Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Vorlesungen über die Ästhetik

(1835–1838)

Einleitung

Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen,* und näher ist die Kunst, und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet.

Für diesen Gegenstand freilich ist der Name Ästhetik eigentlich nicht ganz passend, denn „Ästhetik“ bezeichnet genauer die Wissenschaft des Sinnes, des Empfindens, und hat in dieser Bedeutung als eine neue Wissenschaft oder vielmehr als etwas, das erst eine philosophische Disziplin werden sollte, in der Wolffischen Schule zu *der* Zeit ihren Ursprung erhalten, als man in Deutschland die Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen betrachtete, welche sie hervorbringen sollten, wie z. B. die Empfindungen des Angenehmen, der Bewunderung, der Furcht, des Mitleidens usf. Um des Unpassenden oder eigentlicher um des Oberflächlichen dieses Namens willen hat man denn auch andere, z. B. den Namen *Kallistik*[1]*,* zu bilden versucht. Doch auch dieser zeigt sich als ungenügend, denn die Wissenschaft, die gemeint ist, betrachtet nicht das Schöne überhaupt, sondern rein das Schöne der *Kunst.* Wir wollen es deshalb bei dem Namen Ästhetik bewenden lassen, weil er als bloßer Name für uns gleichgültig und außerdem einstweilen so in die gemeine Sprache übergegangen ist, dass er als Name kann beibehalten werden. Der eigentliche Ausdruck jedoch für unsere Wissenschaft ist „*Philosophie der Kunst*“ und bestimmter „*Philosophie der schönen Kunst*“.

[1] Kallistik: nach dem griechischen Wort kallistos = sehr schön

I. Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst

Durch diesen Ausdruck nun schließen wir sogleich das *Naturschöne* aus. Solche Begrenzung unseres Gegenstandes kann einerseits als willkürliche Bestimmung erscheinen, wie denn jede Wissenschaft sich ihren Umfang beliebig abzumarken die Befugnis habe. In diesem Sinne aber dürfen wir die Beschränkung der Ästhetik auf das Schöne der Kunst nicht nehmen. Im gewöhnlichen Leben zwar ist man gewohnt, von *schöner* Farbe, einem *schönen* Himmel, *schönem* Strome, ohnehin von *schönen* Blumen, *schönen* Tieren und noch mehr von *schönen* Menschen zu sprechen, doch lässt sich, obschon wir uns hier nicht in den Streit einlassen wollen, inwiefern solchen Gegenständen mit Recht die Qualität Schönheit beigelegt und so überhaupt das Naturschöne neben das Kunstschöne gestellt werden dürfe, hiergegen zunächst schon behaupten, dass das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Ja *formell* betrachtet, ist selbst ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, *höher* als irgendein Naturprodukt, denn in solchem Einfalle ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent. Dem *Inhalt* nach freilich erscheint z. B. die Sonne als ein *absolut notwendiges* Moment, während ein schiefer Einfall als *zufällig* und vorübergehend verschwindet; aber für sich genommen ist solche Naturexistenz wie die Sonne indifferent, nicht in sich frei und selbstbewusst, und betrachten wir sie in dem Zusammenhange ihrer Notwendigkeit mit anderem, so betrachten wir sie nicht für sich und somit nicht als schön.

Sagten wir nun überhaupt, der Geist und seine Kunstschönheit stehe *höher* als das Naturschöne, so ist damit allerdings noch soviel als nichts festgestellt, denn höher ist ein ganz unbestimmter Ausdruck, der Natur- und Kunstschönheit noch als im Raume der Vorstellung nebeneinander stehend bezeichnet und nur einen quantitativen und dadurch äußerlichen Unterschied angibt. Das *Höhere* des Geistes und

seiner Kunstschönheit der Natur gegenüber ist aber nicht ein nur relatives, sondern der Geist erst ist das *Wahrhaftige*, alles in sich Befassende, so dass alles Schöne nur wahrhaft schön ist als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt. In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer *Substanz* nach im Geiste selber enthalten ist. – Außerdem wird uns die Beschränkung auf die schöne Kunst sehr natürlich vorkommen, denn soviel auch von Naturschönheiten – weniger bei den Alten als bei uns – die Rede ist, so ist doch wohl noch niemand auf den Einfall gekommen, den Gesichtspunkt der *Schönheit* der natürlichen Dinge herauszuheben und eine Wissenschaft, eine systematische Darstellung dieser Schönheiten machen zu wollen. Man hat wohl den Gesichtspunkt der *Nützlichkeit* herausgenommen und hat z. B. eine Wissenschaft der gegen die Krankheiten dienlichen natürlichen Dinge, eine *materia medica*, verfasst, eine Beschreibung der Mineralien, chemischen Produkte, Pflanzen, Tiere, welche für die Heilung nützlich sind, aber aus dem Gesichtspunkte der *Schönheit* hat man die Reiche der Natur nicht zusammengestellt und beurteilt. Wir fühlen uns bei der Naturschönheit zu sehr im *Unbestimmten*, ohne *Kriterium* zu sein, und deshalb würde solche Zusammenstellung zu wenig Interesse darbieten.

Diese vorläufigen Bemerkungen über die Schönheit in der Natur und Kunst, über das Verhältnis beider und das Ausschließen der ersteren aus dem Bereich unseres eigentlichen Gegenstandes sollen die Vorstellung entfernen, als falle die Beschränkung unserer Wissenschaft nur der Willkür und Beliebigkeit anheim. Bewiesen sollte dies Verhältnis hier noch nicht werden, denn die Betrachtung desselben fällt innerhalb unserer Wissenschaft selber und ist deshalb erst später näher zu erörtern und zu beweisen.

Begrenzen wir uns nun aber vorläufig schon auf das Schöne der Kunst, so stoßen wir bereits bei diesem ersten Schritt sogleich auf neue Schwierigkeiten.

Das *erste* nämlich, was uns beifallen kann, ist die Bedenklichkeit, ob sich auch die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Behandlung *würdig* zeige. Denn das Schöne und die Kunst zieht sich wohl wie ein freundlicher Genius durch alle Geschäfte des Lebens und schmückt heiter alle äußeren und inneren Umgebungen, indem sie den Ernst der Verhältnisse, die Verwicklungen der Wirklichkeit mildert, die Müßigkeit auf eine unterhaltende Weise tilgt und, wo es nichts Gutes zu vollbringen gibt, die Stelle des Bösen wenigstens immer besser als das Böse einnimmt. Doch wenn sich die Kunst auch allenthalben, vom rohen Putze der Wilden an bis auf die Pracht der mit allem Reichtum gezierten Tempel, mit ihren gefälligen Formen einmischt, so scheinen dennoch diese Formen selbst außerhalb der wahrhaften Endzwecke des Lebens zu fallen, und wenn auch die Kunstgebilde diesen ernsten Zwecken nicht nachteilig werden, ja sie zuweilen selbst, wenigstens durch Abhalten des Üblen, zu befördern scheinen, so gehört doch die Kunst mehr der *Remission*, der *Nachlassung* des Geistes an, während die substantiellen Interessen vielmehr seiner Anstrengung bedürfen. Deshalb kann es den Anschein haben, als wenn das, was nicht für sich selbst ernster Natur ist, mit wissenschaftlichem Ernste behandeln zu wollen unangemessen und pedantisch sein würde. Auf allen Fall erscheint nach solcher Ansicht die Kunst als ein *Überfluss*, mag auch die *Erweichung* des Gemüts, welche die Beschäftigung mit der Schönheit bewirken kann, nicht eben als *Verweichlichung* nachteilig werden. Es hat in dieser Rücksicht vielfach nötig geschienen, die schönen Künste, von denen zugegeben wird, dass sie ein Luxus seien, in Betreff auf ihr Verhältnis zur *praktischen* Notwendigkeit überhaupt, und näher zur Moralität und Frömmigkeit, in Schutz zu nehmen und, da ihre Unschädlichkeit nicht zu erweisen ist, es wenigstens glaublich zu machen, dass dieser Luxus des Geistes etwa eine größere Summe von *Vorteilen* gewähre als von *Nachteilen*. In dieser Hinsicht hat man der Kunst selbst ernste Zwecke zugeschrieben und sie vielfach als eine Vermittlerin zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, zwischen Neigung und Pflicht, als eine Versöhnerin dieser in so hartem Kampf und Widerstreben aneinanderkommenden Elemente empfohlen. Aber man kann dafür halten, dass bei solchen zwar ernsteren Zwecken der Kunst

Vernunft und Pflicht dennoch nichts durch jenen Versuch des Vermittelns gewönnen, weil sie eben ihrer Natur nach als unvermischbar sich solcher Transaktion nicht hergäben und dieselbe Reinheit forderten, welche sie in sich selbst haben. Und außerdem sei die Kunst auch hierdurch der wissenschaftlichen Erörterung nicht würdiger geworden, indem sie doch immer nach zwei Seiten hin diene und neben höheren Zwecken ebenso sehr auch Müßigkeit und Frivolität befördere, ja überhaupt in diesem Dienste, statt für sich selber Zweck zu sein, nur als Mittel erscheinen könne. – Was endlich die Form dieses Mittels anbetrifft, so scheint es stets eine nachteilige Seite zu bleiben, dass, wenn die Kunst auch in der Tat ernsteren Zwecken sich unterwirft und ernstere Wirkungen hervorbringt, das Mittel, das sie selber hierzu gebraucht, die *Täuschung* ist. Denn das Schöne hat sein Leben in dem *Scheine*. Ein in sich selbst wahrhafter Endzweck aber, wird man leicht anerkennen, muss nicht durch Täuschung bewirkt werden, und wenn er auch durch dieselbe hie und da eine Förderung gewinnen kann, so mag dies doch nur auf beschränkte Weise der Fall sein; und selbst dann wird die Täuschung nicht für das rechte Mittel gelten können. Denn das Mittel soll der Würde des Zweckes entsprechend sein, und nicht der Schein und die Täuschung, sondern nur das Wahrhafte vermag das Wahrhafte zu erzeugen. Wie auch die Wissenschaft die wahrhaften Interessen des Geistes nach der wahrhaften Weise der Wirklichkeit und der wahrhaften Weise ihrer Vorstellung zu betrachten hat.

In diesen Beziehungen kann es den Anschein nehmen, als sei die schöne Kunst einer wissenschaftlichen Betrachtung *unwert*, weil sie nur ein gefälliges Spiel bleibe und, wenn sie auch ernstere Zwecke verfolge, dennoch der Natur dieser Zwecke widerspreche, überhaupt aber nur im Dienste jenes Spiels wie dieses Ernstes stehe und sich zum Elemente ihres Daseins wie zum Mittel ihrer Wirkungen nur der Täuschung und des Scheins bedienen könne.

Noch mehr aber *zweitens* kann es das Ansehen haben, dass, wenn sich auch die schöne Kunst überhaupt wohl philosophischen Reflexionen darbiete, sie dennoch für *eigentlich* wissenschaftliche Betrachtung kein *angemessener* Gegenstand wäre. Denn die Kunstschönheit

stellt sich dem Sinne, der Empfindung, Anschauung, Einbildungskraft dar, sie hat ein anderes Gebiet als der Gedanke, und die Auffassung ihrer Tätigkeit und ihrer Produkte erfordert ein anderes Organ als das wissenschaftliche Denken. Ferner ist es gerade die *Freiheit* der Produktion und der Gestaltungen, welche wir in der Kunstschönheit genießen. Wir entfliehen, so scheint es, bei dem Hervorbringen wie beim Anschauen ihrer Gebilde jeder Fessel der Regel und des Geregelten; vor der Strenge des Gesetzmäßigen und der finsteren Innerlichkeit des Gedankens suchen wir Beruhigung und Belebung in den Gestalten der Kunst, gegen das Schattenreich der Idee heitere, kräftige Wirklichkeit. Endlich ist die Quelle der Kunstwerke die freie Tätigkeit der Phantasie, welche in ihren Einbildungen selbst freier als die Natur ist. Der Kunst steht nicht nur der ganze Reichtum der Naturgestaltungen in ihrem mannigfachen bunten Scheinen zu Gebot, sondern die schöpferische Einbildungskraft vermag sich darüber hinaus noch in *eigenen* Produktionen unerschöpflich zu ergehen. Bei dieser unermesslichen Fülle der Phantasie und ihrer freien *Produkte* scheint der Gedanke den Mut verlieren zu müssen, dieselben *vollständig* vor sich zu bringen, zu beurteilen und sie unter seine allgemeine Formeln einzureihen.

Die Wissenschaft dagegen, gibt man zu, habe es ihrer *Form nach* mit dem von der Masse der Einzelheiten abstrahierenden Denken zu tun, wodurch einerseits die Einbildungskraft und deren Zufall und Willkür, das Organ also der Kunsttätigkeit und des Kunstgenusses, von ihr ausgeschlossen bleibt. Andererseits, wenn die Kunst gerade die lichtlose dürre Trockenheit des Begriffs erheiternd belebe, seine Abstraktionen und Entzweiung mit der Wirklichkeit versöhne, den Begriff an der Wirklichkeit ergänze, so hebe ja eine *nur* denkende Betrachtung dies Mittel der Ergänzung selbst wieder auf, vernichte es und führe den Begriff auf seine wirklichkeitslose Einfachheit und schattenhafte Abstraktion wieder zurück. Ihrem *Inhalte nach* beschäftige sich ferner die Wissenschaft mit dem in sich selbst *Notwendigen*. Legt nun die Ästhetik das Naturschöne beiseite, so haben wir in dieser Rücksicht scheinbar nicht nur nichts gewonnen, sondern uns von dem Notwendigen vielmehr noch weiter entfernt. Denn der Ausdruck *Natur* gibt

uns schon die Vorstellung von *Notwendigkeit* und *Gesetzmäßigkeit*, von einem Verhalten also, das der wissenschaftlichen Betrachtung näher zu sein und ihr sich darbieten zu können Hoffnung lässt. Im *Geiste* aber überhaupt, am meisten in der Einbildungskraft, scheint im Vergleich mit der Natur eigentümlich die Willkür und das Gesetzlose zu Hause, und dieses entzieht sich von selbst aller wissenschaftlichen Begründung.

Nach allen diesen Seiten hin scheint daher die schöne Kunst sowohl ihrem Ursprunge als auch ihrer Wirkung und ihrem Umfange nach, statt sich für die wissenschaftliche Bemühung geeignet zu zeigen, vielmehr selbstständig dem Regulieren des Gedankens zu widerstreben und der eigentlich wissenschaftlichen Erörterung *nicht gemäß* zu sein.

Diese und ähnliche Bedenklichkeiten gegen eine wahrhaft wissenschaftliche Beschäftigung mit der schönen Kunst sind aus gewöhnlichen Vorstellungen, Gesichtspunkten und Betrachtungen hergenommen, an deren weitläufigerer Ausführung man sich in älteren, besonders französischen Schriften über das Schöne und die schönen Künste übersatt lesen kann. Und zum Teil sind Tatsachen darin enthalten, mit denen es seine Richtigkeit hat, zum Teil sind Räsonnements daraus gezogen, die ebenso zunächst plausibel erscheinen. So z. B. die Tatsache, dass die Gestaltung des Schönen so mannigfaltig als die Erscheinung des Schönen allgemein verbreitet sei, woraus, wenn man will, auch ferner auf einen allgemeinen *Schönheitstrieb* in der menschlichen Natur geschlossen und die weitere Folgerung gemacht werden kann, dass, weil die Vorstellungen vom Schönen so unendlich vielfach und damit zunächst etwas *Partikuläres* sind, es keine *allgemeinen* Gesetze des Schönen und des Geschmacks geben könne.

Ehe wir uns nun von solchen Betrachtungen ab-, nach unserem eigentlichen Gegenstande hinwenden können, wird unser nächstes Geschäft in einer kurzen einleitenden Erörterung der erregten Bedenklichkeiten und Zweifel bestehen müssen.

Was erstens die *Würdigkeit* der Kunst betrifft, wissenschaftlich betrachtet zu werden, so ist es allerdings der Fall, dass die Kunst als ein flüchtiges Spiel gebraucht werden kann, dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen, unsere Umgebung zu verzieren, dem Äußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben. In dieser Weise ist sie in der Tat nicht unabhängige, nicht freie, sondern dienende Kunst. Was wir aber betrachten wollen, ist die auch in ihrem Zwecke wie in ihren Mitteln *freie* Kunst. Dass die Kunst überhaupt auch anderen Zwecken dienen und dann ein bloßes Beiherspielen sein kann, dieses Verhältnis hat sie übrigens gleichfalls mit dem Gedanken gemein. Denn einerseits lässt sich die Wissenschaft zwar als dienstbarer Verstand für endliche Zwecke und zufällige Mittel gebrauchen und erhält dann ihre Bestimmung nicht aus sich selbst, sondern durch sonstige Gegenstände und Verhältnisse; andererseits aber löst sie sich auch von diesem Dienste los, um sich in freier Selbstständigkeit zur Wahrheit zu erheben, in welcher sie sich unabhängig nur mit ihren eigenen Zwecken erfüllt.

In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre *höchste* Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das *Göttliche*, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen. In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein, den Schlüssel aus. Diese Bestimmung hat die Kunst mit Religion und Philosophie gemein, jedoch in der eigentümlichen Art, dass sie auch das Höchste sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt. Es ist die Tiefe einer *übersinnlichen Welt*, in welche der *Gedanke* dringt und sie zunächst als ein *Jenseits* dem unmittelbaren Bewusstsein und der gegenwärtigen Empfindung gegenüber aufstellt; es ist die Freiheit denkender Erkenntnis, welche sich dem *Diesseits*, das sinnliche Wirklich-

keit und Endlichkeit heißt, enthebt. Diesen *Bruch* aber, zu welchem der Geist fortgeht, weiß er ebenso zu heilen; er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.

Was aber die *Unwürdigkeit* des Kunstelementes im Allgemeinen, des Scheines nämlich und seiner *Täuschungen*, angeht, so hätte es mit diesem Einwand allerdings seine Richtigkeit, wenn der Schein als das Nichtseinsollende dürfte angesprochen werden. Doch der *Schein* selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht *für* Eines wäre, *für* sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt. Deshalb kann nicht das *Scheinen* im Allgemeinen, sondern nur die besondere Art und Weise des Scheins, in welchem die Kunst dem in sich selbst Wahrhaftigen Wirklichkeit gibt, ein Gegenstand des Vorwurfs werden. Soll in dieser Beziehung der Schein, in welchem die Kunst ihre Konzeptionen zum Dasein erschafft, als *Täuschung* bestimmt werden, so erhält dieser Vorwurf zunächst seinen Sinn in Vergleichung mit der *äußerlichen Welt* der Erscheinungen und ihrer unmittelbaren Materialität sowie im Verhältnis zu unserer eigenen empfindenden, das ist der *innerlich sinnlichen* Welt, welchen beiden wir im empirischen Leben, im Leben unserer Erscheinung selber den Wert und Namen von Wirklichkeit, Realität und Wahrheit im Gegensatz der Kunst zu geben gewohnt sind, der solche Realität und Wahrheit fehle. Aber gerade diese ganze Sphäre der empirischen inneren und äußeren Welt ist nicht die Welt wahrhafter Wirklichkeit, sondern vielmehr in strengerem Sinne als die Kunst ein bloßer Schein und eine härtere Täuschung zu nennen. Erst jenseits der Unmittelbarkeit des Empfindens und der äußerlichen Gegenstände ist die echte Wirklichkeit zu finden. Denn wahrhaft wirklich ist nur das Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Dasein gibt, aber in diesem Dasein das Anundfürsichseiende bleibt und so erst wahrhaft wirklich ist. Das Walten dieser allgemeinen Mächte ist es gerade, was die Kunst

hervorhebt und erscheinen lässt. In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.

Ebenso wenig sind die Darstellungen der Kunst ein täuschender Schein gegen die wahrhaftigeren Darstellungen der Geschichtsschreibung zu nennen. Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Dasein, sondern den geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen, und ihr Inhalt bleibt mit der ganzen Zufälligkeit der gewöhnlichen Wirklichkeit und deren Begebenheiten, Verwicklungen und Individualitäten behaftet, während das Kunstwerk uns die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte ohne dies Beiwesen der unmittelbar sinnlichen Gegenwart und ihres haltlosen Scheines entgegenbringt.

Wird nun aber die Erscheinungsweise der Kunstgestalten eine Täuschung genannt in Vergleichung mit dem Denken der Philosophie, mit religiösen und sittlichen Grundsätzen, so ist die Form der Erscheinung, welche ein Inhalt in dem Bereiche des Denkens gewinnt, allerdings die wahrhaftigste Realität; doch in Vergleich mit dem Schein der sinnlichen unmittelbaren Existenz und dem der Geschichtsschreibung hat der Schein der Kunst den Vorzug, dass er selbst durch sich hindurchdeutet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, dahingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend gibt, sondern vielmehr als das Wirkliche und Wahre, während doch das Wahrhafte durch das unmittelbar Sinnliche verunreinigt und versteckt wird. Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.

Wenn wir nun aber der Kunst einerseits diese hohe Stellung geben, so ist andererseits ebenso sehr daran zu erinnern, dass die Kunst dennoch weder dem Inhalte noch der Form nach die höchste und absolute Weise sei, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewusstsein zu bringen. Denn eben ihrer Form wegen ist die Kunst auch auf einen bestimmten Inhalt beschränkt. Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muss noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z. B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit, und vor allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und unserer Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewusst zu sein. Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnenerer Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. Wenn man es liebt, sich in Klagen und Tadel zu gefallen, so kann man diese Erscheinung für ein Verderbnis halten und sie dem Übergewicht von Leidenschaften und eigennützigen Interessen zuschreiben, welche den Ernst der Kunst wie ihre Heiterkeit verscheuchen; oder man kann die Not der Gegenwart, den verwickelten Zustand des bürgerlichen und politischen Lebens anklagen, welche dem in kleinen Interessen befangenen Gemüt sich zu den höheren Zwecken der Kunst nicht zu befreien vergönne, indem die Intelligenz selbst dieser Not und deren Interessen in Wissenschaften dienstbar sei, welche nur für solche Zwecke Nützlichkeit haben, und sich verführen lasse, sich in diese Trockenheit festzubannen.

Wie es sich nun auch immer hiermit verhalten mag, so ist es einmal der Fall, dass die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, – eine Befriedigung, welche wenigstens von Seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen als auch auf das Urteil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so dass allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber wie für die Kunstproduktion fordern wir im allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke, wie auch in der Phantasie das Allgemeine und Vernünftige als mit einer konkreten sinnlichen Erscheinung in Einheit gebracht enthalten ist. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig. Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewohnheit des Meinens und Urteilens über die Kunst verleitet und angesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen, sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, dass er selber innerhalb solcher reflektierenden Welt und ihrer Verhältnisse steht und nicht etwa durch Willen und Entschluss davon abstrahieren oder durch besondere Erziehung oder Entfernung von den Lebensverhältnissen sich eine besondere, das Verlorene wieder ersetzende Einsamkeit erkünsteln und zuwege bringen könnte.

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als dass sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme.

Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuss zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.

Wollen wir nun aber dieser Einladung Folge leisten, so begegnet uns die schon berührte Bedenklichkeit, dass die Kunst etwa wohl überhaupt für philosophisch reflektierende, jedoch nicht eigentlich für systematisch wissenschaftliche Betrachtungen einen angemessenen Gegenstand abgebe. Hierin jedoch liegt zunächst die falsche Vorstellung, als ob eine philosophische Betrachtung auch unwissenschaftlich sein könne. Es ist über diesen Punkt hier nur in der Kürze zu sagen, dass, welche Vorstellungen man sonst von Philosophie und vom Philosophieren haben möge, ich das Philosophieren durchaus als von Wissenschaftlichkeit untrennbar erachte. Denn die Philosophie hat einen Gegenstand nach der Notwendigkeit zu betrachten, und zwar nicht nur nach der subjektiven Notwendigkeit oder äußeren Ordnung, Klassifikation usf., sondern sie hat den Gegenstand nach der Notwendigkeit seiner eigenen inneren Natur zu entfalten und zu beweisen. Erst diese Explikation macht überhaupt das Wissenschaftliche einer Betrachtung aus. Insofern aber die objektive Notwendigkeit eines Gegenstandes wesentlich in seiner logisch-metaphysischen Natur liegt, kann übrigens, ja es muss selbst bei der isolierten Betrachtung der Kunst – die so viele Voraussetzungen, teils in Ansehung des Inhalts selbst, teils in Ansehung ihres Materials und Elementes hat, durch welches die Kunst zugleich immer an die Zufälligkeit anstreift – von der wissenschaftlichen Strenge nachgelassen werden, und es ist nur in Betreff auf den wesentlichen inneren Fortgang ihres Inhalts und ihrer Ausdrucksmittel an die Gestaltung der Notwendigkeit zu erinnern.

Was aber den Einwurf betrifft, dass die Werke der schönen Kunst sich der wissenschaftlich denkenden Betrachtung entzögen, weil sie aus der regellosen Phantasie und dem Gemüt ihren Ursprung nähmen und unübersehbar an Anzahl und Mannigfaltigkeit nur auf Empfindung und Einbildungskraft ihre Wirkung äußerten, so scheint diese Verlegenheit auch jetzt noch von Gewicht zu sein. Denn in der Tat erscheint das Kunstschöne in einer Form, die dem Gedanken ausdrücklich gegenübersteht und die er, um sich in seiner Weise zu betätigen, zu zerstören genötigt ist. Diese Vorstellung hängt mit der Meinung zusammen, dass das Reelle überhaupt, das Leben der Natur und des Geistes, durch das Begreifen verunstaltet und getötet, dass es, statt durch begriffsmäßiges Denken uns nahe gebracht zu sein, erst recht entfernt werde, so dass der Mensch sich durch das Denken, als *Mittel*, das Lebendige zu fassen, sich vielmehr um diesen *Zweck* selber bringe. Erschöpfend ist hierüber an dieser Stelle nicht zu sprechen, sondern nur der Gesichtspunkt anzugeben, aus welchem die Beseitigung dieser Schwierigkeit oder Unmöglichkeit oder Ungeschicklichkeit zu bewirken wäre.

So viel wird man zunächst zugeben, dass der Geist, sich selbst zu betrachten, ein Bewusstsein, und zwar ein *denkendes* über sich selbst und über alles, was aus ihm entspringt, zu haben fähig sei. Denn das *Denken* gerade macht die innerste wesentliche Natur des Geistes aus. In diesem denkenden Bewusstsein über sich und seine Produkte, soviel Freiheit und Willkür dieselben sonst auch immer haben mögen, wenn er nur wahrhaft darin ist, verhält sich der Geist seiner wesentlichen Natur gemäß. Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur; er hat es in den Kunstprodukten nur mit dem Seinigen zu tun. Und wenn auch die Kunstwerke nicht Gedanken und Begriff, sondern eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen hin sind, so liegt die Macht des denkenden Geis-

tes darin, *nicht etwa nur sich selbst* in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebenso sehr sich in seiner *Entäußerung* zur Empfindung und Sinnlichkeit wieder zu erkennen, sich in seinem Anderen zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt. Und der denkende Geist wird sich in dieser Beschäftigung mit dem Anderen seiner selbst nicht etwa ungetreu, so dass er sich darin vergäße und aufgäbe, noch ist er so ohnmächtig, das von ihm Unterschiedene nicht erfassen zu können, sondern er begreift sich und sein Gegenteil. Denn der Begriff ist das Allgemeine, das in seinen Besonderungen sich erhält, über sich und sein Anderes übergreift und so die Entfremdung, zu der er fortgeht, ebenso wieder aufzuheben die Macht und Tätigkeit ist. So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur. Denn weil das Denken sein Wesen und Begriff ist, ist er letztlich nur befriedigt, wenn er alle Produkte seiner Tätigkeit auch mit dem Gedanken durchdrungen und sie so erst wahrhaft zu den seinigen gemacht hat. Die Kunst aber, weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung.

Ebenso verweigert sich die Kunst nicht durch regellose Willkür der philosophischen Betrachtung. Denn wie bereits angedeutet, ist ihre wahrhafte Aufgabe, die höchsten Interessen des Geistes zum Bewusstsein zu bringen. Hieraus ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts*, dass die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn diese geistigen Interessen setzen ihr für ihren Inhalt bestimmte Haltpunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheim gegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.

Von dieser Seite her sind wir denn auch fähig, uns in der scheinbar unübersehbaren Masse der Kunstwerke und Formen gedankenmäßig zu orientieren.

So hätten wir jetzt also erstens den Inhalt unserer Wissenschaft, auf den wir uns beschränken wollen, angegeben und gesehen, wie weder die schöne Kunst einer philosophischen Betrachtung unwürdig noch die philosophische Betrachtung unfähig sei, das Wesen der schönen Kunst zu erkennen.

II. Wissenschaftliche Behandlungsarten des Schönen und der Kunst

Fragen wir nun nach der *Art der wissenschaftlichen Betrachtung*, so begegnen uns auch hier wieder zwei entgegengesetzte Behandlungsweisen, von welchen jede die andere auszuschließen und uns *zu keinem wahren Resultat* gelangen zu lassen scheint.

Einerseits sehen wir die Wissenschaft der Kunst sich nur etwa außen herum an den wirklichen Werken der Kunst bemühen, sie zur Kunstgeschichte aneinander reihen, Betrachtungen über die vorhandenen Kunstwerke anstellen oder Theorien entwerfen, welche die allgemeinen Gesichtspunkte für die Beurteilung wie für die künstlerische Hervorbringung liefern sollen.

Andererseits sehen wir die Wissenschaft sich selbstständig für sich dem Gedanken über das Schöne überlassen und nur Allgemeines, das Kunstwerk in seiner Eigentümlichkeit nicht Treffendes, eine abstrakte Philosophie des Schönen hervorbringen.

1. Was die erste Behandlungsweise betrifft, welche das *Empirische* zum Ausgangspunkt hat, so ist sie der notwendige Weg für denjenigen, der sich zum *Kunstgelehrten* zu bilden gedenkt. Und wie heutzutage jeder, wenn er sich auch der Physik nicht widmet, dennoch mit den wesentlichsten physikalischen Kenntnissen ausgerüstet sein will, so hat es sich mehr oder weniger zum Erfordernis eines gebildeten Man-

nes gemacht, einige Kunstkenntnis zu besitzen, und ziemlich allgemein ist die Prätention[2], sich als ein Dilettant[3] und Kunstkenner zu erweisen.

a) Sollen diese Kenntnisse aber wirklich als Gelehrsamkeit anerkannt werden, so müssen sie mannigfacher Art und von weitem Umfange sein. Denn das erste Erfordernis ist die genaue Bekanntschaft mit dem unermesslichen Bereich der individuellen Kunstwerke alter und neuer Zeit, Kunstwerke, die zum Teil in der Wirklichkeit schon untergegangen sind, zum Teil entfernten Ländern oder Weltteilen angehören und welche die Ungunst des Schicksals dem eigenen Anblick entzogen hat. Sodann gehört jedes Kunstwerk *seiner Zeit, seinem Volke*, seiner Umgebung an und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab, weshalb die Kunstgelehrsamkeit ebenso einen weiten Reichtum von *historischen*, und zwar zugleich sehr *speziellen* Kenntnissen erfordert, indem eben die individuelle Natur des Kunstwerks sich aufs Einzelne bezieht und das Spezielle zu seinem Verständnis und Erläuterung nötig hat. – Diese Gelehrsamkeit endlich bedarf nicht nur wie jede andere des Gedächtnisses für Kenntnisse, sondern auch einer scharfen Einbildungskraft, um die Bilder der Kunstgestaltungen nach allen ihren verschiedenen Zügen für sich festzuhalten und vornehmlich zur Vergleichung mit anderen Kunstwerken präsent zu haben.

b) Innerhalb dieser zunächst geschichtlichen Betrachtung schon ergeben sich verschiedene Gesichtspunkte, welche, um aus ihnen die Urteile herzuleiten, bei Betrachtung des Kunstwerks nicht aus dem Auge zu verlieren sind. Diese Gesichtspunkte nun, wie bei anderen Wissenschaften, die einen empirischen Anfang haben, bilden, indem sie für sich herausgehoben und zusammengestellt werden, allgemeine Kriterien und Sätze und in noch weiterer formeller Verallgemeinerung die *Theorien* der Künste. Die Literatur dieser Art auszuführen ist hier nicht am Orte, und es kann deshalb genügen, nur an einige Schriften

2 Prätention (frz.)= Anmaßung, Anspruch, Forderung
3 Dilettant: (ital. dilettare aus lat. delectare "sich ergötzen") ein Nichtfachmann, Amateur

im allgemeinsten zu erinnern. So z. B. an die Aristotelische *Poetik*, deren Theorie der Tragödie noch jetzt von Interesse ist; und näher noch kann unter den Alten Horazens *Ars poetica* und Longins Schrift über das Erhabene eine allgemeine Vorstellung von der Weise geben, in welcher solches Theoretisieren gehandhabt worden ist. Die allgemeinen Bestimmungen, welche man abstrahierte, sollten insbesondere für Vorschriften und Regeln gelten, nach denen man hauptsächlich in den Zeiten der Verschlechterung der Poesie und Kunst Kunstwerke hervorzubringen habe. Doch verschrieben diese Ärzte der Kunst für die Heilung der Kunst noch weniger sichere Rezepte als die Ärzte für die Wiederherstellung der Gesundheit.

Ich will über Theorien dieser Art nur anführen, dass, obwohl sie im *einzelnen* viel Lehrreiches enthalten, dennoch ihre Bemerkungen von einem sehr beschränkten Kreise von Kunstwerken abstrahiert waren, welche gerade für die echtschönen galten, jedoch immer nur einen engen Umfang des Kunstgebietes ausmachten. Auf der anderen Seite sind solche Bestimmungen zum Teil sehr triviale Reflexionen, die in ihrer *Allgemeinheit* zu keiner Feststellung des *Besonderen* fortschreiten, um welches es doch vornehmlich zu tun ist; wie die angeführte Horazische Epistel voll davon und daher wohl ein Allerweltsbuch ist, das aber eben deswegen viel Nichtssagendes enthält: „omne tulit punctum“[4] etc., ähnlich so vielen paränetischen[5] Lehren – „Bleib im Lande und nähre dich redlich“ –, welche in ihrer Allgemeinheit wohl richtig sind, aber der konkreten Bestimmungen entbehren, auf die es im Handeln ankommt. – Ein anderweitiges Interesse bestand nicht in dem ausdrücklichen Zweck, direkt die Hervorbringung von echten Kunstwerken zu bewirken, sondern es trat die Absicht hervor, durch solche Theorien das Urteil über Kunstwerke, überhaupt den *Geschmack zu bilden*, wie in dieser Beziehung Homer *elements of criticism* [1762], die Schriften von Batteux[6] und Ramlers[7] *Einleitung in die*

4 Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci = Meister seines Faches ist derjenige, der das Nützliche mit dem Angenehmen verbindet.(Horaz, ars poetica 343)
5 pa|rä|ne|tisch <aus gleichbed. gr. parainetikós>: 1. die Paränese betreffend, in der Art einer Paränese. 2. ermahnend
6 Charles Batteux (1713–1780) war ein französischer Ästhetiker

schönen Wissenschaften [4 Bde., 1756–58] zu ihrer Zeit vielgelesene Werke gewesen sind. Geschmack in diesem Sinne betrifft die Anordnung und Behandlung, das Schickliche und Ausgebildete dessen, was zur äußeren Erscheinung eines Kunstwerks gehört. Ferner wurden zu den Grundsätzen des Geschmacks noch Ansichten hinzugezogen, wie sie der vormaligen Psychologie angehörten und den empirischen Beobachtungen der Seelenfähigkeiten und Tätigkeiten, der Leidenschaften und ihrer wahrscheinlichen Steigerung, Folge usf. abgemerkt worden waren. Nun bleibt es aber ewig der Fall, dass jeder Mensch Kunstwerke oder Charaktere, Handlungen und Begebenheiten nach dem Maße seiner Einsichten und seines Gemüts beurteilt, und da jene Geschmacksbildung nur auf das Äußere und Dürftige ging und außerdem ihre Vorschriften gleichfalls nur aus einem engen Kreise von Kunstwerken und aus beschränkter Bildung des Verstandes und Gemütes hernahm, so war ihre Sphäre ungenügend und unfähig, das Innere und Wahre zu ergreifen und den Blick für das Auffassen desselben zu schärfen.

Im Allgemeinen verfahren solche Theorien in der Art der übrigen nichtphilosophischen Wissenschaften. Der Inhalt, den sie der Betrachtung unterwerfen, wird aus unserer Vorstellung als ein Vorhandenes aufgenommen; jetzt wird weiter nach der Beschaffenheit dieser Vorstellung gefragt, indem sich das Bedürfnis näherer Bestimmungen hervortut, welche gleichfalls in unserer Vorstellung angetroffen und aus ihr heraus in Definitionen festgestellt werden. Damit befinden wir uns aber sogleich auf einem unsicheren, dem Streit unterworfenen Boden. Denn zunächst könnte es zwar scheinen, als sei das Schöne eine ganz einfache Vorstellung. Doch ergibt es sich bald, dass in ihr sich mehrfache Seiten auffinden lassen, und so hebt denn der eine diese, der andere eine andere heraus, oder wenn auch die gleichen Gesichtspunkte berücksichtigt sind, entsteht ein Kampf um die Frage, welche Seite nun als die wesentliche zu betrachten sei.

---

[7] Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) war ein deutscher Dichter, Literaturkritiker, Übersetzer und Philosoph

In dieser Hinsicht wird es zur wissenschaftlichen Vollständigkeit gerechnet, die verschiedenen Definitionen über das Schöne aufzuführen und zu kritisieren. Wir wollen dies weder in historischer *Vollständigkeit*, um alle die vielerlei Feinheiten des Definierens kennen zu lernen, noch des *historischen* Interesses wegen tun, sondern nur als Beispiel einige von den neueren interessanteren Betrachtungsweisen herausstellen, welche näher auf das hinzielen, was in der Tat in der Idee des Schönen liegt. Zu diesem Zweck ist vorzugsweise an die Goethesche Bestimmung des Schönen zu erinnern, welche *Meyer* seiner *Geschichte der bildenden Künste in Griechenland* einverleibt hat, bei welcher Gelegenheit er, ohne Hirt zu nennen, die Betrachtungsweise desselben gleichfalls anführt.

Hirt[8], einer der größten wahrhaften Kunstkenner unserer Zeit, fasst in seinem Aufsatz über das Kunstschöne (*Die Horen*, 1797, 7. Stück), nachdem er von dem Schönen in den verschiedenen Künsten gesprochen hat, als Ergebnis zusammen, dass die Basis zu einer richtigen Beurteilung des Kunstschönen und Bildung des Geschmacks der Begriff des *Charakteristischen* sei. Das Schöne nämlich stellt er fest als das „Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres oder der Einbildungskraft werden kann oder ist“. Das Vollkommene dann weiter definiert er als das „Zweckentsprechende, was die Natur oder Kunst bei der Bildung des Gegenstandes – in seiner Gattung und Art – sich vorsetzte“, weshalb wir denn also, um unser Schönheitsurteil zu bilden, unser Augenmerk soviel als möglich auf die individuellen Merkmale, welche ein Wesen konstituieren, richten müssten. Denn diese Merkmale machen gerade das Charakteristische desselben aus. Unter Charakter als Kunstgesetz versteht er demnach „jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Gebärde, Miene und Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten, Helldunkel und Haltung unterscheiden, und zwar so, wie der vorgedachte Gegenstand es erfordert“. Diese Bestimmung ist schon bezeichnender als sonstige Definitionen. Fragen wir nämlich weiter, was das Charakteristische

[8] Aloys Hirt (1759–1837), Kunsthistoriker und Archäologe in Berlin. Seine Artikel „Über das Kunstschöne“ und „Laokoon“ aus den Horen, Jahrgang 1797, Siebentes bzw. Zehntes Stück, befinden sich auf der vorliegenden DVD

sei, so gehört dazu *erstens* ein *Inhalt*, als z. B. bestimmte Empfindung, Situation, Begebenheit, Handlung, Individuum; *zweitens* die Art und Weise, in welcher der Inhalt zur Darstellung gebracht ist. Auf diese Art der Darstellung bezieht sich das Kunstgesetz des Charakteristischen, indem es fordert, dass alles Besondere in der Ausdrucksweise zur bestimmten Bezeichnung ihres Inhalts diene und ein Glied in der Ausdrückung desselben sei. Die abstrakte Bestimmung des Charakteristischen betrifft also die Zweckmäßigkeit, in welche das Besondere der Kunstgestalt den Inhalt, den es darstellen soll, wirklich heraushebt. Wenn wir diesen Gedanken ganz populär erläutern wollen, so ist die Beschränkung, die in demselben liegt, folgende. Im Dramatischen z. B. macht eine Handlung den Inhalt aus; das Drama soll darstellen, wie diese Handlung geschieht. Nun tun die Menschen vielerlei; sie reden mit ein, zwischenhinein essen sie, schlafen, kleiden sich an, sprechen dieses und jenes usf. Was nun aber von all diesem nicht unmittelbar mit jener bestimmten Handlung als dem eigentlichen Inhalt in Verhältnis steht, soll ausgeschlossen sein, so dass in Bezug auf ihn nichts bedeutungslos bleibe. Ebenso könnten in ein Gemälde, das nur einen Moment jener Handlung ergreift, in der breiten Verzweigung der Außenwelt eine Menge Umstände, Personen, Stellungen und sonstige Vorkommenheiten aufgenommen werden, welche in diesem Momente keine Beziehung auf die bestimmte Handlung haben und nicht zum bezeichnenden Charakter derselben dienlich sind. Nach der Bestimmung des Charakteristischen aber soll nur dasjenige mit in das Kunstwerk eintreten, was zur Erscheinung und wesentlich zum Ausdruck gerade nur dieses Inhalts gehört; denn nichts soll sich als müßig und überflüssig zeigen

Es ist dies eine sehr wichtige Bestimmung, welche sich in gewisser Beziehung rechtfertigen lässt. Meyer jedoch in seinem angeführten Werke meint, diese Ansicht sei spurlos vorübergegangen, und, wie er dafürhalte, zum Besten der Kunst. Denn jene Vorstellung hätte wahrscheinlich zum Karikaturmäßigen geleitet. Dies Urteil enthält sogleich das Schiefe, als ob es bei solchem Feststellen des Schönen um das Leiten zu tun wäre. Die Philosophie der Kunst bemüht sich nicht um Vor-

schriften für die Künstler, sondern sie hat auszumachen, was das Schöne überhaupt ist und wie es sich im Vorhandenen, in Kunstwerken gezeigt hat, ohne dergleichen Regeln geben zu wollen. Was nun außerdem jene Kritik betrifft, so fasst die Hirtsche Definition allerdings auch das Karikaturmäßige in sich, denn auch das Karikierte kann charakteristisch sein; allein es ist dagegen sogleich zu sagen, dass in der Karikatur der bestimmte Charakter zur Übertreibung gesteigert und gleichsam ein Überfluss des Charakteristischen ist. Der Überfluss ist aber nicht mehr das eigentlich zum Charakteristischen Erforderliche, sondern eine lästige Wiederholung, wodurch das Charakteristische selbst kann denaturiert werden. Zudem zeigt sich das Karikaturmäßige ferner als die Charakteristik des Hässlichen, das allerdings ein Verzerren ist. Das Hässliche seinerseits bezieht sich näher auf den Inhalt, so dass gesagt werden kann, dass mit dem Prinzip des Charakteristischen auch das Hässliche und die Darstellung des Hässlichen als Grundbestimmung angenommen sei. Über das, was im Kunstschönen charakterisiert werden soll und was nicht, über den Inhalt des Schönen allerdings gibt die Hirtsche Definition keine nähere Auskunft, sondern liefert in dieser Rücksicht nur eine rein formelle Bestimmung, welche jedoch in sich Wahrhaftes, wenn auch auf abstrakte Weise, enthält.

Was setzt Meyer nun aber, ergeht die weitere Frage, jenem Kunstprinzipe Hirts entgegen, was zieht er vor? Er handelt zunächst nur von dem Prinzip in den Kunstwerken der Alten, das jedoch die Bestimmung des Schönen überhaupt enthalten muss. Bei dieser Gelegenheit kommt er auf Mengs' und auf Winckelmanns Bestimmung des Ideals zu sprechen und äußert sich dahin, dass er dies Schönheitsgesetz weder verwerfen noch ganz annehmen wolle, dagegen kein Bedenken trage, sich der Meinung eines erleuchteten Kunstrichters (Goethes) anzuschließen, da sie bestimmend sei und näher das Rätsel zu lösen scheine. Goethe sagt: „Der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne." Sehen wir näher zu, was in diesem Ausspruche liegt, so haben wir darin wiederum zweierlei: den Inhalt, die Sache, und die

Art und Weise der Darstellung. Bei einem Kunstwerke fangen wir bei dem an, was sich uns unmittelbar präsentiert, und fragen dann erst, was daran die Bedeutung oder Inhalt sei. Jenes Äußerliche gilt uns nicht unmittelbar, sondern wir nehmen dahinter noch ein Inneres, eine Bedeutung an, durch welche die Außenerscheinung begeistet wird. Auf diese seine Seele deutet das Äußerliche hin. Denn eine Erscheinung, die etwas bedeutet, stellt nicht sich selber und das, was sie als äußere ist, vor, sondern ein anderes; wie das Symbol z. B. und deutlicher noch die Fabel, deren Moral und Lehre die Bedeutung ausmacht. Ja, jedes Wort schon weist auf eine Bedeutung hin und gilt nicht für sich selbst. Ebenso das menschliche Auge, das Gesicht, Fleisch, Haut, die ganze Gestalt lässt Geist, Seele durch sich hindurchscheinen, und immer ist hier die Bedeutung noch etwas Weiteres als das, was sich in der unmittelbaren Erscheinung zeigt. In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein und nicht nur in diesen Linien, Krümmungen, Flächen, Aushöhlungen, Vertiefungen des Gesteins, in diesen Farben, Tönen, Wortklängen, oder welches Material sonst benutzt ist, erschöpft erscheinen, sondern eine innere Lebendigkeit, Empfindung, Seele, einen Gehalt und Geist entfalten, den wir eben die Bedeutung des Kunstwerks nennen.

Mit dieser Forderung der Bedeutsamkeit eines Werks ist daher nicht viel weiteres oder anderes als mit dem Hirtschen Prinzip des Charakteristischen gesagt.

Dieser Auffassung nach haben wir also als die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Äußeres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisiert; das Innere scheint im Äußeren und gibt durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist. In das Nähere können wir jedoch nicht weiter eingehen.

c) Die frühere Manier dieses Theoretisierens wie jener praktischen Regeln ist denn auch bereits in Deutschland gewaltsam auf die Seite geworfen worden – vornehmlich durch das Hervortreten von wahrhafter lebendiger Poesie –, und das Recht des Genies, die Werke dessel-

ben und deren Effekte sind geltend gemacht worden gegen die Anmaßungen jener Gesetzlichkeiten und breiten Wasserströme von Theorien. Aus dieser Grundlage einer selbst echten geistigen Kunst, wie der Mitempfindung und Durchdringung derselben, ist die Empfänglichkeit und Freiheit entsprungen, auch die längst vorhandenen großen Kunstwerke der modernen Welt, des Mittelalters oder auch ganz fremder Völker des Altertums (die indischen z. B.) zu genießen und anzuerkennen – Werke, welche ihres Alters oder fremden Nationalität wegen für uns allerdings eine fremdartige Seite haben, doch bei ihrem alle Fremdartigkeit überbietenden, allen Menschen gemeinschaftlichen Gehalt nur durch das Vorurteil der Theorie zu Produktionen eines barbarischen schlechten Geschmacks gestempelt werden konnten. Diese Anerkennung überhaupt von Kunstwerken, welche aus dem Kreise und Formen derjenigen heraustreten, die vornehmlich für die Abstraktionen der Theorie gelegt wurden, hat zunächst zur Anerkennung einer eigentümlichen Art von Kunst – der romantischen Kunst – geführt, und es ist nötig geworden, den Begriff und die Natur des Schönen auf eine tiefere Weise zu fassen, als es jene Theorien vermocht hatten. Womit sich dies zugleich verbunden hat, dass der Begriff für sich selbst, der denkende Geist sich nun auch seinerseits in der Philosophie tiefer erkannte und damit auch das Wesen der Kunst auf eine gründlichere Weise zu nehmen unmittelbar veranlasst ward.

So ist denn selbst nach den Momenten dieses allgemeineren Verlaufs jene Art des Nachdenkens über die Kunst, jenes Theoretisieren, seinen Prinzipien wie deren Durchführung nach, antiquiert worden. Nur die Gelehrsamkeit der Kunstgeschichte hat ihren bleibenden Wert behalten und muss ihn um so mehr behalten, je mehr durch jene Fortschritte der geistigen Empfänglichkeit ihr Gesichtskreis nach allen Seiten hin sich erweitert hat. Ihr Geschäft und Beruf besteht in der ästhetischen Würdigung der individuellen Kunstwerke und Kenntnis der historischen, das Kunstwerk äußerlich bedingenden Umstände; eine Würdigung, die mit Sinn und Geist gemacht, durch die historischen Kenntnisse unterstützt, allein in die ganze Individualität eines Kunstwerks eindringen lässt; wie

z. B. Goethe viel über Kunst und Kunstwerke geschrieben hat. Das eigentliche Theoretisieren ist nicht Zweck dieser Betrachtungsweise, obschon sich dieselbe wohl auch häufig mit abstrakten Prinzipien und Kategorien zu tun macht und bewusstlos darein verfallen kann, doch, wenn man sich hiervon nicht aufhalten lässt, sondern nur jene konkreten Darstellungen vor Augen behält, auf allen Fall für eine Philosophie der Kunst die anschaulichen Belege und Bestätigungen liefert, in deren historisches besonderes Detail sich die Philosophie nicht einlassen kann.

Das wäre die erste Weise der Kunstbetrachtung, welche vom Partikulären und Vorhandenen ausgeht.

2. Hiervon ist wesentlich die entgegengesetzte Seite zu unterscheiden, nämlich die ganz theoretische Reflexion, welche das Schöne als solches aus sich selbst zu erkennen und dessen Idee zu ergründen bemüht ist.

Bekanntlich hat Platon in tieferer Weise an die philosophische Betrachtung die Forderung zu machen angefangen, dass die Gegenstände nicht in ihrer Besonderheit, sondern in ihrer Allgemeinheit, in ihrer Gattung, ihrem Anundfürsichsein erkannt werden sollten, indem er behauptete, das Wahre seien nicht die einzelnen guten Handlungen, wahren Meinungen, schönen Menschen oder Kunstwerke, sondern das Gute, das Schöne, das Wahre selbst. Wenn nun in der Tat das Schöne seinem Wesen und Begriff nach erkannt werden soll, so kann dies nur durch den denkenden Begriff geschehen, durch welchen die logischmetaphysische Natur der Idee überhaupt sowie der besonderen Idee des Schönen ins denkende Bewusstsein tritt. Allein diese Betrachtung des Schönen für sich in seiner Idee kann selbst wieder zu einer abstrakten Metaphysik werden, und wenn auch Platon dabei zur Grundlage und zum Führer genommen wird, so kann uns doch die Platonische Abstraktion, selbst für die logische Idee des Schönen, nicht mehr genügen. Wir müssen diese selbst tiefer und konkreter fassen, denn die Inhaltslosigkeit, welche der Platonischen Idee anklebt, befriedigt die reicheren philosophischen Bedürfnisse unseres heuti-

gen Geistes nicht mehr. Es ist also wohl der Fall, dass auch wir in der Philosophie der Kunst von der Idee des Schönen ausgehen müssen, aber es darf nicht der Fall sein, dass wir nur jene abstrakte, das Philosophieren über das Schöne erst beginnende Weise Platonischer Ideen festhalten.

3. Der philosophische Begriff des Schönen, um seine wahre Natur vorläufig wenigstens anzudeuten, muss die beiden angegebenen Extreme in sich vermittelt enthalten, indem er die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit vereinigt. Erst so ist er an und für sich in seiner Wahrheit gefasst. Denn einerseits ist er dann der Sterilität einseitiger Reflexion gegenüber aus sich selbst fruchtbar, da er sich seinem eigenen Begriffe nach zu einer Totalität von Bestimmungen zu entwickeln hat und er selbst wie seine Auseinandersetzung die Notwendigkeit seiner Besonderheiten sowie des Fortgangs und Übergangs derselben zueinander enthält; andererseits tragen die Besonderheiten, zu denen übergeschritten wird, in sich die Allgemeinheit und Wesentlichkeit des Begriffs, als dessen eigene Besonderheiten sie erscheinen. Beides geht den bisher berührten Betrachtungsweisen ab, weshalb nur jener volle Begriff auf die substantiellen, notwendigen und totalen Prinzipien führt.

III. Begriff des Kunstschönen

Nach diesen Vorerinnerungen treten wir nun unserem eigentlichen Gegenstande, der Philosophie des Kunstschönen, näher, und indem wir ihn wissenschaftlich zu behandeln unternehmen, haben wir mit dem Begriff desselben den Anfang zu machen. Erst wenn wir diesen Begriff festgestellt haben, können wir die Einteilung und damit den Plan des Ganzen der Wissenschaft darlegen; denn eine Einteilung, wenn sie nicht, wie es bei unphilosophischer Betrachtung geschieht, auf eine nur äußerliche Weise vorgenommen werden soll, muss ihr Prinzip in dem Begriff des Gegenstandes selbst finden.

Bei solcher Forderung tritt uns sogleich die Frage entgegen, woher wir diesen Begriff entnehmen. Beginnen wir mit dem Begriffe des

Kunstschönen selbst, so wird derselbe dadurch unmittelbar zu einer Voraussetzung und bloßen Annahme; bloße Annahmen jedoch lässt die philosophische Methode nicht zu, sondern was ihr gelten soll, dessen Wahrheit muss bewiesen, d. h. als notwendig aufgezeigt sein.

Über diese Schwierigkeit, welche die Einleitung in jede selbstständig für sich betrachtete philosophische Disziplin betrifft, wollen wir uns mit wenigen Worten verständigen.

Bei dem Gegenstande jeder Wissenschaft kommt zunächst zweierlei in Betracht: erstens, dass ein solcher Gegenstand ist, und zweitens, was er ist.

Über den ersten Punkt pflegt sich in den gewöhnlichen Wissenschaften wenig Schwierigkeit zu erheben. Ja, es könnte zunächst sogar lächerlich erscheinen, wenn sich die Forderung auftäte, es solle in der Astronomie und Physik bewiesen werden, dass es eine Sonne, Gestirne, magnetische Erscheinungen usw. gebe. In diesen Wissenschaften, die es mit sinnlich Vorhandenem zu tun haben, werden die Gegenstände aus der äußeren Erfahrung genommen, und statt sie zu beweisen, wird es für hinreichend gehalten, sie zu weisen. Doch schon innerhalb der nicht-philosophischen Disziplinen können Zweifel über das Sein ihrer Gegenstände aufkommen, wie z. B. in der Psychologie, der Lehre vom Geiste, der Zweifel, ob es eine Seele, einen Geist gibt, d. h. ein von dem Materiellen verschiedenes, für sich selbstständiges Subjektives, oder in der Theologie, dass ein Gott ist. Wenn ferner die Gegenstände subjektiver Art, d. h. nur im Geiste und nicht als äußerlich sinnliche Objekte vorhanden sind, so wissen wir, im Geiste sei nur, was er durch seine Tätigkeit hervorgebracht hat. Hiermit tritt sogleich die Zufälligkeit ein, ob Menschen diese innere Vorstellung oder Anschauung in sich produziert haben oder nicht und, wenn auch das erstere wirklich der Fall ist, ob sie solche Vorstellung nicht auch wieder verschwinden gemacht oder dieselbe wenigstens zu einer bloß subjektiven Vorstellung herabgesetzt haben, deren Inhalt kein Sein an und für sich selbst zukomme; wie z. B. das Schöne häufig als nicht an und für sich in der Vorstellung notwendig, sondern als ein bloß sub-

jektives Gefallen, ein nur zufälliger Sinn ist angesehen worden. Schon unsere äußeren Anschauungen, Beobachtungen und Wahrnehmungen sind oft täuschend und irrig, aber noch viel mehr sind es die inneren Vorstellungen, wenn sie auch die größte Lebendigkeit in sich haben und uns unwiderstehlich zur Leidenschaft fortreißen sollten.

Jener Zweifel nun, ob ein Gegenstand der inneren Vorstellung und Anschauung überhaupt sei oder nicht, wie jene Zufälligkeit, ob das subjektive Bewusstsein ihn in sich erzeugt und ob die Art und Weise, wie es ihn vor sich gebracht, dem Gegenstande seinem Anundfürsichsein nach auch entsprechend sei, erregt im Menschen gerade das höhere wissenschaftliche Bedürfnis, welches fordert, dass, wenn es uns auch so vorkomme, als ob ein Gegenstand sei oder dass es einen solchen gebe, derselbe dennoch müsse seiner Notwendigkeit nach aufgezeigt oder bewiesen werden.

Mit diesem Beweise, wird er wahrhaft wissenschaftlich entwickelt, ist sodann zugleich der anderen Frage, was ein Gegenstand sei, Genüge geleistet. Dies aus einander zu setzen würde uns jedoch an diesem Orte zu weit führen, und es ist darüber nur folgendes anzudeuten.

Wenn von unserem Gegenstande, dem Kunstschönen, die Notwendigkeit aufgezeigt werden soll, so wäre zu beweisen, dass die Kunst oder das Schöne ein Resultat von Vorhergehendem sei, das, seinem wahren Begriffe nach betrachtet, mit wissenschaftlicher Notwendigkeit zum Begriffe der schönen Kunst hinüberführt. Indem wir nun aber von der Kunst anfangen, ihren Begriff und dessen Realität, nicht aber das ihrem eigenen Begriff zufolge ihr Vorangehende in seinem Wesen abhandeln wollen, so hat die Kunst für uns als besonderer wissenschaftlicher Gegenstand eine Voraussetzung, die außerhalb unserer Betrachtung liegt und, als ein anderer Inhalt wissenschaftlich abgehandelt, einer anderen philosophischen Disziplin angehört. Es bleibt deshalb nichts übrig, als den Begriff der Kunst sozusagen lem-

matisch[9] aufzunehmen, was bei allen besonderen philosophischen Wissenschaften, wenn sie vereinzelt betrachtet werden sollen, der Fall ist. Denn erst die gesamte Philosophie ist die Erkenntnis des Universums als in sich eine organische Totalität, die sich aus ihrem eigenen Begriffe entwickelt und, in ihrer sich zu sich selbst verhaltenden Notwendigkeit zum Ganzen in sich zurückgehend, sich mit sich als eine Welt der Wahrheit zusammenschließt. In der Krone dieser wissenschaftlichen Notwendigkeit ist jeder einzelne Teil ebenso sehr einerseits ein in sich zurückkehrender Kreis, als er andererseits zugleich einen notwendigen Zusammenhang mit anderen Gebieten hat, – ein Rückwärts, aus dem er sich herleitet, wie ein Vorwärts, zu dem er selbst in sich weitertreibt, insofern er fruchtbar Anderes wieder aus sich erzeugt und für die wissenschaftliche Erkenntnis hervorgehen lässt. Die Idee des Schönen also, mit der wir anfangen, zu beweisen, d. h. sie der Notwendigkeit nach aus den für die Wissenschaft vorangehenden Voraussetzungen herzuleiten, aus deren Schoße sie geboren wird, ist nicht unser gegenwärtiger Zweck, sondern das Geschäft einer enzyklopädischen Entwicklung der gesamten Philosophie und ihrer besonderen Disziplinen. Für uns ist der Begriff des Schönen und der Kunst eine durch das System der Philosophie gegebene Voraussetzung. Da wir aber dies System und den Zusammenhang der Kunst mit demselben hier nicht erörtern können, so haben wir den Begriff des Schönen noch nicht wissenschaftlich vor uns, sondern was für uns vorhanden ist, sind nur die Elemente und Seiten desselben, wie sie in den verschiedenen Vorstellungen vom Schönen und der Kunst schon im gewöhnlichen Bewusstsein sich vorfinden oder vormals gefasst worden sind. Von hier aus wollen wir dann erst auf die gründlichere Betrachtung jener Ansichten übergehen, um dadurch den Vorteil zu erlangen, zunächst eine allgemeine Vorstellung von unserem Gegenstande sowie durch die kurze Kritik eine vorläufige Bekanntschaft mit den höheren Bestimmungen zu bewirken, mit welchen wir es in der Folge zu tun haben werden. In dieser Weise wird unsere letzte einlei-

[9] lemmatisch, von Lemma <lat. Lemma = Titel, Überschrift, Sinngedicht, von griech. Lêmma, eigtl. alles, was man nimmt, zu lamb#anein = nehmen> mit Stichwort versehen und ordnen

tende Betrachtung gleichsam das Einläuten zum Vortrage der Sache selbst vorstellen und eine allgemeine Sammlung und Richtung auf den eigentlichen Gegenstand bezwecken.

Gewöhnliche Vorstellungen von der Kunst

Was uns vom Kunstwerk zunächst als geläufige Vorstellung bekannt sein kann, betrifft folgende drei Bestimmungen:

1. Das Kunstwerk sei kein Naturprodukt, sondern durch menschliche Tätigkeit zuwege gebracht;

2. sei es wesentlich für den Menschen gemacht, und zwar für den Sinn desselben mehr oder weniger aus dem Sinnlichen entnommen;

3. habe es einen Zweck in sich.

1. Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit

Was den ersten Punkt betrifft, dass ein Kunstwerk ein Produkt menschlicher Tätigkeit sei, so ist aus dieser Ansicht

a) die Betrachtung hervorgegangen, dass diese Tätigkeit als bewusstes Produzieren eines Äußerlichen auch gewusst und angegeben und von anderen gelernt und befolgt werden könne. Denn was der eine macht, vermöchte auch, kann es scheinen, der andere zu machen oder nachzumachen, wenn er nur erst die Art des Verfahrens kenne, so dass es bei allgemeiner Bekanntschaft mit den Regeln künstlerischer Produktion nur Sache des allgemeinen Beliebens wäre, in gleicher Art dasselbe zu exekutieren und Kunstwerke hervorzubringen. In dieser Weise sind die oben besprochenen regelgebenden Theorien und ihre auf praktische Befolgung berechneten Vorschriften entstanden. Was sich nun aber nach solchen Angaben ausführen lässt, kann nur etwas formell Regelmäßiges und Mechanisches sein. Denn nur das Mechanische ist von so äußerlicher Art, dass, um es in die Vorstellung aufzunehmen und ins Werk zu setzen, nur eine ganz leere wollende Tätigkeit und Geschicklichkeit erforderlich bleibt, welche in sich

selbst nichts Konkretes, durch allgemeine Regeln nicht Vorzuschreibendes mitzubringen benötigt ist. Dies tut sich am lebendigsten hervor, wenn sich dergleichen Vorschriften nicht auf das rein Äußerliche und Mechanische beschränken, sondern auf die inhaltsvoll geistige, künstlerische Tätigkeit ausdehnen. In diesem Gebiet enthalten die Regeln nur unbestimmte Allgemeinheiten, z. B. das Thema solle interessant sein, man solle jeden seinem Stande, Alter, Geschlecht, Lage gemäß sprechen lassen. Sollen hier Regeln genügen, so müssten ihre Vorschriften zugleich mit solcher Bestimmtheit eingerichtet sein, dass sie ohne weitere eigene Geistestätigkeit, ganz in der Art, wie sie ausgedrückt sind, auch ausgeführt werden könnten. Doch ihrem Inhalte nach abstrakt, zeigen sich deshalb solche Regeln in ihrer Prätention, dass sie das Bewusstsein des Künstlers auszufüllen geschickt wären, durchaus ungeschickt, indem die künstlerische Produktion nicht formelle Tätigkeit nach gegebenen Bestimmtheiten ist, sondern als geistige Tätigkeit aus sich selbst arbeiten und ganz anderen reicheren Gehalt und umfassendere individuelle Gebilde vor die geistige Anschauung bringen muss. Zur Not mögen daher jene Regeln, insoweit sie in der Tat etwas Bestimmtes und deshalb praktisch Brauchbares enthalten, doch nur etwa Bestimmungen für ganz äußerliche Umstände abgeben.

b) So ist man denn auch ganz von dieser angedeuteten Richtung abgekommen, dafür jedoch ebenso sehr wieder ins Gegenteil gefallen. Denn das Kunstwerk ward zwar nicht mehr als Produkt einer allgemein menschlichen Tätigkeit angesehen, sondern als ein Werk eines ganz eigentümlich begabten Geistes, welcher nun aber auch schlechthin nur seine Besonderheit, wie eine spezifische Naturkraft, gewähren zu lassen habe und von der Richtung auf allgemeingültige Gesetze wie von der Einmischung bewusster Reflexion in sein instinktartiges Produzieren ganz loszusprechen, ja davor zu bewahren sei, da seine Hervorbringungen durch solches Bewusstsein nur könnten verunreinigt und verderbt werden. Man hat nach dieser Seite hin das Kunstwerk als Produkt des Talents und Genies angesprochen und hauptsächlich die Naturseite, welche Talent und Genius in sich tragen, hervorgehoben.

Zum Teil mit Recht. Denn Talent ist spezifische, Genie allgemeine Befähigung, welche der Mensch sich nicht nur durch eigene selbstbewusste Tätigkeit zu geben die Macht hat; wovon noch später ausführlicher zu sprechen ist.

Hier haben wir nur die falsche Seite dieser Ansicht zu erwähnen, dass nämlich bei der künstlerischen Produktion alles Bewusstsein über die eigene Tätigkeit nicht nur für überflüssig, sondern auch für nachteilig gehalten worden ist. Dann erscheint die Hervorbringung des Talents und Genies nur als ein Zustand überhaupt und näher als Zustand der Begeisterung. Zu solchem Zustande, heißt es, werde das Genie teils durch einen Gegenstand erregt, teils könne es sich durch Willkür selber darein versetzen, wobei denn auch des guten Dienstes der Champagnerflasche nicht vergessen ward. In Deutschland tat sich diese Meinung zur Zeit der sogenannten Genieperiode hervor, welche durch Goethes erste poetische Produkte herbeigeführt und dann durch die Schillerschen unterstützt wurde. Diese Dichter haben bei ihren ersten Werken mit Hintansetzung aller Regeln, die damals fabriziert waren, von vorne angefangen und absichtlich gegen jene Regeln gehandelt, worin sie denn andere noch bei weitem überboten. Doch in die Verwirrungen, welche über den Begriff von Begeisterung und Genie herrschend gewesen und über das, was die Begeisterung als solche schon alles vermöge, noch heutigentags herrschend sind, will ich nicht näher eingehen. Als wesentlich ist nur die Ansicht festzustellen, dass, wenn auch Talent und Genius des Künstlers ein natürliches Moment in sich hat, dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken, der Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung sowie der Übung und Fertigkeit im Produzieren bedarf. Denn ohnehin ist eine Hauptseite dieser Produktion eine äußerliche Arbeit, indem das Kunstwerk eine rein technische Seite hat, die bis gegen das Handwerksmäßige sich hin erstreckt; am meisten in der Architektur und Skulptur, weniger in der Malerei und Musik, am wenigsten in der Poesie. Zu einer Fertigkeit hierin verhilft keine Begeisterung, sondern nur Reflexion, Fleiß und Übung. Solcher Fertigkeit aber ist der Künstler

benötigt, um des äußeren Materials sich zu bemeistern und durch die Sprödigkeit desselben nicht gehindert zu werden.

Je höher nun ferner der Künstler steht, desto gründlicher soll er die Tiefen des Gemüts und des Geistes darstellen, die nicht unmittelbar bekannt, sondern nur durch die Richtung des eigenen Geistes auf die innere und äußere Welt zu ergründen sind. So ist es wiederum das Studium, wodurch der Künstler diesen Gehalt zu seinem Bewusstsein bringt und den Stoff und Gehalt seiner Konzeptionen gewinnt.

Zwar bedarf in dieser Beziehung die eine Kunst mehr als die andere des Bewusstseins und der Erkenntnis solchen Gehaltes. Die Musik z. B., welche es sich nur mit der ganz unbestimmten Bewegung des geistigen Innern, mit dem Tönen gleichsam der gedankenlosen Empfindung zu tun macht, hat wenigen oder keinen geistigen Stoff im Bewusstsein vonnöten. Das musikalische Talent kündigt sich darum auch am meisten in sehr früher Jugend, bei noch leerem Kopfe und wenig bewegtem Gemüte an und kann beizeiten schon, ehe noch Geist und Leben sich erfahren haben, zu sehr bedeutender Höhe gelangt sein; wie wir denn auch oft genug eine sehr große Virtuosität in musikalischer Komposition und Vortrage neben bedeutender Dürftigkeit des Geistes und Charakters bestehen sehen. – Anders hingegen ist es in der Poesie. In ihr kommt es auf inhalts- und gedankenvolle Darstellung des Menschen, seiner tieferen Interessen und der Mächte, die ihn bewegen, an, und so muss Geist und Gemüt selbst durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich und tief gebildet sein, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zustande bringen kann. Die ersten Produkte Goethes und Schillers sind von einer Unreife, ja selbst von einer Rohheit und Barbarei, vor der man erschrecken kann. Diese Erscheinung, dass in den meisten jener Versuche eine überwiegende Masse durch und durch prosaischer, zum Teil kalter und platter Elemente sich findet, ist es, welche vornehmlich gegen die gewöhnliche Meinung geht, als ob die Begeisterung an das Jugendfeuer und die Jugendzeit gebunden sei. Erst das reife Mannesalter dieser beiden Genien, welche, kann man sagen, unserer Nation erst poetische Werke zu geben wussten und unsere Nationaldichter sind, hat

uns tiefe, gediegene, aus wahrhafter Begeisterung hervorgegangene und ebenso in der Form durchgebildete Werke geschenkt, wie erst der Greis Homer seine ewig unsterblichen Gesänge sich eingegeben und hervorgebracht hat. c) Eine dritte Ansicht, welche die Vorstellung vom Kunstwerk als einem Produkte menschlicher Tätigkeit betrifft, bezieht sich auf die Stellung des Kunstwerks zu den äußeren Erscheinungen der Natur. Hier lag dem gewöhnlichen Bewusstsein die Meinung nahe, dass das Kunstprodukt des Menschen dem Naturprodukte nachstehe. Denn das Kunstwerk hat kein Gefühl in sich und ist nicht das durch und durch Belebte, sondern, als äußerliches Objekt betrachtet, tot. Das Lebendige aber pflegen wir höher zu schätzen als das Tote. Dass das Kunstwerk nicht in sich selbst bewegt und lebendig sei, ist freilich zugegeben. Das natürlich Lebendige ist nach innen und außen eine zweckmäßig bis in alle kleinsten Teile ausgeführte Organisation, während das Kunstwerk nur in seiner Oberfläche den Schein der Lebendigkeit erreicht, nach innen aber gemeiner Stein oder Holz und Leinwand oder, wie in der Poesie, Vorstellung ist, die in Rede und Buchstaben sich äußert. Aber diese Seite äußerlicher Existenz ist es nicht, welche ein Werk zu einem Produkte der schönen Kunst macht; Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, die Taufe des Geistigen erhalten hat und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklange des Geistes gebildet ist. Menschliches Interesse, der geistige Wert, den eine Begebenheit, ein individueller Charakter, eine Handlung in ihrer Verwicklung und ihrem Ausgange hat, wird im Kunstwerke aufgefasst und reiner und durchsichtiger hervorgehoben, als es auf dem Boden der sonstigen, unkünstlerischen Wirklichkeit möglich ist. Dadurch steht das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat; wie z. B. durch die Empfindung und Einsicht, aus welcher heraus in der Malerei eine Landschaft dargestellt wird, dies Geisteswerk einen höheren Rang einnimmt als die bloß natürliche Landschaft. Denn alles Geistige ist besser als jedes Naturerzeugnis. Ohnehin stellt kein Naturwesen göttliche Ideale dar, wie es die Kunst vermag.

Was nun der Geist in Kunstwerken seinem eigenen Innern entnimmt, dem weiß er auch nach Seiten der äußerlichen Existenz hin eine Dauer zu geben; die einzelne Naturlebendigkeit dagegen ist vergänglich, schwindend und in ihrem Aussehen veränderlich, während das Kunstwerk sich erhält, wenn auch nicht die bloße Dauer, sondern das Herausgehobensein geistiger Beseelung seinen wahrhaftigen Vorzug der natürlichen Wirklichkeit gegenüber ausmacht.

Diese höhere Stellung des Kunstwerkes wird aber dennoch wieder von einer anderen Vorstellung des gewöhnlichen Bewusstseins bestritten. Denn die Natur und ihre Erzeugnisse, heißt es, seien ein Werk Gottes, durch seine Güte und Weisheit erschaffen, das Kunstprodukt dagegen sei nur ein Menschenwerk, nach menschlicher Einsicht von Menschenhänden gemacht. In dieser Entgegenstellung der Naturproduktion als eines göttlichen Schaffens und der menschlichen Tätigkeit als einer nur endlichen liegt sogleich der Missverstand, als ob Gott im Menschen und durch den Menschen nicht wirke, sondern den Kreis dieser Wirksamkeit auf die Natur allein beschränke. Diese falsche Meinung ist gänzlich zu entfernen, wenn man zum wahren Begriffe der Kunst hindurchdringen will, ja es ist dieser Ansicht gegenüber die entgegengesetzte festzuhalten, dass Gott mehr Ehre von dem habe, was der Geist macht, als von den Erzeugnissen und Gebilden der Natur. Denn es ist nicht nur Göttliches im Menschen, sondern in ihm ist es in einer Form tätig, die in ganz anderer, höherer Weise dem Wesen Gottes gemäß ist als in der Natur. Gott ist Geist, und im Menschen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des bewussten, sich tätig hervorbringenden Geistes; in der Natur aber ist dies Medium das Bewusstlose, Sinnliche und Äußerliche, das an Wert dem Bewusstsein bei weitem nachsteht. Bei der Kunstproduktion nun ist Gott ebenso wirksam wie bei den Erscheinungen der Natur, das Göttliche aber, wie es im Kunstwerk sich kundgibt, hat, als aus dem Geiste erzeugt, einen entsprechenden Durchgangspunkt für seine Existenz gewonnen, während das Dasein in der bewusstlosen Sinnlichkeit der Natur keine dem Göttlichen angemessene Weise der Erscheinung ist.

d) Ist nun das Kunstwerk als Erzeugnis des Geistes vom Menschen gemacht, so fragt es sich schließlich, um aus dem Bisherigen ein tieferes Resultat zu ziehen, welches das Bedürfnis des Menschen sei, Kunstwerke zu produzieren. Auf der einen Seite kann diese Hervorbringung als ein bloßes Spiel des Zufalls und der Einfälle angesehen werden, das ebenso gut zu unterlassen als auszuführen sei; denn es gebe noch andere und selbst bessere Mittel, das ins Werk zu richten, was die Kunst bezwecke, und der Mensch trage noch höhere und wichtigere Interessen in sich, als die Kunst zu befriedigen vermöge. Auf der anderen Seite aber scheint die Kunst aus einem höheren Triebe hervorzugehen und höheren Bedürfnissen, ja zuzeiten den höchsten und absoluten, Genüge zu tun, indem sie an die allgemeinsten Weltanschauungen und die religiösen Interessen ganzer Epochen und Völker gebunden ist. – Diese Frage nach dem nicht zufälligen, sondern absoluten Bedürfnis der Kunst können wir vollständig noch nicht beantworten, indem sie konkreter ist, als die Antwort hier schon ausfallen könnte. Wir müssen uns deshalb begnügen, für jetzt nur folgendes festzustellen. Das allgemeine und absolute Bedürfnis, aus dem die Kunst (nach ihrer formellen Seite) quillt, findet seinen Ursprung darin, dass der Mensch denkendes Bewusstsein ist, d. h. dass er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst für sich macht. Die Naturdinge sind nur unmittelbar und einmal, doch der Mensch als Geist verdoppelt sich, indem er zunächst wie die Naturdinge ist, sodann aber ebenso sehr für sich ist, sich anschaut, sich vorstellt, denkt und nur durch dies tätige Fürsichsein Geist ist. Dies Bewusstsein von sich erlangt der Mensch in zwiefacher Weise: erstens theoretisch, insofern er im Innern sich selbst sich zum Bewusstsein bringen muss, was in der Menschenbrust sich bewegt, was in ihr wühlt und treibt, und überhaupt sich anzuschauen, vorzustellen, was der Gedanke als das Wesen findet, sich zu fixieren und in dem aus sich selbst Hervorgerufenen wie in dem von außen her Empfangenen nur sich selber zu erkennen hat. – Zweitens wird der Mensch durch praktische Tätigkeit für sich, indem er den Trieb hat, in demjenigen, was ihm unmittelbar gegeben, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen. Diesen Zweck vollführt er durch

Veränderung der Außendinge, welchen er das Siegel seines Innern aufdrückt und in ihnen nun seine eigenen Bestimmungen wiederfindet. Der Mensch tut dies, um als freies Subjekt auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst zu genießen. Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Außendinge in sich; der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung des Seinigen gewinnt. Dieses Bedürfnis geht durch die vielgestaltigsten Erscheinungen durch bis zu der Weise der Produktion seiner selbst in den Außendingen, wie sie im Kunstwerk vorhanden ist. Und nicht nur mit den Außendingen verfährt der Mensch in dieser Weise, sondern ebenso mit sich selbst, seiner eigenen Naturgestalt, die er nicht lässt, wie er sie findet, sondern die er absichtlich verändert. Dies ist die Ursache allen Putzes und Schmuckes, und wäre er noch so barbarisch, geschmacklos, völlig verunstaltend oder gar verderblich wie die Frauenfüße der Chinesen oder Einschnitte in Ohren und Lippen. Denn nur beim Gebildeten geht die Veränderung der Gestalt, des Benehmens und jeder Art und Weise der Äußerung aus geistiger Bildung hervor.

Das allgemeine Bedürfnis zur Kunst also ist das vernünftige, dass der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewusstsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt. Das Bedürfnis dieser geistigen Freiheit befriedigt er, indem er einerseits innerlich, was ist, für sich macht, ebenso aber dies Fürsichsein äußerlich realisiert und somit, was in ihm ist, für sich und andere in dieser Verdoppelung seiner zur Anschauung und Erkenntnis bringt. Dies ist die freie Vernünftigkeit des Menschen, in welcher, wie alles Handeln und Wissen, so auch die Kunst ihren Grund und notwendigen Ursprung hat. Ihr spezifisches Bedürfnis jedoch im Unterschiede des sonstigen politischen und moralischen Handelns, der religiösen Vorstellung und wissenschaftlichen Erkenntnis werden wir später sehen.

2. Das Kunstwerk als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen

Betrachteten wir nun bisher am Kunstwerk die Seite, dass es vom Menschen gemacht sei, so haben wir jetzt zu der zweiten Bestimmung überzugehen, dass es für den Sinn des Menschen produziert und deshalb auch aus dem Sinnlichen mehr oder weniger hergenommen werde.

a) Diese Reflexion hat zu der Betrachtung Veranlassung gegeben, dass die schöne Kunst die Empfindung, und näher zwar die Empfindung, die wir uns gemäß finden – die angenehme –, zu erregen bestimmt sei. Man hat in dieser Rücksicht die Untersuchung der schönen Kunst zu einer Untersuchung der Empfindungen gemacht und gefragt, welche Empfindungen denn nun wohl durch die Kunst zu erregen seien: Furcht z. B. und Mitleid – wie diese aber angenehm sein, wie die Betrachtung eines Unglücks Befriedigung gewähren könne. Diese Richtung der Reflexion schreibt sich besonders aus Moses Mendelssohns Zeiten her, und man kann in seinen Schriften viele solcher Betrachtungen finden. Doch führte solche Untersuchung nicht weit, denn die Empfindung ist die unbestimmte dumpfe Region des Geistes; was empfunden wird, bleibt eingehüllt in der Form abstraktester einzelner Subjektivität, und deshalb sind auch die Unterschiede der Empfindung ganz abstrakte, keine Unterschiede der Sache selbst. Furcht z. B., Angst, Besorgnis, Schreck sind freilich weitere Modifikationen ein und derselben Empfindungsweise, aber teils nur quantitative Steigerungen, teils Formen, welche ihren Inhalt selbst nichts angehen, sondern demselben gleichgültig sind. Bei der Furcht z. B. ist eine Existenz vorhanden, für welche das Subjekt Interesse hat, zugleich aber das Negative nahen sieht, das diese Existenz zu zerstören droht, und nun beides, dies Interesse und jenes Negative, als widersprechende Affektion[10] seiner Subjektivität unmittelbar in sich findet. Solche Furcht bedingt aber für sich noch keinen Gehalt, sondern kann das Verschiedenste und Entgegengesetzteste in sich aufnehmen. Die

[10] Affektion (affectio): Zustandsänderung, Erregung, Erleiden.

Empfindung als solche ist eine durchaus leere Form der subjektiven Affektion. Zwar kann diese Form teils in sich selbst mannigfach sein, wie Hoffnung, Schmerz, Freude, Vergnügen, teils in dieser Verschiedenheit unterschiedenen Inhalt befassen, wie es denn Rechtsgefühl, sittliches Gefühl, erhabenes religiöses Gefühl usf. gibt; aber dadurch, dass solcher Inhalt in unterschiedenen Formen des Gefühls vorhanden ist, kommt noch seine wesentliche und bestimmte Natur nicht zum Vorschein, sondern bleibt eine bloß subjektive Affektion meiner, in welcher die konkrete Sache, als in den abstraktesten Kreis zusammengezogen, verschwindet. Deshalb bleibt die Untersuchung der Empfindungen, welche die Kunst erregt oder erregen soll, ganz im Unbestimmten stehen und ist eine Betrachtung, welche gerade vom eigentlichen Inhalt und dessen konkretem Wesen und Begriff abstrahiert. Denn die Reflexion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjektiven Affektion und deren Besonderheit, statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die bloße Subjektivität und deren Zustände fahren zu lassen. Bei der Empfindung jedoch ist gerade diese inhaltslose Subjektivität nicht nur erhalten, sondern die Hauptsache, und darum fühlen die Menschen so gern. Deshalb wird aber auch solche Betrachtung ihrer Unbestimmtheit und Leerheit wegen langweilig und durch die Aufmerksamkeit auf die kleinen subjektiven Besonderheiten widrig.

b) Da nun aber das Kunstwerk nicht nur etwa überhaupt Empfindungen erregen soll – denn diesen Zweck hätte es dann ohne spezifischen Unterschied mit Beredsamkeit, Geschichtsschreibung, religiöser Erbauung usf. gemeinschaftlich –, sondern nur, insofern es schön ist, so verfiel die Reflexion darauf, für das Schöne nun auch eine *eigentümliche Empfindung des Schönen* aufzusuchen und einen bestimmten *Sinn für dasselbe* herauszufinden. Hierbei zeigte sich bald, dass ein solcher Sinn kein durch die Natur fest bestimmter und blinder Instinkt sei, der schon an und für sich das Schöne unterscheide, und so ward dann für diesen Sinn *Bildung* gefordert und der gebildete Schönheitssinn *Geschmack* genannt, der, obschon ein gebildetes Auffassen und Ausfinden des Schönen, doch in der Weise unmittelbaren Empfindens

bleiben solle. Wie abstrakte Theorien solchen Geschmackssinn zu bilden unternahmen und wie er selbst äußerlich und einseitig blieb, haben wir bereits berührt. Einerseits in den *allgemeinen* Grundsätzen mangelhaft, hatte andererseits auch die *besondere* Kritik *einzelner Werke* der Kunst zur Zeit jener Standpunkte weniger die Richtung, ein *bestimmteres Urteil* zu begründen – denn hierzu war das Zeug noch nicht vorhanden –, als vielmehr den Geschmack überhaupt in seiner Bildung zu fördern. Diese Bildung blieb deshalb gleichfalls im Unbestimmteren stehen und bemühte sich nur, die Empfindung als Schönheitssinn durch Reflexion so auszustatten, dass nun unmittelbar das Schöne, wo und wie es vorhanden wäre, sollte gefunden werden können. Doch die Tiefe der Sache blieb dem Geschmack verschlossen, denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstrakte Reflexionen, sondern die volle Vernunft und den gediegenen Geist in Anspruch, während der Geschmack nur auf die äußerliche Oberfläche, um welche die Empfindungen herspielen und woran einseitige Grundsätze sich geltend machen können, angewiesen war. Deshalb aber fürchtet sich der sogenannte gute Geschmack vor allen tieferen Wirkungen und schweigt, wo die Sache zur Sprache kommt und die Äußerlichkeiten und Nebensachen verschwinden. Denn wo große Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich auftun, handelt es sich nicht mehr um die feineren Unterschiede des Geschmacks und seine Kleinigkeitskrämerei mit Einzelheiten; er fühlt den Genius über solchen Boden wegschreiten, und vor der Macht desselben zurücktretend, ist es ihm nicht mehr geheuer und weiß er sich nicht mehr zu lassen.

c) Man ist deshalb auch davon zurückgekommen, bei Betrachtung von Kunstwerken nur die Bildung des Geschmacks im Auge zu behalten und nur Geschmack zeigen zu wollen; an die Stelle des Mannes oder Kunstrichters von Geschmack ist der *Kenner* getreten. Die positive Seite der Kunstkennerschaft, insoweit sie die gründliche Bekanntschaft mit dem ganzen Umkreis des Individuellen in einem Kunstwerk betrifft, haben wir schon als für die Kunstbetrachtung notwendig ausgesprochen. Denn das Kunstwerk, um seiner zugleich materiellen und

individuellen Natur willen, geht wesentlich aus besonderen Bedingungen der mannigfachsten Art, wozu vorzüglich Zeit und Ort der Entstehung, dann die bestimmte Individualität des Künstlers und hauptsächlich die technische Ausbildung der Kunst gehören, hervor. Zur bestimmten, gründlichen Anschauung und Kenntnis, ja selbst zum Genusse eines Kunstprodukts ist die Beachtung aller dieser Seiten unerlässlich, mit welchen sich die Kennerschaft vornehmlich beschäftigt, und was sie auf ihre Weise leistet, ist mit Dank anzunehmen. Indem nun zwar solche Gelehrsamkeit als etwas Wesentliches zu gelten berechtigt ist, darf sie jedoch nicht für das Einzige und Höchste des Verhältnisses gehalten werden, welches sich der Geist zu einem Kunstwerke und zur Kunst überhaupt gibt. Denn die Kennerschaft, und dies ist sodann ihre mangelhafte Seite, kann bei der Kenntnis bloß äußerlicher Seiten, des Technischen, Historischen usf., stehen bleiben und von der wahrhaften Natur des Kunstwerks etwa nicht viel ahnen oder gar nichts wissen; ja sie kann selbst von dem Werte tieferer Betrachtungen in Vergleich mit den rein positiven, technischen und historischen Kenntnissen geringschätzig urteilen; doch auch dann selbst geht die Kennerschaft, wenn sie nur echter Art ist, wenigstens auf bestimmte Gründe und Kenntnisse und verständiges Urteil, womit denn auch die genauere Unterscheidung der verschiedenen, wenn auch zum Teil äußeren Seiten an einem Kunstwerke und die Wertschätzung derselben verbunden ist.

d) Nach diesen Bemerkungen über die Betrachtungsweisen, zu welchen die Seite des Kunstwerks als selbst sinnliches Objekt auf den Menschen als sinnlichen eine wesentliche Beziehung zu haben Veranlassung gab, wollen wir jetzt diese Seite in ihrem wesentlicheren Verhältnis zur Kunst selbst betrachten, und zwar α) teils in Rücksicht auf das Kunstwerk als Objekt, β) teils in Rücksicht auf die Subjektivität des Künstlers, sein Genie, Talent usf., ohne uns jedoch auf dasjenige einzulassen, was in dieser Beziehung nur aus der Erkenntnis der Kunst in ihrem allgemeinen Begriff hervorgehen kann. Denn wir befinden uns hier noch nicht wahrhaft auf wissenschaftlichem Grund und Boden, sondern stehen nur erst auf dem Gebiete äußerlicher Reflexionen.

α) Das Kunstwerk bietet sich also allerdings für das sinnliche Auffassen dar. Es ist für die sinnliche Empfindung, äußerliche oder innerliche, für die sinnliche Anschauung und Vorstellung hingestellt, wie die äußere, uns umgebende oder wie unsere eigene innerliche empfindende Natur. Denn auch eine Rede z. B. kann für die sinnliche Vorstellung und Empfindung sein. Dessen ungeachtet ist aber das Kunstwerk nicht nur für die *sinnliche* Auffassung, als sinnlicher Gegenstand, sondern seine Stellung ist von der Art, dass es als Sinnliches zugleich wesentlich für den *Geist* ist, der Geist davon affiziert werden und irgendeine Befriedigung darin finden soll.

Diese Bestimmung des Kunstwerks gibt nun sogleich Aufschluss darüber, dass dasselbe in keiner Weise ein Naturprodukt sein und seiner Naturseite nach Naturlebendigkeit haben soll, es möchte nun das Naturprodukt niedriger oder höher zu schätzen sein als ein *bloßes* Kunstwerk, wie man sich wohl etwa im Sinne der Geringschätzung auszudrücken pflegt.

Denn das Sinnliche des Kunstwerks soll nur Dasein haben, insofern es für den Geist des Menschen, nicht aber insofern es selbst als Sinnliches für sich selber existiert.

Betrachten wir näher, in welcher Weise das Sinnliche für den Menschen da ist, so finden wir: was sinnlich ist, kann auf verschiedene Weise zu dem Geiste sich verhalten.

αα) Die schlechteste, für den Geist am wenigsten geeignete Art ist die bloß sinnliche Auffassung. Sie besteht zunächst im bloßen Ansehen, Anhören, Anfühlen usf., wie es in Stunden geistiger Abspannung ja für manchen überhaupt eine Unterhaltung sein kann, gedankenlos umherzugehen und bloß hier zu hören, dort sich umzublicken usf. Bei dem bloßen Auffassen der Außendinge durch Gesicht und Gehör bleibt der Geist nicht stehen, er macht sie für sein Inneres, das zunächst selbst noch wieder in Form der Sinnlichkeit sich in den Dingen zu realisieren getrieben ist und sich zu ihnen als *Begierde* verhält. In dieser begierdevollen Beziehung auf die Außenwelt steht der Mensch

als sinnlich Einzelner den Dingen als gleichfalls einzelnen gegenüber; er wendet sich nicht als Denkender mit allgemeinen Bestimmungen zu ihnen hinaus, sondern verhält sich nach einzelnen Trieben und Interessen zu den selbst einzelnen Objekten und erhält sich in ihnen, indem er sie gebraucht, verzehrt und durch ihre Aufopferung seine Selbstbefriedigung betätigt. In dieser negativen Beziehung verlangt die Begierde für sich nicht nur den oberflächlichen Schein der Außendinge, sondern sie selbst in ihrer sinnlich-konkreten Existenz. Mit bloßen Gemälden des Holzes, das sie gebrauchen, der Tiere, die sie aufzehren möchte, wäre der Begierde nicht gedient. Ebenso wenig vermag die Begierde das Objekt in seiner Freiheit bestehen zu lassen, denn ihr Trieb drängt eben dahin, diese Selbstständigkeit und Freiheit der Außendinge aufzuheben und zu zeigen, dass dieselben nur da seien, um zerstört und verbraucht zu werden. Zu gleicher Zeit aber ist auch das Subjekt, als von den einzelnen beschränkten und nichtigen Interessen seiner Begierden befangen, weder in sich selbst frei, denn es bestimmt sich nicht aus der wesentlichen Allgemeinheit und Vernünftigkeit seines Willens, noch frei in Rücksicht auf die Außenwelt, denn die Begierde bleibt wesentlich durch die Dinge bestimmt und auf sie bezogen.

In solchem Verhältnis nun der Begierde steht der Mensch zum Kunstwerk nicht. Er lässt es als Gegenstand frei für sich existieren und bezieht sich begierdelos darauf, als auf ein Objekt, das nur für die theoretische Seite des Geistes ist. Deshalb bedarf das Kunstwerk, obschon es sinnliche Existenz hat, in dieser Rücksicht dennoch eines sinnlich-konkreten Daseins und einer Naturlebendigkeit nicht, ja es darf sogar auf diesem Boden nicht stehen bleiben, insofern es nur geistige Interessen befriedigen und alle Begierde von sich ausschließen soll. Weshalb denn freilich die praktische Begierde die organischen und unorganischen einzelnen Naturdinge, welche ihr dienen können, höher achtet als Kunstwerke, die sich ihrem Dienste unbrauchbar erweisen und nur für andere Formen des Geistes genießbar sind.

ββ) Eine zweite Weise, in welcher das äußerlich Vorhandene für den Geist sein kann, ist der einzelnen sinnlichen Anschauung und praktischen Begierde gegenüber das rein theoretische Verhältnis zur *Intelligenz*. Die theoretische Betrachtung der Dinge hat nicht das Interesse, dieselben in ihrer Einzelheit zu verzehren und sich sinnlich durch sie zu befriedigen und zu erhalten, sondern sie in ihrer *Allgemeinheit* kennen zu lernen, ihr inneres Wesen und Gesetz zu finden und sie ihrem Begriff nach zu begreifen. Daher lässt das theoretische Interesse die einzelnen Dinge gewähren und tritt vor ihnen als sinnlich einzelnen zurück, da diese sinnliche Einzelheit nicht das ist, was die Betrachtung der Intelligenz sucht. Denn die vernünftige Intelligenz gehört nicht dem einzelnen Subjekt als solchem wie die Begierde an, sondern dem Einzelnen als zugleich in sich Allgemeinem. Indem sich der Mensch dieser Allgemeinheit nach zu den Dingen verhält, ist es seine allgemeine Vernunft, die in der Natur sich selber zu finden und dadurch das innere Wesen der Dinge wiederherzustellen strebt, welches die sinnliche Existenz, obschon dasselbe ihren Grund ausmacht, nicht unmittelbar zeigen kann. Dies theoretische Interesse, dessen Befriedigung die Arbeit der *Wissenschaft* ist, teilt die Kunst nun aber in dieser wissenschaftlichen Form ebenso wenig, als sie mit den Trieben der nur praktischen Begierde gemeinschaftliche Sache macht. Denn die Wissenschaft kann zwar von dem Sinnlichen in seiner Einzelheit ausgehen und eine Vorstellung besitzen, wie dies Einzelne unmittelbar in seiner einzelnen Farbe, Gestalt, Größe usw. vorhanden ist. Doch hat dies vereinzelte Sinnliche als solches dann keine weitere Beziehung auf den Geist, insofern die Intelligenz auf das Allgemeine, das Gesetz, den Gedanken und Begriff des Gegenstandes losgeht und ihn deshalb nicht nur seiner unmittelbaren Einzelheit nach verlässt, sondern ihn innerlich verwandelt, aus einem sinnlich Konkreten ein Abstraktum, ein Gedachtes und somit etwas wesentlich anderes macht, als dasselbe Objekt in seiner sinnlichen Erscheinung war. Dies tut das Kunstinteresse in seinem Unterschiede von der Wissenschaft nicht. Wie das Kunstwerk sich als äußeres Objekt in unmittelbarer Bestimmtheit und sinnlicher Einzelheit nach Seiten der Farbe, Gestalt, Klanges oder als einzelne Anschauung usf. kundgibt, so ist es auch für

die Kunstbetrachtung, ohne dass dieselbe über die unmittelbare Gegenständlichkeit, die ihr dargeboten wird, so weit hinausginge, den Begriff dieser Objektivität als allgemeinen Begriff erfassen zu wollen, wie es die Wissenschaft tut.

Von dem praktischen Interesse der Begierde unterscheidet sich das Kunstinteresse dadurch, dass es seinen Gegenstand frei für sich bestehen lässt, während die Begierde ihn für ihren Nutzen zerstörend verwendet; von der theoretischen Betrachtung wissenschaftlicher Intelligenz dagegen scheidet die Kunstbetrachtung sich in umgekehrter Weise ab, indem sie für den Gegenstand in seiner einzelnen Existenz Interesse hegt und denselben nicht zu seinem allgemeinen Gedanken und Begriff zu verwandeln tätig ist.

γγ) Hieraus nun folgt, dass das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen erscheinen dürfe. Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks weder die konkrete Materiatur, die empirische innere Vollständigkeit und Ausbreitung des Organismus, welche die Begierde verlangt, noch den allgemeinen, nur ideellen Gedanken, sondern er will sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebenso sehr von dem Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll. Deshalb ist das Sinnliche im Kunstwerk im Vergleich mit dem unmittelbaren Dasein der Naturdinge zum bloßen *Schein* erhoben, und das Kunstwerk steht in der *Mitte* zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken. Es ist *noch nicht* reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch *nicht mehr* bloßes materielles Dasein, wie Steine, Pflanzen und organisches Leben, sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist selbst ein ideelles, das aber, als nicht das Ideelle des Gedankens, zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist. Dieser Schein des Sinnlichen nun tritt für den Geist, wenn er die Gegenstände frei sein lässt, ohne jedoch in ihr wesentliches Inneres hinabzusteigen (wodurch sie gänzlich aufhören würden, für ihn als einzelne äußerlich zu existieren), nach außen hin als die Gestalt, das Aussehen oder als Klingen der Dinge auf. Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*,

während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenus ausgeschlossen bleiben. Denn Geruch, Geschmack und Gefühl haben es mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun; Geruch mit der materiellen Verflüchtigung durch die Luft, Geschmack mit der materiellen Auflösung der Gegenstände, und Gefühl mit Wärme, Kälte, Glätte usf. Aus diesem Grunde können es diese Sinne nicht mit den Gegenständen der Kunst zu tun haben, welche sich in ihrer realen Selbstständigkeit erhalten sollen und kein nur sinnliches Verhältnis zulassen. Das für diese Sinne Angenehme ist nicht das Schöne der Kunst. Die Kunst bringt deshalb von Seiten des Sinnlichen her absichtlich nur eine Schattenwelt von Gestalten, Tönen und Anschauungen hervor, und es kann gar nicht die Rede davon sein, dass der Mensch, indem er Kunstwerke ins Dasein ruft, aus bloßer Ohnmacht und um seiner Beschränktheit willen nur eine Oberfläche des Sinnlichen, nur Schemen darzubieten wisse. Denn diese sinnlichen Gestalten und Töne treten in der Kunst nicht nur ihrer selbst und ihrer unmittelbaren Gestalt wegen auf, sondern mit dem Zweck, in dieser Gestalt höheren geistigen Interessen Befriedigung zu gewähren, da sie von allen Tiefen des Bewusstseins einen Anklang und Wiederklang im Geiste hervorzurufen mächtig sind. In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst *vergeistigt*, da das *Geistige* in ihr als versinnlicht erscheint.

β) Deshalb gerade aber ist ein Kunstprodukt nur vorhanden, insofern es seinen Durchgangspunkt durch den Geist genommen hat und aus geistiger produzierender Tätigkeit entsprungen ist. Dies führt uns auf die andere Frage, die wir zu beantworten haben, wie nämlich die der Kunst notwendige sinnliche Seite in dem Künstler als hervorbringender Subjektivität wirksam ist. – Diese Art und Weise der Produktion enthält als subjektive Tätigkeit ganz dieselben Bestimmungen in sich, welche wir objektiv im Kunstwerk fanden; sie muss geistige Tätigkeit sein, welche jedoch zugleich das Moment der Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit in sich hat. Doch ist sie weder auf der einen Seite nur mechanische Arbeit, als bloße bewusstlose Fertigkeit in sinnlichen Handgriffen oder formelle Tätigkeit nach festen, einzulernenden Re-

geln, noch ist sie auf der anderen Seite eine wissenschaftliche Produktion, die vom Sinnlichen zu abstrakten Vorstellungen und Gedanken übergeht oder sich ganz im Elemente des reinen Denkens betätigt, sondern die Seiten des Geistigen und Sinnlichen müssen im künstlerischen Produzieren eins sein. So könnte man z. B. bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, dass man das Darzustellende schon vorher als prosaischen Gedanken auffasste und diesen dann in Bilder, Reime usf. brächte, so dass nun das Bildliche bloß als Zier und Schmuck den abstrakten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zuwege bringen, denn hier würde das als *getrennte* Tätigkeit wirksam sein, was bei der künstlerischen Produktivität nur in seiner ungetrennten Einheit Gültigkeit hat. Dies echte Produzieren macht die Tätigkeit der künstlerischen *Phantasie* aus. Sie ist das Vernünftige, das als Geist nur ist, insofern es sich zum Bewusstsein tätig hervortreibt, doch, was es in sich trägt, erst in sinnlicher Form vor sich hinstellt. Diese Tätigkeit hat also geistigen Gehalt, den sie aber sinnlich gestaltet, weil sie nur in dieser sinnlichen Weise desselben bewusst zu werden vermag. Es kann dies mit der Art und Weise schon eines lebenserfahrenen, auch eines geistreichen, witzigen Mannes verglichen werden, der, ob er gleich vollständig weiß, worauf es im Leben ankommt, was als Substanz die Menschen zusammenhält, was sie bewegt und die Macht in ihnen ist, dennoch diesen Inhalt weder sich selber in allgemeine Regeln gefasst hat, noch ihn anderen in allgemeinen Reflexionen zu explizieren weiß, sondern, was sein Bewusstsein erfüllt, immer in besonderen Fällen, wirklichen oder erfundenen, in adäquaten Beispielen usf. sich und anderen klarmacht; denn für seine Vorstellung gestaltet sich alles und jedes zu konkreten, nach Zeit und Ort bestimmten Bildern, wobei denn Namen und allerhand sonstige äußerliche Umstände nicht fehlen dürfen. Doch eine solche Art der Einbildungskraft beruht mehr auf Erinnerung erlebter Zustände, gemachter Erfahrungen, als dass sie selber erzeugend wäre. Die Erinnerung bewahrt und erneut die Einzelheit und äußere Art des Geschehens solcher Ergebnisse mit allen Umständen und lässt dagegen nicht das Allgemeine für sich heraustreten. Die künstlerische produktive Phantasie aber ist die Phantasie eines gro-

ßen Geistes und Gemüts, das Auffassen und Erzeugen von Vorstellungen und Gestalten, und zwar von den tiefsten und allgemeinsten menschlichen Interessen in bildlicher, völlig bestimmter sinnlicher Darstellung. Hieraus folgt nun sogleich, dass die Phantasie von einer Seite her allerdings auf Naturgabe, Talent überhaupt beruhe, weil ihr Produzieren der Sinnlichkeit bedarf. Man spricht zwar ebenso sehr von wissenschaftlichen Talenten, aber die Wissenschaften setzen nur die allgemeine Befähigung zum Denken voraus, welches, statt sich zugleich auf natürliche Weise wie die Phantasie zu verhalten, gerade von aller Naturtätigkeit abstrahiert, und so kann man richtiger sagen, es gebe kein spezifisches wissenschaftliches Talent im Sinne einer *bloßen* Naturgabe. Die Phantasie dagegen hat eine Weise zugleich instinktartiger Produktion, indem die wesentliche Bildlichkeit und Sinnlichkeit des Kunstwerks subjektiv im Künstler als Naturanlage und Naturtrieb vorhanden sein und als bewusstloses Wirken auch der Naturseite des Menschen angehören muss. Zwar füllt die Naturfähigkeit nicht das ganze Talent und Genie aus, da die Kunstproduktion ebenso geistiger, selbstbewusster Art ist, sondern die Geistigkeit muss nur überhaupt ein Moment natürlichen Bildens und Gestaltens in sich haben. Deshalb kann es zwar bis auf einen gewissen Grad hin fast jeder in einer Kunst bringen, doch um diesen Punkt, wo die Kunst eigentlich erst anfängt, zu überschreiten, ist angeborenes höheres Kunsttalent notwendig.

Als Naturanlage kündigt sich solches Talent denn auch meistenteils schon in früherer Jugend an und äußert sich in der treibenden Unruhe, lebhaft und rührig sogleich in einem bestimmten sinnlichen Material zu gestalten und diese Art der Äußerung und Mitteilung als die einzige oder hauptsächlichste und gemäßeste zu ergreifen. Und so ist denn auch die frühe, bis auf einen gewissen Grad hin mühelose Geschicklichkeit im Technischen ein Zeichen angeborenen Talents. Dem Bildhauer verwandelt sich alles zu Gestalten, und von früh an schon ergreift er Ton, um ihn zu formieren; und was überhaupt solche Talente in der Vorstellung haben, was sie innerlich erregt und bewegt, wird sogleich zur Figur, Zeichnung, Melodie oder Gedicht.

γ) Drittens nun endlich ist in der Kunst in gewisser Rücksicht auch der *Inhalt* aus dem Sinnlichen hergenommen, aus der Natur; oder in jedem Fall, wenn der Inhalt auch geistiger Art ist, wird er dennoch nur so ergriffen, dass er das Geistige, wie menschliche Verhältnisse, in Gestalt äußerlich realer Erscheinungen darstellt.

3. Zweck der Kunst

Da fragt es sich nun, welches das Interesse, der *Zweck* sei, den sich der Mensch bei Produktion solchen Inhalts in Form von Kunstwerken vorsetzt. Dies war der dritte Gesichtspunkt, den wir in Rücksicht auf das Kunstwerk aufstellten und dessen nähere Erörterung uns endlich zu dem wahren Begriff der Kunst selbst hinüberführen wird.

Werfen wir in dieser Beziehung einen Blick auf das gewöhnliche Bewusstsein, so ist seine geläufigste Vorstellung, die uns einfallen kann,

a) das Prinzip von der *Nachahmung der Natur*. Dieser Ansicht nach soll die Nachahmung als die Geschicklichkeit, Naturgestalten, wie sie vorhanden sind, auf eine ganz entsprechende Weise nachzubilden, den wesentlichen Zweck der Kunst ausmachen, und das Gelingen dieser der Natur entsprechenden Darstellung soll die volle Befriedigung geben.

α) In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, dass, was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen danach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde. Dies Wiederholen kann aber sogleich als eine αα) *überflüssige* Bemühung angesehen werden, da wir, was Gemälde, Theateraufführungen usf. nachahmend darstellen, Tiere, Naturszenen, menschliche Begebenheiten, sonst schon in unseren Gärten oder im eigenen Hause oder in Fällen aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise vor uns haben. Und näher kann dies überflüssige Bemühen sogar als ein übermütiges Spiel angesehen werden, das ββ) hinter der Natur zurückbleibt. Denn die Kunst ist be-

schränkt in ihren Darstellungsmitteln und kann nur einseitige Täuschungen, z. B. nur für *einen* Sinn den Schein der Wirklichkeit hervorbringen und gibt in der Tat, wenn sie bei dem formellen Zweck *bloßer Nachahmung* stehen bleibt, statt wirklicher Lebendigkeit überhaupt nur die Heuchelei des Lebens. Wie denn auch die Türken als Mohammedaner bekanntlich keine Gemälde, Nachbildungen von Menschen usf. dulden und James Bruce[11] auf seiner Reise nach Abessinien, als er einem Türken gemalte Fische vorzeigte, ihn zunächst zwar in Erstaunen setzte, doch bald genug die Antwort erhielt: „Wenn dieser Fisch am Jüngsten Tage gegen dich aufstehen und sagen wird, du hast mir wohl einen Leib gemacht, aber keine lebendige Seele, wie wirst du dich dann gegen diese Anklage rechtfertigen?“ Auch der Prophet, wie es in der *Sunna*[12] heißt, sagte schon zu den beiden Frauen Ommi Habiba und Ommi Selma, die ihm von Bildern in äthiopischen Kirchen erzählten: „Diese Bilder werden ihre Urheber verklagen am Tage des Gerichts.“ – Zwar gibt es ebenso Beispiele vollendet täuschender Nachbildung. Die gemalten Weintrauben des Zeuxis[13] sind von alters her für den Triumph der Kunst und zugleich für den Triumph des Prinzips von der Nachahmung der Natur ausgegeben worden, weil lebende Tauben dieselben sollen angepickt haben. Zu diesem alten Beispiele könnte man das neuere von Büttners[14] Affen hinzufügen, der einen gemalten Maikäfer aus Rösels[15] *Insektenbelustigungen* [1741 ff.] zernagte und von seinem Herrn, dem er doch auf diese Weise das schönste Exemplar des kostbaren Werkes verdarb, zugleich um dieses Beweises von der Trefflichkeit der Abbildungen willen Verzeihung erhielt. Aber bei solchen und anderen Beispielen muss uns wenigstens sogleich beifallen, dass, statt Kunstwerke zu loben, weil sie *sogar* Tau-

---

[11] James Bruce (1730–1794) war ein schottischer Reisender

[12] Sunna (arab. *sunan*, „Brauch, gewohnte Handlungsweise, überlieferte Norm“) alles, was Mohammed gesagt hat, zweitwichtigste Quelle des islamischen Rechts neben dem Koran

[13] Zeuxis von Herakleia (Ende 5. Jh.–1.Hälfte 4. Jh.) war ein Maler des antiken Griechenlands

[14] Christian Wilhelm Büttner (1716–1801), deutscher Sprach- und Naturwissenschaftler

[15] August Johann Rösel von Rosenhof (1705–1759), Naturforscher, Miniaturmaler und Kupferstecher,der mit seinen exakten, detailreichen Insektendarstellungen als ein Wegbereiter der modernen Insektenkunde gilt.

ben und Affen getäuscht, gerade nur die zu tadeln sind, welche das Kunstwerk zu erheben gedenken, wenn sie nur eine so niedrige Wirkung von demselben als das Letzte und Höchste zu prädizieren wissen. Im ganzen ist aber überhaupt zu sagen, dass bei bloßer Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können und das Ansehen eines Wurms erhält, der es unternimmt, einem Elefanten nachzukriechen. – γγ) Bei solchem stets relativen Misslingen des Nachbildens, dem Vorbilde der Natur gegenüber, bleibt als Zweck nichts als das Vergnügen an dem Kunststück übrig, etwas der Natur Ähnliches hervorzubringen. Und allerdings kann der Mensch sich freuen, was sonst schon vorhanden ist, nun auch durch seine eigene Arbeit, Geschicklichkeit und Emsigkeit zu produzieren. Aber auch diese Freude und Bewunderung wird für sich, gerade je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher frostig und kalt oder verkehrt sich in Überdruss und Widerwillen. Es gibt Porträts, welche, wie geistreich ist gesagt worden, bis zur Ekelhaftigkeit ähnlich sind, und Kant führt in Bezug auf dieses Gefallen am Nachgeahmten als solchem ein anderes Beispiel an, dass wir nämlich einen Menschen, der den Schlag der Nachtigall vollkommen nachzuahmen wisse – und es gibt deren –, bald satt haben und, sobald es sich entdeckt, dass ein Mensch der Urheber ist, sogleich solchen Gesanges überdrüssig sind. Wir erkennen darin dann nichts als ein Kunststück, weder die freie Produktion der Natur noch ein Kunstwerk, denn von der freien Produktionskraft des Menschen erwarten wir noch ganz anderes als eine solche Musik, die uns nur interessiert, wenn sie, wie beim Schlage der Nachtigall, absichtslos, dem Ton menschlicher Empfindung ähnlich, aus eigentümlicher Lebendigkeit hervorbricht. Überhaupt kann diese Freude über die Geschicklichkeit im Nachahmen nur immer beschränkt sein, und es steht dem Menschen besser an, Freude an dem zu haben, was er aus sich selber hervorbringt. In diesem Sinne hat die Erfindung jedes unbedeutenden technischen Werkes höheren Wert, und der Mensch kann stolzer darauf sein, den Hammer, den Nagel usf. erfunden zu haben, als Kunststücke der Nachahmung zu fertigen. Denn dieser abstrakt nachbildende Wetteifer ist dem Kunststück jenes gleichzuachten, der sich, ohne zu fehlen,

Linsen durch eine kleine Öffnung zu werfen eingelernt hatte. Er ließ sich vor Alexander mit dieser Geschicklichkeit sehen, Alexander aber beschenkte ihn zum Lohn für diese Kunst ohne Nutzen und Gehalt mit einem Scheffel Linsen.

β) Indem nun ferner das Prinzip von der Nachahmung ganz formell ist, so verschwindet, wenn es zum Zwecke gemacht wird, darin das *objektive Schöne* selbst. Denn es handelt sich sodann nicht mehr darum, wie das beschaffen sei, *was* nachgebildet werden soll, sondern nur darum, dass es *richtig* nachgeahmt werde. Der Gegenstand und Inhalt des Schönen ist als das ganz Gleichgültige angesehen. Wenn man nämlich auch außerdem wohl bei Tieren, Menschen, Gegenden, Handlungen, Charakteren von einem Unterschiede des Schönen und Hässlichen spricht, so bleibt dies jedoch bei jenem Prinzipe ein Unterschied, welcher nicht der Kunst eigentümlich angehört, für die man allein das abstrakte Nachahmen übriggelassen hat. Da kann denn in Rücksicht auf die Auswahl der Gegenstände und ihren Unterschied der Schönheit und Hässlichkeit bei dem erwähnten Mangel an einem Kriterium für die unendlichen Formen der Natur nur der *subjektive Geschmack* das letzte sein, der sich keine Regel festsetzen und nicht über sich disputieren lasse. Und in der Tat, wenn man bei der Auswahl der darzustellenden Objekte von dem, was *die Menschen* schön und hässlich und darum nachahmungswürdig für die Kunst finden, von ihrem Geschmack ausgeht, so stehen alle Kreise der Naturgegenstände offen, deren nicht leicht einer seinen Liebhaber vermissen wird. Denn unter den Menschen z. B. ist es der Fall, dass, wenn auch nicht jeder Ehemann seine Frau, doch wenigstens jeder Bräutigam seine Braut – und zwar etwa sogar ausschließlich – schön findet, und dass der subjektive Geschmack für diese Schönheit keine feste Regel hat, kann man ein Glück für beide Teile nennen. Blicken wir vollends weiter über die einzelnen Individuen und ihren zufälligen Geschmack auf den Geschmack der *Nationen*, so ist auch dieser von der höchsten Verschiedenheit und Entgegensetzung. Wie oft hört man sagen, dass eine europäische Schönheit einem Chinesen oder gar einem Hottentotten missfallen würde, insofern dem Chinesen ein ganz anderer Beg-

riff von Schönheit innewohne als dem Neger und diesem wieder ein anderer als dem Europäer usf. Ja, betrachten wir die Kunstwerke jener außereuropäischen Völker, ihre Götterbilder z. B., die als verehrungswürdig und erhaben aus ihrer Phantasie entsprungen sind, so können sie uns als die scheußlichsten Götzenbilder vorkommen und ihre Musik als die abscheulichste in die Ohren klingen, während sie ihrerseits unsere Skulpturen, Malereien, Musiken für unbedeutend oder hässlich halten werden.

γ) Abstrahieren wir nun aber auch von einem objektiven Prinzip für die Kunst, wenn das Schöne auf den subjektiven und partikulären Geschmack gestellt bleiben soll, so finden wir dennoch bald von Seiten der Kunst selbst, dass die Nachahmung des Natürlichen, welche doch ein allgemeines Prinzip, und zwar ein durch große Autorität bewährtes Prinzip zu sein schien, wenigstens in dieser allgemeinen, ganz abstrakten Form nicht zu nehmen sei. Denn sehen wir auf die verschiedenen Künste, so wird man sogleich zugeben, dass, wenn auch die *Malerei*, die *Skulptur* uns Gegenstände darstellt, welche den natürlichen ähnlich erscheinen oder deren Typus wesentlich von der Natur genommen ist, dagegen Werke der *Architektur*, die auch zu den *schönen* Künsten gehört, ebenso wenig als Werke der *Poesie*, insofern diese sich nicht etwa auf bloße Beschreibung beschränken, keine Nachahmungen der Natur zu nennen sind. Wenigstens sähe man sich genötigt, wenn man bei den letzteren diesen Gesichtspunkt noch gelten lassen wollte, große Umwege zu machen, indem man den Satz auf vielfache Weise bedingen und die sogenannte Wahrheit wenigstens auf Wahrscheinlichkeit herabstimmen müsste. Bei der Wahrscheinlichkeit aber träte wieder eine große Schwierigkeit bei Bestimmung dessen ein, was wahrscheinlich ist und was nicht, und man würde doch außerdem die ganz willkürlichen, vollkommen phantastischen Erdichtungen nicht alle von der Poesie ausschließen wollen und können.

Der Zweck der Kunst muss deshalb noch in etwas anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische Kunst*stücke*, nicht aber Kunst*werke* zutage

fördern kann. Freilich ist es ein dem Kunstwerke wesentliches Moment, dass es die Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form äußerer und somit auch zugleich natürlicher Erscheinung darstellt. Für die Malerei z. B. ist es ein wichtiges Studium, die Farben in ihrem Verhältnisse zueinander, die Lichteffekte, Reflexe usf., ebenso die Formen und Gestalten der Gegenstände bis in die kleinsten Nuancen genau zu kennen und nachzubilden, und in dieser Beziehung hat sich denn auch hauptsächlich in neuerer Zeit das Prinzip von der Nachahmung der Natur und Natürlichkeit überhaupt wieder aufgetan, um die ins Schwache, Nebulose zurückgesunkene Kunst zu der Kräftigkeit und Bestimmtheit der Natur zurückzuführen oder um auf der anderen Seite gegen das bloß willkürlich Gemachte und Konventionelle, eigentlich sowohl Kunst als Naturlose, wozu sich die Kunst verirrt hatte, die gesetzmäßige, unmittelbare und für sich feste Konsequenz der Natur in Anspruch zu nehmen. Wie sehr nun aber in diesem Streben nach einer Seite hin etwas Richtiges liegt, so ist dennoch die geforderte Natürlichkeit als solche nicht das Substantielle und Erste, welches der Kunst zugrunde liegt, und wenn also auch das äußere Erscheinen in seiner Natürlichkeit eine wesentliche Bestimmung ausmacht, so ist dennoch weder die vorhandene Natürlichkeit die *Regel* noch die bloße Nachahmung der äußeren Erscheinungen als äußerer der *Zweck* der Kunst.

b) Deshalb fragt es sich weiter, was denn nun der *Inhalt* für die Kunst und weshalb dieser Inhalt darzustellen sei. In dieser Beziehung begegnet uns in unserem Bewusstsein die gewöhnliche Meinung, dass es die Aufgabe und Zweck der Kunst sei, alles, was im Menschengeist Platz habe, an unseren Sinn, unsere Empfindung und Begeisterung zu bringen. Jenen bekannten Satz „Nihil humani a me alienum puto“[16] soll die Kunst in uns verwirklichen. – Ihr Zweck wird daher darein gesetzt: die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften *aller Art* zu wecken und zu beleben, das Herz zu *erfüllen* und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, alles durchfühlen zu

[16] homo sum, humani nihil a me alienum puto = ich bin ein Mensch und meine, dass nichts mir fremd ist, was Menschen betrifft

lassen, was das menschliche Gemüt in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, alles Grässliche und Schauderhafte wie alle Lust und Seligkeit im Innersten kennen zu lehren und die Phantasie endlich in müßigen Spielen der Einbildungskraft sich dahingehen wie im verführerischen Zauber sinnlich reizender Anschauungen und Empfindungen schwelgen zu lassen. Diesen allseitigen Reichtum des Inhalts soll die Kunst einerseits ergreifen, um die natürliche Erfahrung unseres äußerlichen Daseins zu ergänzen, und andererseits jene Leidenschaften überhaupt erregen, damit die Erfahrungen des Lebens uns nicht ungerührt lassen und wir nun für alle Erscheinungen die Empfänglichkeit erlangen möchten. Solch eine Erregung geschieht nun aber in diesem Gebiete nicht durch die wirkliche Erfahrung selbst, sondern nur durch den Schein derselben, indem die Kunst ihre Produktionen täuschend an die Stelle der Wirklichkeit setzt. Die Möglichkeit dieser Täuschung durch den Schein der Kunst beruht darauf, dass alle Wirklichkeit beim Menschen [durch] das Medium der Anschauung und Vorstellung hindurchgehen muss und durch dies Medium erst in Gemüt und Willen eindringt. Hierbei nun ist es gleichgültig, ob die unmittelbare äußere Wirklichkeit ihn in Anspruch nimmt oder ob dies durch einen anderen Weg geschieht, nämlich durch Bilder, Zeichen und Vorstellungen, welche den Inhalt der Wirklichkeit in sich haben und darstellen. Der Mensch kann sich Dinge, welche nicht wirklich sind, vorstellen, als wenn sie wirklich wären. Ob es daher die äußere Wirklichkeit oder nur der Schein derselben ist, durch welche eine Lage, ein Verhältnis, irgendein Lebensinhalt überhaupt an uns gebracht wird: es bleibt für unser Gemüt dasselbe, um uns dem Wesen eines solchen Gehaltes gemäß zu betrüben und zu erfreuen, zu rühren und zu erschüttern und uns die Gefühle und Leidenschaften des Zorns, Hasses, Mitlei-

dens, der Angst, Furcht, Liebe, Achtung und Bewunderung, der Ehre und des Ruhms durchlaufen zu machen.

Diese Erweckung aller Empfindungen in uns, das Hindurchziehen unseres Gemüts durch jeden Lebensinhalt, das Verwirklichen aller dieser inneren Bewegungen durch eine nur täuschende äußere Gegenwart ist es vornehmlich, was in dieser Beziehung als die eigentümliche, ausgezeichnete Macht der Kunst angesehen wird.

Indem nun aber die Kunst auf diese Weise Gutes und Schlechtes dem Gemüt und der Vorstellung einzuprägen und zum Edelsten zu stärken wie zu den sinnlichsten, eigennützigsten Gefühlen der Lust zu entnerven die Bestimmung haben soll, so ist ihr damit noch eine ganz formelle Aufgabe gestellt, und ohne für sich festen Zweck gäbe sie dann nur die leere Form für jede mögliche Art des Inhalts und Gehalts ab.

c) In der Tat hat die Kunst auch diese formelle Seite, dass sie alle möglichen Stoffe vor die Anschauung und Empfindung bringen und ausschmücken kann, wie der räsonierende Gedanke ebenso alle möglichen Gegenstände und Handlungsweisen bearbeiten und sie mit Gründen und Rechtfertigungen auszustatten vermag. Bei solcher Mannigfaltigkeit des Inhalts aber drängt sich sogleich die Bemerkung auf, dass die verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen, welche die Kunst anregen oder befestigen soll, sich durchkreuzen, widersprechen und wechselseitig aufheben. Ja, nach dieser Seite hin ist die Kunst, je mehr sie gerade zu Entgegengesetztem begeistert, nur die Vergrößerung des Widerspruchs der Gefühle und Leidenschaften und macht uns bacchantisch umhertaumeln oder geht ebenso sehr wie das Räsonnement[17] zur Sophisterei und Skepsis fort. Diese Mannigfaltigkeit des Stoffs selbst nötigt uns deshalb, bei einer so formellen Bestimmung nicht stehen zu bleiben, indem die Vernünftigkeit, welche in diese bunte Verschiedenheit eindringt, die Forderung macht, aus so widersprechenden Elementen dennoch einen höheren, in sich allge-

[17] Räsonnement (frz.: raisonnement): vernünftige Erwägung, Überlegung

meineren Zweck hervorgehen zu sehen und erreicht zu wissen. So gibt man wohl auch für das Zusammenleben der Menschen und den Staat den Endzweck an, dass sich *alle* menschlichen Vermögen und *alle* individuellen Kräfte nach *allen* Seiten und Richtungen hin entwickeln und zur Äußerung bringen sollen. Aber gegen eine so formelle Ansicht erhebt sich bald genug die Frage, in welche *Einheit* sich diese mancherlei Bildungen zusammenfassen, welches *eine Ziel* sie zu ihrem Grundbegriff und letzten Zweck haben müssen. Wie beim Begriffe des Staats entsteht auch beim Begriffe der Kunst das Bedürfnis teils nach einem den besonderen Seiten *gemeinsamen*, teils aber nach einem höheren *substantiellen* Zwecke.

Als ein solcher substantieller Zweck nun liegt der Reflexion die Betrachtung zunächst, dass die Kunst die Wildheit der Begierden zu mildern die Fähigkeit und den Beruf habe.

α) In Rücksicht auf diese erste Ansicht ist nur zu ermitteln in welcher der Kunst eigentümlichen Seite denn die Möglichkeit liege, das Rohe aufzuheben und die Triebe, Neigungen und Leidenschaften zu bändigen und zu bilden. Rohheit überhaupt findet ihren Grund in einer direkten Selbstsucht der Triebe, welche geradezu und ausschließlich nur auf die Befriedigung ihrer Begierlichkeit losgehen. Die Begierde aber ist um so roher und herrischer, je mehr sie als einzelne und beschränkte den *ganzen Menschen* einnimmt, so dass er sich als Allgemeines nicht von dieser Bestimmtheit loszutrennen und als Allgemeines für sich zu werden die Macht behält. Und sagt der Mensch auch etwa in solchem Falle: „Die Leidenschaft ist mächtiger als ich“, so ist zwar für das Bewusstsein das abstrakte Ich von der besonderen Leidenschaft geschieden, aber nur ganz formell, indem mit dieser Trennung nur ausgesagt ist, dass gegen die Gewalt der Leidenschaft das Ich als allgemeines in gar keinen Betracht komme. Die Wildheit der Leidenschaft besteht also in der Einheit des Ich als Allgemeinen mit dem beschränkten Inhalt seiner Begierde, so dass der Mensch keinen Willen mehr außerhalb dieser einzelnen Leidenschaft hat. Solche Rohheit und ungezähmte Kraft der Leidenschaftlichkeit nun mildert die Kunst zunächst schon, insofern sie, was der Mensch in sol-

chem Zustande fühlt und vollbringt, dem Menschen vorstellig macht. Und wenn sich die Kunst auch nur darauf beschränkt, der Anschauung Gemälde der Leidenschaften hinzustellen, ja wenn sie sogar denselben schmeicheln sollte, so liegt auch hierin bereits eine Kraft der Milderung, indem wenigstens dadurch dem Menschen, was er sonst nur unmittelbar *ist*, zum Bewusstsein gebracht wird. Denn nun *betrachtet* der Mensch seine Triebe und Neigungen, und während sie ihn sonst reflexionslos fortrissen, sieht er sie jetzt außerhalb seiner und beginnt bereits, da sie ihm als Objektives gegenüberstehen, in Freiheit gegen sie zu kommen. Deswegen kann es beim Künstler häufig der Fall sein, dass er, von Schmerz befallen, die Intensität seiner eigenen Empfindung durch ihre Darstellung für sich selber mildert und abschwächt. Ja selbst in den Tränen schon liegt ein Trost; der Mensch, zunächst in Schmerz ganz versunken und konzentriert, vermag dann wenigstens dies nur Innerliche in unmittelbarer Weise zu äußern. Noch erleichternder aber ist das Aussprechen des Innern in Worten, Bildern, Tönen und Gestalten. Deshalb war es eine gute alte Sitte, bei Todesfällen und Bestattungen Klageweiber anzustellen, um den Schmerz zur Anschauung in seiner Äußerung zu bringen. Auch durch Beileidsbezeugungen wird dem Menschen der Inhalt seines Unglücks vorgehalten, er muss bei dem vielen Besprechen desselben darüber reflektieren und wird dadurch erleichtert. Und so ist sich auszuweinen, sich auszusprechen von jeher als Mittel betrachtet, sich von der erdrückenden Last des Kummers zu befreien oder doch wenigstens das Herz zu erleichtern. Die Milderung der Gewalt der Leidenschaften findet daher ihren allgemeinen Grund darin, dass der Mensch aus dem unmittelbaren Befangensein in einer Empfindung losgelöst und derselben als eines ihm Äußeren bewusst wird, zu dem er sich nun auf ideelle Weise verhalten muss. Die Kunst durch ihre Darstellungen befreit innerhalb der sinnlichen Sphäre zugleich von der Macht der Sinnlichkeit. Zwar kann man vielfach die beliebte Redensart vernehmen, der Mensch habe mit der Natur in unmittelbarer Einheit zu bleiben; aber solche Einheit in ihrer Abstraktion ist gerade nur Rohheit und Wildheit, und die Kunst eben, insoweit sie diese Einheit für den Menschen auflöst, hebt ihn mit milden Händen über die

Naturbefangenheit hinweg. Die Beschäftigung mit ihren Gegenständen bleibt rein theoretisch und bildet dadurch, wenn auch zunächst nur die Aufmerksamkeit auf die Darstellungen überhaupt, dennoch weiterhin ebenso sehr die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung derselben, die Vergleichung mit anderem Inhalt und die Offenheit für Allgemeinheit der Betrachtung und deren Gesichtspunkte.

β) Hieran schließt sich nun ganz konsequent die zweite Bestimmung, welche man der Kunst als ihren wesentlichen Zweck untergelegt hat, die *Reinigung* nämlich der Leidenschaften, die Belehrung und die *moralische* Vervollkommnung. Denn die Bestimmung, die Kunst solle die Rohheit zügeln, die Leidenschaften bilden, blieb ganz formell und allgemein, so dass es sich wieder um eine *bestimmte* Art und um ein wesentliches *Ziel* dieser Bildung handelte.

αα) Zwar leidet die Ansicht von der Reinigung der Leidenschaft noch an demselben Mangel als die vorige von der Milderung der Begierden, jedoch hebt sie wenigstens schon näher heraus, dass die Darstellungen der Kunst eines Maßstabes bedürften, an welchem ihre Würdigkeit und Unwürdigkeit zu messen wäre. Dieser Maßstab ist eben die Wirksamkeit, in den Leidenschaften das Reine von dem Unreinen abzuscheiden. Sie bedarf deshalb eines Inhalts, der diese reinigende Kraft zu äußern imstande ist, und insofern solche Wirkung hervorzubringen den substantiellen Zweck der Kunst ausmachen soll, wird der reinigende Inhalt nach seiner *Allgemeinheit* und *Wesentlichkeit* ins Bewusstsein zu bringen sein.

ββ) Von dieser letzteren Seite her ist es als Zweck der Kunst ausgesprochen worden, dass sie *belehren* solle. Einerseits also besteht das Eigentümliche der Kunst in der Bewegung der Gefühle und der Befriedigung, welche in dieser Bewegung, selbst in der Furcht, dem Mitleiden, der schmerzlichen Rührung und Erschütterung liegt – also in dem befriedigenden Interessieren der Gefühle und Leidenschaften und insofern in einem Wohlgefallen, Vergnügen und Ergötzen an den Kunstgegenständen, ihrer Darstellung und Wirkung; andererseits aber soll dieser Zweck seinen höheren Maßstab nur in dem Belehrenden,

in dem *fabula doce*[18]*t* und somit in dem Nutzen haben, den das Kunstwerk auf das Subjekt zu äußern vermag. In dieser Rücksicht enthält der Horazische Kernspruch

Et *prodesse* volunt et *delectare* poetae[11)]

in wenigen Worten das konzentriert, was später in unendlichem Grade ausgeführt, verwässert und zur flachsten Ansicht von der Kunst in ihrem äußersten Extrem geworden ist. – In betreff auf solche Belehrung nun ist sogleich zu fragen, ob sie direkt oder indirekt, explizite oder implizite im Kunstwerk enthalten sein soll. – Wenn es überhaupt um einen allgemeinen und nicht zufälligen Zweck zu tun ist, so kann dieser Endzweck bei der wesentlichen Geistigkeit der Kunst nur selber ein geistiger sein, und zwar wiederum ein nicht zufälliger, sondern an und für sich seiender. Dieser Zweck in Rücksicht auf das Lehren könnte nur darin liegen, an und für sich wesentlichen geistigen Gehalt durch das Kunstwerk ans Bewusstsein zu bringen. Von dieser Seite her ist zu behaupten, dass die Kunst, je höher sie sich stellt, desto mehr solchen Inhalt in sich aufzunehmen habe und in seinem Wesen erst den Maßstab finde, ob das Ausgedrückte gemäß oder nicht gemäß sei. Die Kunst ist in der Tat die erste *Lehrerin* der Völker geworden.

Wird aber der Zweck der Belehrung so sehr als Zweck behandelt, dass die allgemeine Natur des dargestellten Gehaltes als abstrakter Satz, prosaische Reflexion, allgemeine Lehre für sich direkt hervortreten und expliziert werden und nicht nur indirekt in der konkreten Kunstgestalt implizite enthalten sein soll, dann ist durch solche Trennung die sinnliche, bildliche Gestalt, die das Kunstwerk erst gerade zum *Kunstwerk* macht, nur ein müßiges Beiwesen, eine Hülle, die als *bloße Hülle*, ein Schein, der als bloßer Schein ausdrücklich gesetzt ist. Damit aber ist die Natur des Kunstwerks selbst entstellt. Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen. Geht das Kunstwerk nicht aus

[18] *fabula docet* (lat.), die Fabel lehrt, d.h. die Moral von der Geschichte.

diesem Prinzipe hervor, sondern hebt es die Allgemeinheit mit dem Zweck abstrakter Lehre heraus, dann ist das Bildliche und Sinnliche nur ein äußerlicher und überflüssiger Schmuck und das Kunstwerk ein in ihm selbst gebrochenes, in welchem Form und Inhalt nicht mehr als ineinander verwachsen erscheinen. Das sinnlich Einzelne und das geistig Allgemeine sind sodann einander äußerlich geworden. – Ist nun ferner der Zweck der Kunst auf diesen *Lehrnutzen* beschränkt, so wird die andere Seite, die nämlich des Wohlgefallens, Unterhaltens, Ergötzens für sich als *unwesentlich* ausgegeben und soll ihre Substanz nur in der Nützlichkeit der Lehre haben, deren Begleiterin sie ist. Damit aber wird zugleich ausgesprochen, dass die Kunst hiernach nicht in sich selbst ihre Bestimmung und ihren Endzweck trage, sondern dass ihr Begriff in etwas anderem liege, dem sie als Mittel diene. Die Kunst ist in diesem Falle nur eines unter den mehreren Mitteln, welche sich für den Zweck der Belehrung brauchbar erweisen und angewendet werden. Dadurch aber sind wir bis zu der Grenze gekommen, an welcher die Kunst aufhören soll, für sich selber Zweck zu sein, indem sie entweder zu einem bloßen Spiel der Unterhaltung oder zu einem bloßen Mittel der Belehrung herabgesetzt ist.

γγ) Am schärfsten tritt diese Grenzlinie hervor, wenn nun wiederum nach einem höchsten Ziel und Zweck gefragt wird, dessentwegen die Leidenschaften zu reinigen, die Menschen zu belehren seien. Als dieses Ziel ist in neuerer Zeit häufig die *moralische* Besserung angegeben und der Zweck der Kunst darein gesetzt worden, dass sie die Neigungen und Triebe für die moralische Vollkommenheit vorzubereiten und zu diesem Endziele hinzuführen habe. In dieser Vorstellung ist Belehrung und Reinigung vereinigt, indem die Kunst durch die Einsicht in das wahrhaft moralische Gute und somit durch Belehrung zugleich zur Reinigung auffordere und so erst die Besserung des Menschen als ihren Nutzen und höchsten Zweck bewerkstelligen solle.

Was nun die Kunst in Beziehung auf moralische Besserung betrifft, so lässt sich darüber zunächst dasselbe als über den Zweck der Belehrung sagen. Dass die Kunst in ihrem Prinzip nicht das Immoralische und dessen Beförderung zur Absicht haben dürfe, ist leicht zu-

zugeben. Aber ein anderes ist, sich die Immoralität, ein anderes, sich nicht das Moralische zum ausdrücklichen Zwecke der Darstellung zu machen. Aus jedem echten Kunstwerke lässt sich eine gute Moral ziehen, doch kommt es dabei allerdings auf eine Erklärung und deshalb auf *den* an, welcher die Moral herauszieht. So kann man die unsittlichsten Schilderungen damit verteidigen hören, dass man das Böse, die Sünde kennen müsse, um moralisch zu handeln; umgekehrt hat man gesagt, die Darstellung der Maria Magdalena, der schönen Sünderin, die nachher Buße getan, habe schon viele zur Sünde verführt, weil es die Kunst so schön erscheinen lasse, Buße zu tun, wozu denn gehöre, vorher gesündigt zu haben. – Die Lehre von der moralischen Besserung aber, konsequent durchgeführt, wird nicht damit zufrieden sein, dass aus einem Kunstwerk auch eine Moral herausgedeutet werden könne, sondern sie wird im Gegenteil die moralische Lehre deutlich als den substantiellen Zweck des Kunstwerks hervorleuchten lassen wollen, ja selber ausdrücklich nur moralische Gegenstände, moralische Charaktere, Handlungen und Begebenheiten für die Darstellung erlauben. Denn die Kunst hat die Wahl bei ihren Gegenständen im Unterschiede der Geschichtsschreibung oder der Wissenschaften, denen ihr Stoff gegeben ist.

Um nach dieser Seite hin die Ansicht von dem moralischen Zwecke der Kunst gründlich beurteilen zu können, fragt es sich vor allem nach dem bestimmten Standpunkte des Moralischen, der von dieser Ansicht prätendiert wird. Fassen wir den Standpunkt der Moral, wie wir dieselbe heutigentags im besten Sinne des Wortes zu nehmen haben, näher ins Auge, so ergibt sich bald, dass ihr Begriff nicht mit dem, was wir sonst schon überhaupt Tugend, Sittlichkeit, Rechtschaffenheit usf. nennen, unmittelbar zusammenfalle. Ein sittlich tugendhafter Mensch ist darum nicht auch schon *moralisch*. Denn zur Moral gehört die *Reflexion* und das bestimmte Bewusstsein über das, was das Pflichtgemäße ist, und das Handeln aus diesem vorhergegangenen Bewusstsein. Die Pflicht selbst ist das Gesetz des Willens, das der Mensch jedoch frei aus sich feststellt und nun zu dieser Pflicht der Pflicht und ihrer Erfüllung wegen sich entschließen soll, indem er das

Gute nur tut aus der gewonnenen Überzeugung heraus, dass es das Gute sei. Dies Gesetz nun aber, die Pflicht, welche um der Pflicht willen zur Richtschnur aus freier Überzeugung und innerem Gewissen gewählt und ausgeführt wird, ist für sich das abstrakt Allgemeine des Willens, das seinen direkten Gegensatz an der Natur, den sinnlichen Trieben, den eigensüchtigen Interessen, den Leidenschaften und an allem hat, was man zusammengefasst Gemüt und Herz nennt. In diesem Gegensatze ist die eine Seite so betrachtet, dass sie die andere *aufhebt*, und da sie beide als entgegengesetzt im Subjekt vorhanden sind, so hat dasselbe, als sich aus sich entschließend, die Wahl, der einen oder der anderen zu folgen. Moralisch aber wird solcher Entschluss und die ihm gemäß vollführte Handlung nach diesem Standpunkte nur durch die freie Überzeugung von der Pflicht einerseits und durch die Besiegung nicht nur des besonderen Willens, der natürlichen Triebfedern, Neigungen, Leidenschaften usf., sondern auch der edlen Gefühle und höheren Triebe andererseits. Denn die moderne moralische Ansicht geht von dem festen Gegensatze des Willens in seiner geistigen Allgemeinheit und seiner sinnlichen natürlichen Besonderheit aus und besteht nicht in der vollendeten Vermittlung dieser entgegengesetzten Seiten, sondern in ihrem wechselseitigen Kampfe gegeneinander, welcher die Forderung mit sich führt, dass die Triebe, in ihrem Widerstreit gegen die Pflicht, derselben weichen sollten.

Dieser Gegensatz nun tritt für das Bewusstsein nicht nur in dem beschränkten Gebiete des moralischen Handelns auf, sondern tut sich als eine durchgreifende Scheidung und Entgegensetzung dessen hervor, was *an und für sich*, und dessen, was äußere Realität und Dasein ist. Ganz abstrakt gefasst, ist es der Gegensatz des Allgemeinen, das für sich in derselben Weise gegen das Besondere wie dieses seinerseits gegen das Allgemeine fixiert wird; konkreter erscheint er in der Natur als Gegensatz des abstrakten Gesetzes gegen die Fülle der einzelnen, für sich auch eigentümlichen Erscheinungen; im Geist als das Sinnliche und Geistige im Menschen, als der Kampf des Geistes gegen das Fleisch, der Pflicht um der Pflicht willen, des kalten Gebotes mit dem

besonderen Interesse, warmen Gemüt, den sinnlichen Neigungen und Antrieben, dem Individuellen überhaupt; als der harte Gegensatz der inneren Freiheit und der äußeren Naturnotwendigkeit; ferner als der Widerspruch des toten, in sich leeren Begriffs im Angesicht der vollen konkreten Lebendigkeit, der Theorie, des subjektiven Denkens, dem objektiven Dasein und der Erfahrung gegenüber.

Dies sind Gegensätze, die nicht etwa der Witz der Reflexion oder die Schulansicht der Philosophie sich erfunden, sondern die von jeher in mannigfacher Form das menschliche Bewusstsein beschäftigt und beunruhigt haben, wenn sie auch am schärfsten durch die neuere Bildung erst ausgeführt und auf die Spitze des härtesten Widerspruchs hinaufgetrieben sind. Die geistige Bildung, der moderne Verstand bringt im Menschen diesen Gegensatz hervor, der ihn zur Amphibie macht, indem er nun in zwei Welten zu leben hat, die sich widersprechen, so dass in diesem Widerspruch nun auch das Bewusstsein sich umhertreibt und, von der einen Seite herübergeworfen zu der anderen, unfähig ist, sich für sich in der einen wie in der anderen zu befriedigen. Denn einerseits sehen wir den Menschen in der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnlichen Zwecke und deren Genuss verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen; andererseits erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reiche des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf, indem der Geist sein Recht und seine Würde nun allein in der Rechtlosigkeit und Misshandlung der Natur behauptet, der er die Not und Gewalt heimgibt, welche er von ihr erfahren hat. Mit dieser Zwiespältigkeit des Lebens und Bewusstseins ist nun aber für die moderne Bildung und ihren Verstand die Forderung vorhanden, dass solch ein Widerspruch sich auflöse. Der Verstand jedoch kann sich von der Festigkeit der Gegensätze nicht lossagen; die Lösung bleibt deshalb für das Bewusstsein ein bloßes *Sollen*, und die Gegenwart und Wirklichkeit bewegt sich nur in der Unruhe des Her-

über und Hinüber, das eine Versöhnung sucht, ohne sie zu finden. Da ergeht denn die Frage, ob solch allseitiger durchgreifender Gegensatz, der über das bloße Sollen und Postulat der Auflösung nicht hinauskommt, das an und für sich Wahre und der höchste Endzweck überhaupt sei. Ist die allgemeine Bildung in dergleichen Widerspruch hineingeraten, so wird es die Aufgabe der Philosophie, die Gegensätze aufzuheben, d. i. zu zeigen: weder der eine in seiner Abstraktion noch der andere in gleicher Einseitigkeit hätten Wahrheit, sondern seien das Sichselbstauflösende; die Wahrheit liege erst in der Versöhnung und Vermittlung beider, und diese Vermittlung sei keine bloße Forderung, sondern das an und für sich Vollbrachte und stets sich Vollbringende. Diese Einsicht stimmt mit dem unbefangenen Glauben und Wollen unmittelbar zusammen, das gerade diesen aufgelösten Gegensatz stets vor der Vorstellung hat und ihn sich im Handeln zum Zwecke setzt und ausführt. Die Philosophie gibt nur die denkende Einsicht in das Wesen des Gegensatzes, insofern sie zeigt, wie das, was Wahrheit ist, nur die Auflösung desselben ist, und zwar in der Weise, dass nicht etwa der Gegensatz und seine Seiten *gar nicht*, sondern dass sie in Versöhnung sind.

Indem nun der letzte Endzweck, die moralische Besserung, auf einen höheren Standpunkt hindeutete, so werden wir diesen höheren Standpunkt uns auch für die Kunst vindizieren[19] müssen. Dadurch fällt sogleich die schon bemerklich gemachte falsche Stellung fort, dass die Kunst als Mittel für moralische Zwecke und den moralischen Endzweck der Welt überhaupt durch Belehrung und Besserung zu dienen und somit ihren substantiellen Zweck nicht in sich, sondern in einem anderen habe. Wenn wir deshalb jetzt noch von einem Endzweck zu sprechen fortfahren, so ist zunächst die schiefe Vorstellung zu entfernen, welche in der Frage nach einem Zwecke die Nebenbedeutung der Frage nach einem Nutzen festhält. Das Schiefe liegt hier darin, dass sich das Kunstwerk sodann auf ein anderes beziehen soll, das als das Wesentliche, Seinsollende für das Bewusstsein hingestellt

[19] **vin|di|zie|ren** <aus lat. vindicare "als Eigentum beanspruchen, Anspruch erheben">: die Herausgabe einer Sache vom Eigentümer gegenüber deren Besitzer

ist, so dass nun das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbstständig für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde. Hiergegen steht zu behaupten, dass die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.

Historische Deduktion des wahren Begriffs der Kunst

Von diesem Standpunkte aus, in welchen sich die Reflexionsbetrachtung auflöst, ist es nun, dass wir den Begriff der Kunst seiner inneren Notwendigkeit nach erfassen müssen, wie denn auch von diesem Standpunkte geschichtlich die wahre Achtung und Erkenntnis der Kunst ausgegangen ist. Denn jener Gegensatz, den wir berührten, machte sich nicht nur innerhalb der allgemeinen Reflexionsbildung, sondern ebenso sehr in der Philosophie als solcher geltend, und nur erst nachdem die Philosophie diesen Gegensatz gründlich zu überwinden verstand, hat sie ihren eigenen Begriff und eben damit auch den Begriff der Natur und Kunst erfasst.

So ist dieser Standpunkt wie die Wiedererweckung der Philosophie im allgemeinen so auch die Wiedererweckung der Wissenschaft der Kunst, ja dieser Wiedererweckung verdankt eigentlich die Ästhetik als Wissenschaft erst ihre wahrhafte Entstehung und die Kunst ihre höhere Würdigung.

Ich will deshalb das Geschichtliche von diesem Übergange, das ich im Sinne habe, kurz berühren, teils um des Geschichtlichen willen, teils weil damit die Standpunkte näher bezeichnet sind, auf welche es ankommt und auf deren Grundlage wir fortbauen wollen. Diese Grundlage ihrer allgemeinsten Bestimmung nach besteht darin, dass das Kunstschöne als eine der Mitten erkannt worden ist, welche jenen

Gegensatz und Widerspruch des in sich abstrakt beruhenden Geistes und der Natur – sowohl der äußerlich erscheinenden als auch der innerlichen des subjektiven Gefühls und Gemüts – auflösen und zur Einheit zurückführen.

1. Die Kantische Philosophie

Es ist schon die *Kantische* Philosophie, welche diesen Vereinigungspunkt nicht nur seinem Bedürfnisse nach gefühlt, sondern denselben auch bestimmt erkannt und vor die Vorstellung gebracht hat. Überhaupt machte Kant, für die Intelligenz wie für den Willen, die sich auf sich beziehende Vernünftigkeit, die Freiheit, das sich in sich als unendlich findende und wissende Selbstbewusstsein zur Grundlage; und diese Erkenntnis der Absolutheit der Vernunft in sich selbst, welche den Wendepunkt der Philosophie in der neueren Zeit herbeigeführt hat, dieser absolute Ausgangspunkt, mag man auch die Kantische Philosophie für ungenügend erklären, ist anzuerkennen und an ihr nicht zu widerlegen. Indem aber Kant in den festen Gegensatz von subjektivem Denken und objektiven Gegenständen, von abstrakter Allgemeinheit und sinnlicher Einzelheit des Willens wieder zurückfiel, ward er es vornehmlich, welcher den vorhin berührten Gegensatz der Moralität als das Höchste hervortrieb, da er außerdem die praktische Seite des Geistes über die theoretische hinaushob. Bei dieser durch das verständige Denken erkannten Festigkeit des Gegensatzes war für ihn deshalb nichts übrig, als die Einheit nur in Form subjektiver Ideen der Vernunft auszusprechen, für welche eine adäquate Wirklichkeit nicht könnte nachgewiesen werden, sowie als Postulate, welche aus der praktischen Vernunft zwar zu deduzieren seien, deren wesentliches Ansich aber für ihn durch das Denken nicht erkennbar und deren praktische Erfüllung ein bloßes, stets in die Unendlichkeit hinausgeschobenes Sollen blieb. Und so hat denn Kant den versöhnten Widerspruch wohl in die Vorstellung gebracht, doch dessen wahrhaftes Wesen weder wissenschaftlich entwickeln noch als das wahrhaft und allein Wirkliche dartun können. Weiter drang freilich Kant noch vorwärts, insoweit er die geforderte Einheit in dem wiederfand, was er den *intuitiven Verstand* nannte; aber auch hier bleibt er wieder beim Gegensatz des Subjektiven und der Objektivität

Gegensatz des Subjektiven und der Objektivität stehen, so dass er wohl die abstrakte Auflösung des Gegensatzes von Begriff und Realität, Allgemeinheit und Besonderheit, Verstand und Sinnlichkeit und somit die Idee angibt, aber diese Auflösung und Versöhnung selber wiederum zu einer nur *subjektiven* macht, nicht zu einer an und für sich wahren und wirklichen. In dieser Beziehung ist seine *Kritik der Urteilskraft*, in welcher er die ästhetische und die teleologische Urteilskraft betrachtet, belehrend und merkwürdig. Die schönen Gegenstände der Natur und Kunst, die zweckmäßigen Naturprodukte, durch welche Kant näher auf den Begriff des Organischen und Lebendigen kommt, betrachtet er nur von Seiten der subjektiv sie beurteilenden Reflexion. Und zwar definiert Kant die Urteilskraft überhaupt als „das Vermögen, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken", und nennt die Urteilskraft *reflektierend*, „wenn ihr nur das Besondere gegeben ist, wozu sie das Allgemeine finden soll". Dazu bedarf sie eines Gesetzes, eines Prinzipes, das sie sich selbst zu geben hat, und als dieses Gesetz stellt Kant die *Zweckmäßigkeit* auf. Beim Freiheitsbegriff der praktischen Vernunft bleibt die Erfüllung des Zwecks im bloßen Sollen stehen; im teleologischen Urteil nun aber über das Lebendige kommt Kant darauf, den lebendigen Organismus so zu betrachten, dass der Begriff, das Allgemeine, hier noch das Besondere enthalte und als Zweck das Besondere und Äußere, die Beschaffenheit der Glieder, nicht von außen her, sondern von innen heraus und in der Weise bestimme, dass das Besondere von selbst dem Zweck entspreche. Doch soll mit solchem Urteil wieder nicht die objektive Natur des Gegenstandes erkannt, sondern nur eine subjektive Reflexionsweise ausgesprochen werden. Ähnlich fasst Kant das *ästhetische* Urteil so auf, dass es weder hervorgehe aus dem Verstande als solchem, als dem Vermögen der Begriffe, noch aus der sinnlichen Anschauung und deren bunter Mannigfaltigkeit als solcher, sondern aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungskraft. In dieser Einhelligkeit der Erkenntnisvermögen wird der Gegenstand auf das Subjekt und dessen Gefühl der Lust und des Wohlgefallens bezogen.

a) Dies Wohlgefallen nun aber soll erstens ohne alles Interesse, d. h. *ohne Beziehung* auf unser *Begehrungsvermögen* sein. Wenn wir ein Interesse der Neugier z. B. oder ein sinnliches für unser sinnliches Bedürfnis, eine Begierde des Besitzes und Gebrauchs haben, so sind uns die Gegenstände wichtig nicht um ihrer selbst, sondern um unseres Bedürfnisses willen. Dann hat das Daseiende einen Wert nur in Rücksicht auf solch eine Bedürftigkeit, und das Verhältnis ist von der Art, dass auf der einen Seite der Gegenstand, auf der anderen eine Bestimmung steht, die von ihm verschieden ist, worauf wir ihn aber beziehen. Wenn ich den Gegenstand z. B., um mich davon zu ernähren, verzehre, so liegt dieses Interesse nur in mir und bleibt dem Objekte selber fremd. Das Verhältnis zum Schönen nun, behauptet Kant, sei nicht von dieser Art. Das ästhetische Urteil lässt das äußerlich Vorhandene frei für sich bestehen und geht aus einer Lust hervor, der das Objekt seiner selbst wegen zusagt, indem sie dem Gegenstande seinen Zweck in sich selber zu haben vergönnt. Dies ist, wie wir bereits oben sahen, eine wichtige Betrachtung.

b) Das Schöne zweitens, sagt Kant, soll dasjenige sein, was ohne Begriff, d. h. ohne Kategorie des Verstandes, als Objekt eines *allgemeinen* Wohlgefallens vorgestellt wird. Um das Schöne zu würdigen, bedarf es eines gebildeten Geistes; der Mensch, wie er geht und steht, hat kein Urteil über das Schöne, indem dies Urteil auf allgemeine Gültigkeit Anspruch macht. Das Allgemeine zunächst ist zwar als solches ein Abstraktum; das aber, was an und für sich wahr ist, trägt die Bestimmung und Forderung in sich, auch allgemein zu gelten. In diesem Sinne soll auch das Schöne allgemein anerkannt sein, obschon den bloßen Verstandesbegriffen kein Urteil darüber zusteht. Das Gute, das Rechte z. B. in einzelnen Handlungen wird unter allgemeine Begriffe subsumiert, und die Handlung gilt für gut, wenn sie diesen Begriffen zu entsprechen vermag. Das Schöne dagegen soll ohne dergleichen Beziehung unmittelbar ein allgemeines Wohlgefallen erwecken. Dies heißt nichts anderes, als dass wir uns bei Betrachtung des Schönen des Begriffs und der Subsumtion unter denselben nicht bewusst werden und die Trennung des einzelnen Gegenstandes und allgemeinen

Begriffs, welche im Urteil sonst vorhanden ist, nicht vor sich gehen lassen.

c) Drittens soll das Schöne die Form der *Zweckmäßigkeit* insofern haben, als die Zweckmäßigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird. Im Grunde ist damit nur das eben Erörterte wiederholt. Irgendein Naturprodukt, z. B. eine Pflanze, ein Tier, ist zweckmäßig organisiert und ist in dieser Zweckmäßigkeit unmittelbar so für uns da, dass wir keine Vorstellung des Zwecks für sich abgetrennt und verschieden von der gegenwärtigen Realität desselben haben. In dieser Weise soll uns auch das Schöne als Zweckmäßigkeit erscheinen. In der endlichen Zweckmäßigkeit bleiben Zweck und Mittel einander äußerlich, indem der Zweck zum Material seiner Ausführung in keiner wesentlichen inneren Beziehung steht. In diesem Falle unterscheidet sich die Vorstellung des Zwecks für sich von dem Gegenstande, in welchem der Zweck als realisiert erscheint. Das Schöne dagegen existiert als zweckmäßig in sich selbst, ohne dass Mittel und Zweck sich als verschiedene Seiten getrennt zeigen. Der Zweck der Glieder, z. B. des Organismus, ist die Lebendigkeit, die in den Gliedern selber als wirklich existiert; abgelöst hören sie auf, Glieder zu sein. Denn im Lebendigen sind Zweck und Materiatur des Zwecks so unmittelbar vereinigt, dass die Existenz nur insofern ist, als ihr Zweck ihr einwohnt. Von dieser Seite her betrachtet, soll das Schöne die Zweckmäßigkeit nicht als eine äußere Form an sich tragen, sondern das zweckmäßige Entsprechen des Inneren und Äußeren soll die immanente Natur des schönen Gegenstandes sein.

d) Endlich stellt die Kantische Betrachtung das Schöne viertens in der Weise fest, dass es ohne Begriff als Gegenstand eines *notwendigen* Wohlgefallens anerkannt werde. Notwendigkeit ist eine abstrakte Kategorie und deutet ein innerlich wesentliches Verhältnis zweier Seiten an; wenn das Eine ist und weil das Eine ist, ist auch das Andere. Das Eine enthält in seiner Bestimmung zugleich das Andere, wie Ursache z. B. keinen Sinn hat ohne Wirkung. Solch eine Notwendigkeit des Wohlgefallens hat das Schöne ganz ohne Beziehung auf Begriffe, d. h. auf Kategorien des Verstandes in sich. So gefällt uns z. B. das Regel-

mäßige wohl, das nach einem Verstandesbegriff gemacht ist, obschon Kant für das Gefallen noch mehr fordert als die Einheit und Gleichheit solches Verstandesbegriffes.

Was wir nun in allen diesen Kantischen Sätzen finden, ist eine Ungetrenntheit dessen, was sonst in unserem Bewusstsein als geschieden vorausgesetzt ist. Diese Trennung findet sich im Schönen aufgehoben, indem sich Allgemeines und Besonderes, Zweck und Mittel, Begriff und Gegenstand vollkommen durchdringen. So sieht Kant denn auch das Kunstschöne als eine Zusammenstimmung an, in welcher das Besondere selber dem Begriffe gemäß ist. Das Besondere als solches ist zunächst gegeneinander sowohl als auch gegen das Allgemeine zufällig; und dies Zufällige gerade, Sinn, Gefühl, Gemüt, Neigung, wird nun im Kunstschönen nicht nur unter allgemeine Verstandeskategorien *subsumiert* und von dem Freiheitsbegriff in seiner abstrakten Allgemeinheit *beherrscht*, sondern so mit dem Allgemeinen verbunden, dass es sich demselben innerlich und an und für sich adäquat zeigt. Dadurch ist im Kunstschönen der Gedanke verkörpert und die Materie von ihm nicht äußerlich bestimmt, sondern existiert selber frei, indem das Natürliche, Sinnliche, Gemüt usf. in sich selbst Maß, Zweck und Übereinstimmung hat und die Anschauung und Empfindung ebenso in geistige Allgemeinheit erhoben ist, als der Gedanke seiner Feindschaft gegen die Natur nicht nur entsagt, sondern sich in ihr erheitert und Empfindung, Lust und Genuss berechtigt und geheiligt ist; so dass Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff in Einem ihr Recht und Befriedigung finden. Aber auch diese anscheinend vollendete Aussöhnung soll schließlich dennoch nur subjektiv in Rücksicht auf die Beurteilung wie auf das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst sein.

Dies wären die Hauptresultate der Kantischen Kritik, insoweit sie uns hier interessieren kann. Sie macht den Ausgangspunkt für das wahre Begreifen des Kunstschönen, doch konnte dieses Begreifen sich nur durch die Überwindung der Kantischen Mängel als das höhere Erfassen der wahren Einheit von Notwendigkeit und Freiheit, Beson-

derem und Allgemeinem, Sinnlichem und Vernünftigem geltend machen.

2. Schiller, Winckelmann, Schelling

Da ist denn einzugestehen, dass der Kunstsinn eines tiefen, zugleich philosophischen Geistes zuerst gegen jene abstrakte Unendlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand – welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine *Schranke*, ein schlechthin Feindliches fasst und sich zuwider findet – früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solcher aus ist erkannt worden. Es muss *Schiller* das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen. Denn Schiller hat bei seinen ästhetischen Betrachtungen nicht nur an der Kunst und ihrem Interesse, unbekümmert um das Verhältnis zur eigentlichen Philosophie, festgehalten, sondern er hat sein Interesse des Kunstschönen mit den philosophischen Prinzipien verglichen und ist erst von diesen aus und mit diesen in die tiefere Natur und den Begriff des Schönen eingedrungen. Ebenso fühlt man es einer Periode seiner Werke an, dass er – mehr selbst, als für die unbefangene Schönheit des Kunstwerks ersprießlich ist – mit dem Gedanken sich beschäftigt hat. Die Absichtlichkeit abstrakter Reflexionen und selbst das Interesse des philosophischen Begriffs sind in manchen seiner Gedichte bemerkbar. Man hat ihm daraus einen Vorwurf gemacht, besonders um ihn gegen die stets sich gleich bleibende, vom Begriff ungetrübte Unbefangenheit und Objektivität Goethes zu tadeln und zurückzusetzen. Aber Schiller hat in dieser Beziehung als Dichter nur die Schuld seiner Zeit bezahlt, und es war eine Verwicklung in Schuld, welche dieser erhabenen Seele und tiefem Gemüte nur zur Ehre und der Wissenschaft und Erkenntnis nur zum Vorteil gereicht hat. – Zu gleicher Zeit entzog auch Goethe dieselbe wissenschaftliche Anregung seiner eigentlichen Sphäre, der Dichtkunst; doch wie Schiller sich in die Betrachtung der

inneren Tiefen des *Geistes* versenkte, so führte Goethe sein Eigentümliches zur *natürlichen* Seite der Kunst, zur äußeren Natur, zu den Pflanzen- und Tierorganismen, zu den Kristallen, der Wolkenbildung und den Farben. Für diese wissenschaftliche Forschung brachte Goethe seinen großen Sinn mit, der in diesen Gebieten die bloße Verstandesbetrachtung und deren Irrtum ebenso über den Haufen geworfen hat, als Schiller auf der anderen Seite gegen die Verstandesbetrachtung des Wollens und Denkens die Idee der freien Totalität der Schönheit geltend zu machen verstand. Eine Reihe von Schillerschen Produktionen gehört dieser Einsicht in die Natur der Kunst an, vornehmlich die *Briefe über ästhetische Erziehung*. Schiller geht darin von dem Hauptpunkte aus, dass jeder individuelle Mensch in sich die Anlage zu einem idealischen Menschen trage. Dieser wahrhafte Mensch werde repräsentiert durch den Staat, der die objektive, allgemeine, gleichsam kanonische Form sei, in der die Mannigfaltigkeit der einzelnen Subjekte sich zur Einheit zusammenzufassen und zu verbinden trachte. Nun ließen sich zweierlei Arten vorstellen, wie der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee zusammentreffe; einerseits nämlich in der Weise, dass der Staat als die Gattung des Sittlichen, Rechtlichen, Intelligenten die Individualität aufhebe, andererseits so, dass das Individuum sich zur Gattung erhebe und der Mensch der Zeit sich zu dem der Idee veredle. Die Vernunft nun fordere die Einheit als solche, das Gattungsmäßige, die Natur aber Mannigfaltigkeit und Individualität, und von beiden Legislaturen werde der Mensch gleichmäßig in Anspruch genommen. Bei dem Konflikt dieser entgegengesetzten Seiten soll nun die ästhetische Erziehung gerade die Forderung ihrer Vermittlung und Versöhnung verwirklichen, denn sie geht nach Schiller darauf, die Neigung, Sinnlichkeit, Trieb und Gemüt so auszubilden, dass sie in sich selbst vernünftig werden und somit auch die Vernunft, Freiheit und Geistigkeit aus ihrer Abstraktion heraustrete und, mit der in sich vernünftigen Naturseite vereinigt, in ihr Fleisch und Blut erhalte. Das Schöne ist also als die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen. Im Allgemeinen ist diese Schillersche Ansicht schon in *Anmut und Würde* wie in seinen Gedichten dar-

in zu erkennen, dass er das Lob der Frauen besonders zu seinem Gegenstande macht, als in deren Charakter er eben die von selbst vorhandene Vereinigung des Geistigen und Natürlichen erkannte und hervorhob.

Diese *Einheit* nun des Allgemeinen und Besonderen, der Freiheit und Notwendigkeit, der Geistigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfasste und durch Kunst und ästhetische Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unablässig bemüht war, ist sodann als *Idee selbst* zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden. Dadurch erstieg mit *Schelling* die Wissenschaft ihren absoluten Standpunkt; und wenn die Kunst bereits ihre eigentümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchsten Interessen des Menschen zu behaupten angefangen hatte, so ward jetzt auch der *Begriff* und die wissenschaftliche Stelle der Kunst gefunden und sie, wenn auch nach einer Seite hin noch in schiefer Weise (was hier zu erörtern nicht der Ort ist), dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung aufgenommen. Ohnehin war früher schon *Winckelmann* durch die Anschauung der Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für die Kunstbetrachtung aufgetan, sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und bloßer Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert hat. Denn Winckelmann ist als einer der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschließen wussten. Doch auf die Theorie und wissenschaftliche Erkenntnis der Kunst hat seine Ansicht weniger Einfluss gehabt.

In der Nachbarschaft nun der Wiedererweckung der philosophischen Idee eigneten sich (um den Verlauf der weiteren Entwicklung kurz zu berühren) *August Wilhelm* und *Friedrich von Schlegel*, nach Neuem in der Sucht nach Auszeichnung und Auffallendem begierig, von der philosophischen Idee soviel an, als ihre sonst eben nicht philosophischen, sondern wesentlich *kritischen* Naturen aufzunehmen

fähig waren. Denn auf den Ruf spekulativen Denkens kann keiner von beiden Anspruch machen. Sie aber waren es, die sich mit ihrem kritischen Talent in die Nähe des Standpunkts der Idee stellten und sich nun mit großer Parrhesie[20] und Kühnheit der Neuerung, wenn auch mit dürftigen philosophischen Ingredienzien, in geistvoller Polemik gegen die bisherigen Ansichtsweisen wendeten und so in verschiedene Zweige der Kunst allerdings einen neuen Maßstab der Beurteilung und Gesichtspunkte einführten, welche höher als die angefeindeten waren. Da nun aber ihre Kritik nicht von der gründlich philosophischen Erkenntnis ihres Maßstabes begleitet wurde, so behielt dieser Maßstab etwas Unbestimmtes und Schwankendes, so dass sie bald zuviel, bald zuwenig taten. Wie sehr es ihnen deshalb auch als Verdienst anzurechnen ist, dass sie Veraltetes und von der Zeit Geringgeschätztes, wie die ältere italienische und niederländische Malerei, die Nibelungen usf., mit Liebe wieder hervorzogen und erhoben und wenig Bekanntes, wie die indische Poesie und Mythologie, mit Eifer kennenzulernen und zu lehren suchten, so legten sie doch solchen Epochen einen zu hohen Wert bei; bald verfielen sie selbst darein, Mittelmäßiges, z. B. die Holbergschen[21] Lustspiele, zu bewundern und nur relativ Wertvollem eine allgemeine Würde beizulegen oder sich gar mit Keckheit für eine schiefe Richtung und untergeordnete Standpunkte als für das Höchste enthusiasmiert zu zeigen.

3. Die Ironie

Aus dieser Richtung und besonders den Gesinnungen und Doktrinen Friedrich von Schlegels entwickelte sich ferner in mannigfacher Gestalt die sogenannte *Ironie*. Ihren tieferen Grund fand dieselbe, nach einer ihrer Seiten hin, in der Fichteschen[22] Philosophie, insofern die Prinzipien dieser Philosophie auf die Kunst angewendet wurden. Friedrich von Schlegel wie Schelling gingen von dem Fichteschen

---

[20] **Par|rhe|sie** die; – <aus gleichbed. gr. parrh sía>: (veraltet) Freimütigkeit im Reden
[21] Ludwig Freiherr von Holberg (1684–1754), dän.-norw. Dichter, bereitete die Aufklärung in Dänemark vor, begründete das dän. Lustspiel („Der politische Kannegießer“)
[22] Johann Gottlieb Fichte (1762–1814), deutscher Philosoph, Mitbegründer des deutschen Idealismus

Standpunkt aus, Schelling, um ihn durchaus zu überschreiten, Friedrich von Schlegel, um ihn eigentümlich auszubilden und sich ihm zu entreißen. Was nun den näheren Zusammenhang Fichtescher Sätze mit der einen Richtung der Ironie angeht, so brauchen wir in dieser Beziehung nur den folgenden Punkt herauszuheben, dass Fichte zum absoluten Prinzip alles Wissens, aller Vernunft und Erkenntnis das Ich feststellt, und zwar das durchaus abstrakt und formell bleibende Ich. Dies Ich ist nun dadurch zweitens schlechthin in sich einfach, und einerseits [ist] jede Besonderheit, Bestimmtheit, jeder Inhalt in demselben negiert – denn alle Sache geht in diese abstrakte Freiheit und Einheit unter –, andererseits ist jeder Inhalt, der dem Ich gelten soll, nur als durch das Ich gesetzt und anerkannt. Was ist, ist nur durch das Ich, und was durch mich ist, kann ich ebenso sehr auch wieder vernichten.

Wenn nun bei diesen ganz leeren Formen, welche aus der Absolutheit des abstrakten Ich ihren Ursprung nehmen, stehen geblieben wird, so ist nichts *an und für sich* und in sich selbst wertvoll betrachtet, sondern nur als durch die Subjektivität des Ich hervorgebracht. Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich erst zu setzen wäre und deshalb von Ich ebenso sehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein *Schein*, nicht seiner selbst wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes *Scheinen* durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt. Das Geltenlassen und Aufheben steht rein im Belieben des in sich selbst als Ich schon absoluten Ich.

Das Ich nun drittens ist *lebendiges*, tätiges Individuum, und sein Leben besteht darin, seine Individualität für sich wie für andere zu machen, sich zu äußern und zur Erscheinung zu bringen. Denn jeder Mensch, indem er lebt, sucht sich zu realisieren und realisiert sich. In Rücksicht auf das Schöne und die Kunst nun erhält dies *den* Sinn, als Künstler zu leben und sein Leben *künstlerisch* zu gestalten. Als Künst-

ler aber, diesem Prinzip gemäß, lebe ich, wenn all mein Handeln und Äußern überhaupt, insoweit es irgendeinen Inhalt betrifft, nur ein *Schein* für mich bleibt und eine Gestalt annimmt, die ganz in meiner Macht steht. Dann ist es mir weder mit diesem Inhalt noch seiner Äußerung und Verwirklichung überhaupt wahrhafter *Ernst*. Denn wahrhafter Ernst kommt nur durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit usf. herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt, so dass ich mir für mich selber nur wesentlich werde, insofern ich in solchen Gehalt mich versenkt habe und ihm in meinem ganzen Wissen und Handeln gemäß geworden bin. Auf dem Standpunkte, auf welchem das alles aus sich setzende und auflösende Ich der Künstler ist, dem kein Inhalt das Bewusstsein als absolut und an und für sich, sondern als selbst gemachter zernichtbarer Schein erscheint, kann solcher Ernst keine Stätte finden, da nur dem Formalismus des Ich Gültigkeit zugeschrieben ist. – Für andere zwar kann meine Erscheinung, in welcher ich mich ihnen gebe, ein Ernst sein, indem sie mich so nehmen, als sei es mir in der Tat um die Sache zu tun, – aber sie sind damit nur getäuscht, pauvre[23] bornierte Subjekte, ohne Organ und Fähigkeit, die Höhe meines Standpunktes zu erfassen und zu erreichen. Dadurch zeigt es sich mir, dass nicht jeder so frei (d. i. formell frei) ist, in allem, was dem Menschen sonst noch Wert, Würde und Heiligkeit hat, nur ein Produkt seiner eigenen Macht des Beliebens zu sehen, in welcher er dergleichen gelten, sich dadurch bestimmen und erfüllen lassen kann oder auch nicht. Und nun erfasst sich diese Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens als eine *göttliche Genialität*, für welche alles und jedes nur ein wesenloses Geschöpf ist, an das der freie Schöpfer, der von allem sich los und ledig weiß, sich nicht bindet, indem er dasselbe vernichten wie schaffen kann. Wer auf solchem Standpunkte göttlicher Genialität steht, blickt dann vornehm auf alle übrigen Menschen nieder, die für beschränkt und platt erklärt sind, insofern ihnen Recht, Sittlichkeit usf. noch als fest, verpflichtend und wesentlich gelten. So gibt sich denn das Individuum, das so als Künstler lebt, wohl Verhältnisse zu anderen, es lebt mit Freunden, Geliebten

[23] pauvre (frz.) = arm, besitzlos, bedürftig, kärglich…

usf., aber als Genie ist ihm dies Verhältnis zu seiner bestimmten Wirklichkeit, seinen besonderen Handlungen wie zum an und für sich Allgemeinen zugleich ein Nichtiges, und es verhält sich ironisch dagegen.

Dies ist die allgemeine Bedeutung der genialen göttlichen Ironie, als dieser Konzentration des Ich in sich, für welches alle Bande gebrochen sind und das nur in der Seligkeit des Selbstgenusses leben mag. Diese Ironie hat Herr Friedrich von Schlegel erfunden, und viele andere haben sie nachgeschwatzt oder schwatzen sie von neuem wieder nach.

Die nächste Form dieser Negativität der Ironie ist nun einerseits die *Eitelkeit* alles Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen, die Nichtigkeit alles Objektiven und an und für sich Geltenden. Bleibt das Ich auf diesem Standpunkte stehen, so erscheint ihm alles als nichtig und eitel, die eigene Subjektivität ausgenommen, die dadurch hohl und leer und die selber *eitle* wird. Umgekehrt aber kann sich auf der anderen Seite das Ich in diesem Selbstgenuss auch nicht befriedigt finden, sondern [muss] sich selber mangelhaft werden, so dass es nun den Durst nach Festem und Substantiellem, nach bestimmten und wesentlichen Interessen empfindet. Dadurch kommt dann das Unglück und der Widerspruch hervor, dass das Subjekt einerseits wohl in die Wahrheit hinein will und nach Objektivität Verlangen trägt, aber sich andererseits dieser Einsamkeit und Zurückgezogenheit in sich nicht zu entschlagen, dieser unbefriedigten abstrakten Innigkeit nicht zu entwinden vermag und nun von der Sehnsüchtigkeit befallen wird, die wir ebenfalls aus der Fichteschen Philosophie haben hervorgehen sehen. Die Befriedigungslosigkeit dieser Stille und Unkräftigkeit – die nicht handeln und nichts berühren mag, um nicht die innere Harmonie aufzugeben, und mit dem Verlangen nach Realität und Absolutem dennoch unwirklich und leer, wenn auch in sich rein bleibt – lässt die krankhafte Schönseelischkeit und Sehnsüchtigkeit entstehen. Denn eine wahrhaft schöne Seele handelt und ist wirklich. Jenes Sehnen aber ist nur das Gefühl der Nichtigkeit des leeren eitlen Subjekts, dem

es an Kraft gebricht, dieser Eitelkeit entrinnen und mit substantiellem Inhalt sich erfüllen zu können.

Insofern nun aber die Ironie ist zur Kunstform gemacht worden, blieb sie nicht dabei stehen, nur das eigene Leben und die besondere Individualität des ironischen Subjekts künstlerisch herauszugestalten, sondern außer dem Kunstwerk der eigenen Handlungen usf. sollte der Künstler auch äußere Kunstwerke als Produkte der Phantasie zustande bringen. Das Prinzip dieser Produktionen, die nur in der Poesie vornehmlich hervorgehen können, ist nun wiederum die Darstellung des Göttlichen als des Ironischen. Das Ironische aber als die geniale Individualität liegt in dem Sichvernichten des Herrlichen, Großen, Vortrefflichen, und so werden auch die objektiven Kunstgestalten nur das Prinzip der sich absoluten Subjektivität darzustellen haben, indem sie, was dem Menschen Wert und Würde hat, als Nichtiges in seinem Sichvernichten zeigen. Darin liegt denn, dass es nicht nur nicht ernst sei mit dem Rechten, Sittlichen, Wahrhaften, sondern dass an dem Hohen und Besten nichts ist, indem es sich in seiner Erscheinung in Individuen, Charakteren, Handlungen selbst widerlegt und vernichtet und so die Ironie über sich selbst ist. Diese Form, abstrakt genommen, streift nahe an das Prinzip des Komischen heran, doch muss das Komische in dieser Verwandtschaft wesentlich von dem Ironischen unterschieden werden. Denn das Komische muss darauf beschränkt sein, dass alles, was sich vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille z. B., ein Eigensinn, eine besondere Kaprice gegen eine mächtige Leidenschaft oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei. Ganz etwas anderes aber ist es, wenn nun in der Tat Sittliches und Wahrhaftes, ein in sich substantieller Inhalt überhaupt, in einem Individuum und durch dasselbe sich als Nichtiges dartut. Dann ist solch Individuum in seinem Charakter nichtig und verächtlich, und auch die Schwäche und Charakterlosigkeit ist zur Darstellung gebracht. Es kommt deshalb bei diesem Unterschiede des Ironischen und Komischen wesentlich auf den *Gehalt* dessen an, was zerstört wird. Das aber sind schlechte, untaugliche Subjekte, die nicht bei ihrem festen

und gewichtigen Zwecke bleiben können, sondern ihn wieder aufgeben und in sich zerstören lassen. Solche Ironie der Charakterlosigkeit liebt die Ironie. Denn zum wahren Charakter gehört einerseits ein wesentlicher Gehalt der Zwecke, andererseits das Festhalten solchen Zwecks, so dass der Individualität ihr ganzes Dasein verloren wäre, wenn sie davon ablassen und ihn aufgeben müsste. Diese Festigkeit und Substantialität macht den Grundton des Charakters aus. Cato kann nur als Römer und Republikaner leben. Wird nun aber die Ironie zum Grundton der Darstellung genommen, so ist dadurch das Allerunkünstlerischste für das wahre Prinzip des Kunstwerks genommen. Denn teils kommen platte Figuren herein, teils gehalt- und haltungslose, indem das Substantielle sich in ihnen als das Nichtige erweist, teils treten endlich noch jene Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts hinzu. Solche Darstellungen können kein wahrhaftes Interesse erwecken. Deshalb denn auch von Seiten der Ironie die steten Klagen über Mangel an tiefem Sinn, Kunstansicht und Genie im Publikum, das diese Höhe der Ironie nicht verstehe; d. h. dem Publikum gefalle diese Gemeinheit und das zum Teil Läppische, zum Teil Charakterlose nicht. Und es ist gut, dass diese gehaltlosen, sehnsüchtigen Naturen nicht gefallen; es ist ein Trost, dass diese Unredlichkeit und Heuchelei nicht zusagt und den Menschen dagegen ebenso sehr nach vollen und wahrhaften Interessen verlangt als nach Charakteren, die ihrem gewichtigen Gehalte treu verbleiben.

Als geschichtliche Bemerkung wäre noch beizufügen, dass vornehmlich *Solge*[24]*r* und *Ludwig Tieck* die Ironie als höchstes Prinzip der Kunst aufgenommen haben.

Von *Solger*, wie er es verdient, ausführlich zu sprechen ist hier der Ort nicht, und ich muss mich mit wenigen Andeutungen begnügen. Solger war nicht wie die übrigen mit oberflächlicher philosophischer Bildung zufrieden, sondern sein echt spekulatives innerstes Bedürfnis drängte ihn, in die Tiefe der philosophischen Idee hinabzusteigen. Hier kam er auf das dialektische Moment der Idee, auf den Punkt, den

24 Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819), deutscher Ästhetiker

ich „unendliche absolute Negativität“ nenne, auf die Tätigkeit der Idee, sich als das Unendliche und Allgemeine zu negieren zur Endlichkeit und Besonderheit und diese Negation ebenso sehr wieder aufzuheben und somit das Allgemeine und Unendliche im Endlichen und Besonderen wiederherzustellen. An dieser Negativität hielt Solger fest, und allerdings ist sie ein *Moment* in der spekulativen Idee, doch, als diese bloße dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen wie des Endlichen gefasst, auch *nur ein Moment*, nicht aber, wie Solger es will, die *ganze Idee*. Solgers Leben ist leider zu frühe abgebrochen, als dass er hätte zur konkreten Ausführung der philosophischen Idee kommen können. So ist er bei dieser Seite der Negativität, die mit dem ironischen Auflösen des Bestimmten wie des in sich Substantiellen Verwandtschaft hat und in welcher er auch das Prinzip der Kunsttätigkeit erblickte, stehen geblieben. Doch in der Wirklichkeit seines Lebens war er bei der Festigkeit, dem Ernst und der Tüchtigkeit seines Charakters weder selber in der oben geschilderten Weise ein ironischer Künstler, noch [war] sein tiefer Sinn für wahrhafte Kunstwerke, den das dauernde Studium der Kunst großgezogen hatte, in dieser Beziehung von ironischer Natur. Soviel zur Rechtfertigung Solgers, der es in Rücksicht auf Leben, Philosophie und Kunst verdient, von den bisher bezeichneten Aposteln der Ironie unterschieden zu werden.

Was *Ludwig Tieck* angeht, so stammt seine Bildung auch aus jener Periode her, deren Mittelpunkt eine Zeit hindurch Jena war. Tieck und andere von diesen vornehmen Leuten tun nun zwar ganz familiär mit solchen Ausdrücken, ohne jedoch zu sagen, was sie bedeuten. So fordert Tieck zwar stets Ironie; doch geht er nun selber an die Beurteilung großer Kunstwerke, so ist seine Anerkennung und Schilderung ihrer Größe freilich vortrefflich; wenn man aber glaubt, hier finde sich die beste Gelegenheit, zu zeigen, was die Ironie in solchem Werke wie z. B. *Romeo und Julia* sei, so ist man betrogen – von der Ironie kommt nichts mehr vor.

Einteilung

Nach den bisherigen Vorausschickungen ist es nun Zeit, an die Betrachtung unseres Gegenstandes selber heranzugehen. Die Einleitung aber, in welcher wir uns noch befinden, kann in dieser Beziehung nichts weiteres leisten, als dass sie eine Übersicht über den gesamten Verlauf unserer nachfolgenden wissenschaftlichen Betrachtungen für die Vorstellung hinzeichnet. Doch da wir von der Kunst als aus der absoluten Idee selber hervorgehend gesprochen, ja als ihren Zweck die sinnliche Darstellung des Absoluten selber angegeben haben, so werden wir bei dieser Übersicht schon so verfahren müssen, dass es sich im allgemeinen wenigstens zeigt, wie die besonderen Teile aus dem Begriffe des Kunstschönen überhaupt als Darstellung des Absoluten ihren Ursprung nehmen. Deshalb müssen wir auch von diesem Begriffe im allgemeinsten eine Vorstellung zu erwecken suchen.

Es ist bereits gesagt, dass der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. Die *erste* Bestimmung, die hierin liegt, ist die Forderung, dass der Inhalt, der zur Kunstdarstellung kommen soll, in sich selbst dieser Darstellung sich fähig zeige. Denn sonst erhalten wir nur eine schlechte Verbindung, indem ein für sich der Bildlichkeit und äußeren Erscheinung ungefügiger Inhalt diese Form annehmen, ein für sich selbst prosaischer Stoff in der seiner Natur entgegengesetzten Form gerade die ihm angemessene Erscheinungsweise finden soll.

Die *zweite* Forderung, welche aus dieser ersten sich herleitet, erheischt von dem Inhalt der Kunst, dass er kein Abstraktum in sich selber sei, und zwar nicht nur im Sinne des Sinnlichen als des Konkreten, im Gegensatze alles Geistigen und Gedachten als des in sich Einfachen und Abstrakten. Denn alles Wahrhaftige des Geistes sowohl als der Natur ist in sich konkret und hat der Allgemeinheit unerachtet dennoch Subjektivität und Besonderheit in sich. Sagen wir z. B. von Gott, er sei der einfach Eine, das höchste Wesen als solches, so haben wir damit nur eine tote Abstraktion des unvernünftigen Verstandes

ausgesprochen. Solch ein Gott, wie er selbst nicht in seiner konkreten Wahrheit gefasst ist, wird auch für die Kunst, besonders für die bildende, keinen Inhalt abgeben. Die Juden und Türken haben deshalb ihren Gott, der nicht einmal nur solche Verstandesabstraktion ist, nicht durch die Kunst in der positiven Weise darstellen können wie die Christen. Denn im Christentume ist Gott in seiner Wahrheit und deshalb als in sich durchaus konkret, als Person, als Subjekt und in näherer Bestimmtheit als Geist vorgestellt. Was er als Geist ist, expliziert sich für die religiöse Auffassung als Dreiheit der Personen, die für sich zugleich als Eine ist. Hier ist Wesenheit, Allgemeinheit und Besonderung sowie deren versöhnte Einheit, und solche Einheit erst ist das Konkrete. Wie nun ein Inhalt, um überhaupt wahr zu sein, so konkreter Art sein muss, fordert auch die Kunst die gleiche Konkretion, weil das nur abstrakt Allgemeine in sich selbst nicht die Bestimmung hat, zur Besonderung und Erscheinung und zur Einheit mit sich in derselben fortzuschreiten.

Soll nun einem wahrhaften und deshalb konkreten Inhalt eine sinnliche Form und Gestaltung entsprechen, so muss diese *drittens* gleichfalls ein individuelles in sich vollständig Konkretes und Einzelnes sein. Dass das Konkrete den beiden Seiten der Kunst, dem Inhalte wie der Darstellung, zukommt, ist gerade der Punkt, in welchem beide zusammenfallen und einander entsprechen können, wie die Naturgestalt des menschlichen Körpers z. B. solch ein sinnlich Konkretes ist, das den in sich konkreten Geist darzustellen und ihm sich gemäß zu zeigen vermag. Deshalb ist denn auch die Vorstellung zu entfernen, als ob es eine bloße Zufälligkeit sei, dass für solche wahre Gestalt eine wirkliche Erscheinung der Außenwelt genommen wird. Denn die Kunst ergreift diese Form weder, weil sich dieselbe so vorfindet, noch weil es keine andere gibt, sondern in dem konkreten Inhalte liegt selber das Moment auch äußerer und wirklicher, ja selbst sinnlicher Erscheinung. Dafür ist denn aber dieses sinnlich Konkrete, in welchem ein seinem Wesen nach geistiger Gehalt sich ausprägt, auch wesentlich für das Innere; das Äußerliche der Gestalt, wodurch der Inhalt anschaubar und vorstellbar wird, hat den Zweck, nur für unser Gemüt

und Geist da zu sein. Aus diesem Grund allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinandergebildet. Das nur sinnlich Konkrete, die äußere Natur als solche, hat diesen Zweck nicht zu ihrem einzigen Ursprung. Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt, ohne bewundert zu werden, in den Wildnissen der südlichen Wälder, und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen, mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.

Obschon die Kunstversinnlichung in dieser Beziehung nicht zufällig ist, so ist sie doch umgekehrt auch nicht die höchste Weise, das geistig Konkrete zu fassen. Die höhere Form, der Darstellung durch das sinnlich Konkrete gegenüber, ist das Denken, das zwar in relativem Sinne abstrakt, aber nicht einseitiges, sondern konkretes Denken sein muss, um wahrhaftig und vernünftig zu sein. Der Unterschied, inwieweit ein bestimmter Inhalt die sinnliche Kunstdarstellung zu seiner gemäßen Form hat oder seiner Natur nach wesentlich eine höhere, geistigere fordert, zeigt sich sogleich z. B. in der Vergleichung der griechischen Götter mit Gott, wie ihn die christliche Vorstellung auffasst. Der griechische Gott ist nicht abstrakt, sondern individuell und steht der Naturgestalt zunächst; der christliche ist zwar auch konkrete Persönlichkeit, aber als *reine* Geistigkeit, und soll als Geist und im Geist gewusst werden. Sein Element des Daseins ist dadurch wesentlich das innere Wissen und nicht die äußere Naturgestalt, durch die er nur unvollkommen, nicht aber der ganzen Tiefe seines Begriffs nach, darstellbar sein wird.

Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen und dieses Darstellen seinen Wert und Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe

und Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen.

In diesem Punkte der höheren Wahrheit als der Geistigkeit, welche sich die dem Begriff des Geistes gemäße Gestaltung errungen hat, liegt der Einteilungsgrund für die Wissenschaft der Kunst. Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wesens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewusstsein von sich selber gibt.

Dieser Verlauf innerhalb des Kunstgeistes hat selber wieder seiner eigenen Natur nach zwei Seiten. *Erstens* nämlich ist diese Entwicklung selbst eine *geistige* und *allgemeine*, indem die Stufenfolge bestimmter *Weltanschauungen* als des bestimmten, aber umfassenden Bewusstseins des Natürlichen, Menschlichen und Göttlichen sich künstlerisch gestaltet; *zweitens* hat diese innere Kunstentwicklung sich unmittelbare Existenz und sinnliches Dasein zu geben, und die bestimmten Weisen des sinnlichen Kunstdaseins sind selbst eine Totalität notwendiger Unterschiede der Kunst – die *besonderen Künste*. Die Kunstgestaltung und ihre Unterschiede sind zwar einerseits als geistige allgemeinerer Art und nicht an *ein* Material gebunden, und das sinnliche Dasein ist selbst mannigfach unterschieden; indem es aber an sich wie der Geist den Begriff zu seiner inneren Seele hat, so erhält dadurch andererseits ein bestimmtes sinnliches Material ein näheres Verhältnis und geheimes Zusammenstimmen mit den geistigen Unterschieden und Formen der Kunstgestaltung.

Vollständig jedoch teilt sich unsere Wissenschaft in drei Hauptglieder.

Erstens erhalten wir einen *allgemeinen* Teil. Er hat die allgemeine Idee des Kunstschönen als des *Ideals* sowie das nähere Verhältnis des-

selben zur Natur auf der einen, zur subjektiven Kunstproduktion auf der anderen Seite zu seinem Inhalt und Gegenstande.

Zweitens entwickelt sich aus dem Begriffe des Kunstschönen ein *besonderer* Teil, insofern sich die wesentlichen Unterschiede, welche dieser Begriff in sich enthält, zu einem Stufengange besonderer Gestaltungsformen entfalten.

Drittens ergibt sich ein *letzter* Teil, welcher die Vereinzelung des Kunstschönen zu betrachten hat, indem die Kunst zur sinnlichen Realisation ihrer Gebilde fortschreitet und zu einem System der einzelnen Künste und deren Gattungen und Arten sich abrundet.

I. Was zunächst den ersten und zweiten Teil angeht, so ist, um das Nachfolgende verständlich zu machen, sogleich wieder daran zu erinnern, dass die Idee als das Kunstschöne nicht die Idee als solche ist, wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen hat, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechende Einheit getreten ist. Denn die *Idee als solche* ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objektivierten Allgemeinheit nach; die *Idee* als das *Kunstschöne* aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen. Hiernach ist schon die Forderung ausgesprochen, dass die Idee und ihre Gestaltung als konkrete Wirklichkeit einander vollendet adäquat gemacht seien. So gefasst, ist die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das *Ideal*. Die Aufgabe solchen Entsprechens nun könnte zunächst ganz formell in dem Sinne verstanden werden, dass die Idee *diese* oder *jene* Idee sein dürfte, wenn nur die wirkliche Gestalt, gleichgültig welche, gerade diese bestimmte Idee darstellte. Die geforderte *Wahrheit* des Ideals ist dann aber mit der bloßen *Richtigkeit* verwechselt, welche darin besteht, dass irgendeine Bedeutung auf gehörige Weise ausgedrückt und ihr Sinn deshalb in der Gestalt unmittelbar wiederzufinden sei. In diesem Sinne ist das Ideal nicht zu nehmen. Denn irgendein Inhalt kann

dem Maßstabe seines Wesens nach ganz adäquat zur Darstellung kommen, ohne auf die Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen. Ja, im Vergleich mit idealer Schönheit wird die Darstellung sogar mangelhaft erscheinen. In dieser Beziehung ist im voraus zu bemerken, was erst später erwiesen werden kann, dass die Mangelhaftigkeit des Kunstwerks nicht nur etwa stets als subjektive Ungeschicklichkeit anzusehen ist, sondern dass die *Mangelhaftigkeit der Form* auch von der *Mangelhaftigkeit des Inhalts* herrührt. Wie z. B. die Chinesen, Inder, Ägypter bei ihren Kunstgestalten, Götterbildern und Götzen formlos oder von schlechter, unwahrer Bestimmtheit der Form blieben und der wahren Schönheit sich nicht bemächtigen konnten, weil ihre mythologischen Vorstellungen, der Inhalt und Gedanke ihrer Kunstwerke noch in sich unbestimmt oder von schlechter Bestimmtheit, nicht aber der in sich selbst absolute Inhalt waren. Je vortrefflicher in diesem Sinne die Kunstwerke werden, von desto tieferer innerer Wahrheit ist auch ihr Inhalt und Gedanke. Und dabei ist dann nicht nur etwa an die größere oder geringere Geschicklichkeit zu denken, mit welcher die Naturgestalten, wie sie in der äußeren Wirklichkeit vorhanden sind, aufgefasst und nachgebildet werden. Denn auf gewissen Stufen des Kunstbewusstseins und der Darstellung ist das Verlassen und Verzerren der Naturgebilde nicht unabsichtliche technische Übungslosigkeit und Ungeschicklichkeit, sondern absichtliches Verändern, welches vom Inhalt, der im Bewusstsein ist, ausgeht und von demselben gefordert wird. So gibt es von dieser Seite her unvollkommene Kunst, die in technischer und sonstiger Hinsicht in *ihrer bestimmten* Sphäre ganz vollendet sein kann, doch dem Begriff der Kunst selbst und dem Ideal gegenüber als mangelhaft erscheint. Nur in der höchsten Kunst ist die Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, dass die Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil der Inhalt der Idee, welchen sie ausdrückt, selber der wahrhaftige ist. Dazu gehört, wie schon angedeutet worden, dass die Idee in sich und durch sich selbst als konkrete Totalität bestimmt sei und dadurch an sich selbst das Prinzip und Maß ihrer Besonderung und Bestimmtheit der Erscheinung habe. Die christliche Phantasie z. B. wird Gott nur in menschlicher Gestalt

und deren *geistigem* Ausdruck darstellen können, weil Gott selber hier vollständig in sich als *Geist* gewusst ist. Die Bestimmtheit ist gleichsam die Brücke zur Erscheinung. Wo diese Bestimmtheit nicht Totalität ist, die aus der Idee selbst herfließt, wo die Idee nicht als die sich selbst bestimmende und besondernde vorgestellt ist, bleibt sie abstrakt und hat die Bestimmtheit und somit das Prinzip für die besondere, ihr allein gemäße Erscheinungsweise nicht in sich selbst, sondern außerhalb ihrer. Deshalb hat denn die noch abstrakte Idee auch die Gestalt noch als nicht durch sie gesetzte, äußerliche. Die in sich konkrete Idee dagegen trägt das Prinzip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst und ist dadurch ihr eigenes freies Gestalten. So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.

II. Weil nun aber die Idee in dieser Weise konkrete Einheit ist, so kann diese Einheit erst durch die Auseinanderbreitung und Wiedervermittlung der Besonderheiten der Idee ins Kunstbewusstsein treten, und durch diese Entwicklung erhält die Kunstschönheit eine *Totalität besonderer Stufen und Formen*. Nachdem wir also das Kunstschöne an und für sich betrachtet haben, müssen wir sehen, wie das ganze Schöne sich in seine besonderen Bestimmungen zersetzt. Dies gibt, als den *zweiten Teil, die Lehre von den Kunstformen*. Ihren Ursprung finden diese Formen in der unterschiedenen Art, die Idee als Inhalt zu erfassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist. Die Kunstformen sind deshalb nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt, Verhältnisse, welche aus der Idee selbst hervorgehen und dadurch den wahren Einteilungsgrund dieser Sphäre geben. Denn die Einteilung muss immer in *dem* Begriffe liegen, dessen Besonderung und Einteilung sie ist.

Wir haben hier *drei* Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestaltung zu betrachten.

1. Den *Anfang* nämlich *erstens* macht die Idee, insofern sie selbst noch in ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit oder in schlechter, unwahrer Bestimmtheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht wird.

Als unbestimmt hat sie an sich selbst noch nicht diejenige Individualität, welche das Ideal erheischt; ihre Abstraktion und Einseitigkeit lässt die Gestalt äußerlich mangelhaft und zufällig. Die erste Kunstform ist deshalb mehr ein *bloßes Suchen* der Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung. Die Idee hat die Form noch in sich selber nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach. Wir können diese Form im allgemeinen die *symbolische* Kunstform nennen. Die abstrakte Idee hat in dieser Form ihre Gestalt außerhalb ihrer in dem natürlichen sinnlichen Stoff, von welchem nun das Gestalten ausgeht und daran gebunden erscheint. Die Gegenstände der Naturanschauungen werden einerseits zunächst gelassen, wie sie sind, doch zugleich [wird] die substantielle Idee als ihre Bedeutung in sie hineingelegt, so dass sie nun dieselbe auszudrücken den Beruf erhalten und so interpretiert werden sollen, als ob in ihnen die Idee selbst gegenwärtig wäre. Dazu gehört, dass die Gegenstände der Wirklichkeit in sich eine Seite haben, nach welcher hin sie eine allgemeine Bedeutung darzustellen imstande sind. Da aber ein vollständiges Entsprechen noch nicht möglich ist, so kann dies Beziehen nur eine *abstrakte Bestimmtheit* betreffen, wie wenn im Löwen z. B. die Stärke gemeint ist.

Bei dieser Abstraktion der Beziehung kommt andererseits ebenso die *Fremdheit* der Idee und der Naturerscheinungen ins Bewusstsein, und wenn sich nun auch die Idee, welche keine andere Wirklichkeit zu ihrem Ausdruck hat, in allen diesen Gestalten ergeht, in ihrer Unruhe und Maßlosigkeit in ihnen sich sucht, aber sie dennoch sich nicht adäquat findet, so steigert sie nun die Naturgestalten und Erscheinungen der Wirklichkeit selber ins Unbestimmte und Maßlose; sie taumelt in ihnen herum, sie braut und gärt in ihnen, tut ihnen Gewalt an, verzerrt und spreizt sie unnatürlich auf und versucht, durch Zerstreuung, Unermesslichkeit und Pracht der Gebilde die Erscheinung zur Idee zu erheben. Denn die Idee ist hier noch das mehr oder weniger Unbestimmte, Ungestaltbare, die Naturgegenstände aber in ihrer Gestalt sind durchweg bestimmt.

Bei der Unangemessenheit beider gegeneinander wird das Verhältnis der Idee zur Gegenständlichkeit daher ein *negatives*, denn sie als Inneres ist selbst unzufrieden mit solcher Äußerlichkeit und setzt sich als deren innere allgemeine Substanz über alle diese ihr nicht entsprechende Gestaltenfülle *erhaben* fort. In dieser Erhabenheit wird dann freilich die Naturerscheinung und menschliche Gestalt und Begebenheit genommen und gelassen, wie sie ist, doch zugleich als unangemessen gegen ihre Bedeutung erkannt, welche sich weit über allen Weltinhalt hinaushebt.

Diese Seiten machen im allgemeinen den Charakter des ersten Kunstpantheismus des Morgenlandes aus, der einerseits auch in die schlechtesten Gegenstände die absolute Bedeutung hineinlegt, andererseits die Erscheinungen gewaltsam zum Ausdruck seiner Weltanschauung zwingt und dadurch bizarr, grotesk und geschmacklos wird oder die unendliche, aber abstrakte Freiheit der Substanz verachtend gegen alle Erscheinungen als nichtige und verschwindende kehrt. Dadurch kann die Bedeutung dem Ausdruck nicht vollendet eingebildet werden, und bei allem Streben und Versuchen bleibt die Unangemessenheit von Idee und Gestalt dennoch unüberwunden bestehen. – Dies wäre die erste Kunstform, die symbolische, mit ihrem Suchen, ihrer Gärung, Rätselhaftigkeit und Erhabenheit.

2. In der *zweiten* Kunstform nun, welche wir als die *klassische* bezeichnen wollen, ist der zwiefache Mangel der symbolischen getilgt. Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in *abstrakter* Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewusstsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muss. Als Auflösung dieses gedoppelten Mangels ist die klassische Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien, vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit gibt erst die klassische Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals und stellt dasselbe als verwirklicht hin.

Die Angemessenheit jedoch von Begriff und Realität im Klassischen muss ebenso wenig, als es beim Ideal der Fall sein durfte, in dem bloß *formellen* Sinne der Übereinstimmung eines Inhalts mit seiner äußeren Gestaltung genommen werden. Sonst wäre jedes Porträt der Natur, jede Gesichtsbildung, Gegend, Blume, Szene usf., die den Zweck und Inhalt der Darstellung ausmacht, durch solche Kongruenz von Inhalt und Form schon klassisch. Die Eigentümlichkeit des Inhalts besteht im Gegenteil im Klassischen darin, dass er selbst konkrete Idee ist und als solche das konkret Geistige; denn nur das Geistige ist das wahrhaft Innere. Für solchen Inhalt sodann ist unter dem Natürlichen dasjenige zu erfragen, welches für sich selbst dem Geistigen an und für sich zukommt. Der *ursprüngliche* Begriff selber muss es sein, der die Gestalt für die konkrete Geistigkeit erfunden hat, so dass jetzt der *subjektive* Begriff – hier der Geist der Kunst – sie nur *gefunden* und als natürliches gestaltetes Dasein der freien individuellen Geistigkeit gemäß gemacht hat. Diese Gestalt, welche die Idee als geistige – und zwar die individuell bestimmte Geistigkeit – an sich selbst hat, wenn sie sich in zeitliche Erscheinung herausmachen soll, ist die *menschliche Gestalt*. Das Personifizieren und Vermenschlichen hat man zwar häufig als eine Degradation des Geistigen verleumdet; die Kunst aber, insofern sie das Geistige in sinnlicher Weise zur Anschauung zu bringen hat, muss zu dieser Vermenschlichung fortgehen, da der Geist nur in seinem Leibe in genügender Art sinnlich erscheint. Die Seelenwanderung ist in dieser Beziehung eine abstrakte Vorstellung, und die Physiologie müsste es zu einem ihrer Hauptsätze machen, dass die Lebendigkeit notwendig in ihrer Entwicklung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung.

Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes und muss deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen sein. Ist in dieser Weise die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muss auf der

anderen Seite, wenn die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet sein soll, ebenso sehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von *der* Art sein, dass sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken imstande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen. Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist.

Dieser letzte Punkt wird wiederum der Mangel, an welchem die klassische Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*.

3. Die *romantische* Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war. Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunstsphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, dass die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in *sinnlich* konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist *nicht* seinem *wahren Begriffe nach* zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht. Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – fällt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen

und angemessensten Inhalt für die klassische Kunst ausmacht. In dieser ist der konkrete Inhalt *an sich* die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, eine Einheit, welche, eben weil sie nur *unmittelbar* und *an sich* ist, auch auf unmittelbare und *sinnliche* Weise zur adäquaten Manifestation kommt. Der griechische Gott ist für die unbefangene Anschauung und sinnliche Vorstellung und deshalb seine Gestalt die leibliche des Menschen, der Kreis seiner Macht und seines Wesens ein individuell besonderer und dem Subjekt gegenüber eine Substanz und Macht, mit der das subjektive Innere nur an sich in Einheit ist, nicht aber diese Einheit als innerliches subjektives Wissen selber hat. Die höhere Stufe nun ist das *Wissen* dieser *an sich* seienden Einheit, wie die klassische Kunstform dieselbe zu ihrem im Leiblichen vollendet darstellbaren Gehalte hat. Dies Erheben aber des Ansich ins selbstbewusste Wissen bringt einen ungeheuren Unterschied hervor. Es ist der unendliche Unterschied, der z. B. den Menschen überhaupt vom Tiere trennt. Der Mensch ist Tier, doch selbst in seinen tierischen Funktionen bleibt er nicht als in einem Ansich stehen wie das Tier, sondern wird ihrer bewusst, erkennt sie und erhebt sie, wie z. B. den Prozess der Verdauung, zu selbstbewusster Wissenschaft. Dadurch löst der Mensch die Schranke seiner ansichseienden Unmittelbarkeit auf, so dass er deshalb gerade, weil er *weiß*, dass er Tier ist, aufhört, Tier zu sein, und sich das Wissen seiner als Geist gibt. – Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, aus einer *unmittelbaren* zu einer *bewussten* Einheit erhoben, so ist das *wahre* Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die *selbstbewusste Innerlichkeit*. Deshalb tritt nun das Christentum, weil es Gott *als Geist*, und nicht als individuellen, besonderen Geist, sondern als *absoluten*, im *Geist* und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück und macht diese und nicht das Leibliche zum Material und Dasein ihres Gehaltes. Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewusste und nur durch das *geistige* Wissen und *im Geist* zu realisierende Einheit. Der neue, dadurch errungene Inhalt ist deswegen nicht an die sinnliche

Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muss. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber.

Wir können deshalb kurz dabei stehen bleiben, dass auf dieser dritten Stufe die *freie konkrete Geistigkeit*, die als *Geistigkeit* für das *geistige Innere* erscheinen soll, den Gegenstand ausmacht. Die Kunst, diesem Gegenstande gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjektive Innigkeit, das *Gemüt*, die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt und ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht und hat. Diese innere Welt macht den Inhalt des Romantischen aus und wird deshalb als dieses Innere und im Schein dieser Innigkeit zur Darstellung gebracht werden müssen. Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und lässt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit hernieder sinkt.

Andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Äußerlichkeit zu ihrem Ausdrucke. Indem nun die Geistigkeit sich in sich selbst aus dem Äußeren und der unmittelbaren Einheit mit demselben zurückgezogen hat, so wird die sinnliche Äußerlichkeit des Gestaltens eben deswegen wie im Symbolischen als unwesentliche, vorübergehende, und in gleicher Weise der subjektive endliche Geist und Wille bis zur Partikularität und Willkür der Individualität, des Charakters, Tuns usf., der Begebenheit, Verwicklung usf. aufgenommen und zur Darstellung gebracht. Die Seite des äußeren Daseins ist der Zufälligkeit überantwortet und den Abenteuern der Phantasie preisgegeben, deren Willkür ebenso das Vorhandene, *wie* es vorhanden ist, widerspiegeln als auch die Gestalten der Außenwelt durcheinander würfeln und fratzenhaft verziehen kann. – Denn dies Äußere hat seinen Begriff und Bedeutung nicht mehr wie im Klassischen in sich und an sich selber, sondern im Gemüt, das seine Erscheinung, statt im Äuße-

ren und dessen Form der Realität, in sich selber findet und dies Versöhntsein mit sich in allem Zufall, allem für sich gestaltenden Akzidentiellen, allem Unglück und Schmerz, ja im Verbrechen selber zu bewahren oder wiederzugewinnen vermag.

Dadurch kommt die Gleichgültigkeit, Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt – wie im Symbolischen – von neuem hervor, doch mit dem wesentlichen *Unterschiede*, dass im Romantischen die Idee, deren Mangelhaftigkeit im Symbol die Mängel des Gestaltens herbeiführte, nun als Geist und Gemüt in sich *vollendet* zu erscheinen hat und aus dem Grunde dieser höheren Vollendung sich der entsprechenden Vereinigung mit dem Äußeren entzieht, indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.

Dies wäre im allgemeinen der Charakter der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform als der drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt im Gebiete der Kunst. Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit.

III. Was nun diesen beiden Teilen gegenüber den *dritten* angeht, so setzt derselbe den Begriff des Ideals und die allgemeinen Kunstformen voraus, indem er nur die Realisation derselben in bestimmtem sinnlichen Material ist. Wir haben es deshalb jetzt nicht mehr mit der inneren Entwicklung der Kunstschönheit ihren allgemeinen Grundbestimmungen nach zu tun, sondern zu betrachten, wie diese Bestimmungen ins Dasein treten, sich nach außen unterscheiden und jedes Moment im Begriffe der Schönheit selbstständig für sich als *Kunstwerk*, nicht als nur *allgemeine Form* verwirklichen. Da es nun aber die eigenen, der Idee der Schönheit immanenten Unterschiede sind, welche die Kunst ins äußere Dasein hinübersetzt, so müssen sich in diesem dritten Teile für die Gliederung und Feststellung der *einzelnen Künste* die allgemeinen Kunstformen gleichfalls als Grundbestimmung zeigen, – oder die Arten der Kunst haben dieselben wesentlichen Unterschiede in sich, die wir als die allgemeinen Kunstformen

kennen lernten. Die *äußere* Objektivität nun, in welche diese Formen sich durch ein sinnliches und deshalb besonderes Material hineinbegeben, lässt diese Formen zu bestimmten Weisen ihrer Realisation, den besonderen Künsten, selbstständig *auseinander fallen*, insofern jede Form ihren bestimmten Charakter auch in einem bestimmten äußeren Material und in dessen Darstellungsweise ihre adäquate Verwirklichung findet. Auf der anderen Seite aber greifen jene Kunstformen als die in ihrer Bestimmtheit *allgemeinen* Formen auch über die *besondere* Realisierung durch eine *bestimmte* Kunstart über und gewinnen durch die anderen Künste gleichfalls, wenn auch in untergeordneter Weise, ihr Dasein. Deshalb gehören die besonderen Künste einerseits spezifisch *einer* der allgemeinen Kunstformen an und bilden deren *gemäße* äußere Kunstwirklichkeit, andererseits stellen sie in ihrer Weise der äußeren Gestaltung die Totalität der Kunstformen dar.

Im Allgemeinen also haben wir es in dem dritten Hauptteile mit dem Kunstschönen zu tun, wie es sich zu einer Welt verwirklichter Schönheit in den Künsten und deren Werken entfaltet. Der Inhalt dieser Welt ist das Schöne und das wahre Schöne, wie wir sahen, die gestaltete Geistigkeit, das Ideal, und näher der absolute Geist, die Wahrheit selber. Diese Region der künstlerisch für die Anschauung und Empfindung dargestellten göttlichen Wahrheit bildet den Mittelpunkt der ganzen Kunstwelt als die selbstständige, freie, göttliche Gestalt, welche das Äußerliche der Form und des Materials sich vollständig angeeignet hat und nur als Manifestation ihrer selbst an sich trägt. Da sich das Schöne jedoch hier als *objektive* Wirklichkeit entwickelt und somit auch zur selbstständigen Besonderheit der einzelnen Seiten und Momente unterscheidet, so stellt nun dieses Zentrum seine Extreme als zu eigentümlicher Wirklichkeit realisiert sich gegenüber. Das eine dieser Extreme bildet dadurch die noch *geistlose Objektivität*, die bloße Naturumgebung des Gottes. Hier wird das Äußerliche als solches, das seinen geistigen Zweck und Inhalt nicht in sich selbst, sondern in einem Anderen hat, gestaltet.

Das andere Extrem hingegen ist das Göttliche, als Inneres, Gewusstes, als das vielfältig besonderte *subjektive* Dasein der Gottheit: die Wahrheit, wie sie im Sinn, Gemüt und Geist der einzelnen Subjekte wirksam und lebendig ist und nicht ergossen bleibt in seine Außengestalt, sondern ins subjektive einzelne Innere zurückkehrt. Dadurch ist das Göttliche als solches zugleich im Unterschiede von seiner reinen Manifestation als *Gottheit* und tritt damit selbst in die Partikularität, welche zu jedem einzelnen subjektiven Wissen, Fühlen, Schauen und Empfinden gehört. In dem analogen Gebiete der Religion, mit welcher die Kunst auf ihrer höchsten Stufe in unmittelbarem Zusammenhange steht, fassen wir denselben Unterschied in *der* Weise, dass für uns auf der einen Seite das irdische, natürliche Leben in seiner Endlichkeit steht, sodann aber zweitens das Bewusstsein sich *Gott* zum Gegenstande macht, bei welchem der Unterschied von Objektivität und Subjektivem fortfällt, bis wir endlich drittens von Gott als solchem zur Andacht der *Gemeinde* fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewusstsein lebendig und präsent ist. Diese drei Hauptunterschiede treten auch in der Welt der Kunst in selbstständiger Entwicklung hervor.

1. Die *erste* der besonderen Künste, mit welcher wir dieser Grundbestimmung nach zu beginnen haben, ist die schöne *Architektur*. Ihre Aufgabe besteht darin, die äußere unorganische Natur so zurechtzuarbeiten, dass dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird. Ihr Material ist selbst das Materielle in seiner unmittelbaren Äußerlichkeit als mechanische schwere Masse, und ihre Formen bleiben die Formen der unorganischen Natur, nach den abstrakten Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Da in diesem Material und Formen das Ideal als konkrete Geistigkeit sich nicht realisieren lässt und die dargestellte Realität somit der Idee als Äußeres undurchdrungen oder nur zu abstrakter Beziehung gegenüberbleibt, so ist der Grundtypus der Baukunst die *symbolische* Kunstform. Denn die Architektur bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg und müht sich in seinem Dienst mit der objektiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüppe der Endlichkeit und der Missgestalt des Zufalls

herauszuarbeiten. Dadurch ebnet sie den Platz für den Gott, formt seine äußere Umgebung und baut ihm seinen Tempel als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes. Sie lässt eine Umschließung emporsteigen für die Versammlung der Gesammelten, als Schutz gegen das Drohen des Sturms, gegen Regen, Ungewitter und wilde Tiere, und offenbart jenes Sichsammelnwollen, wenn zwar auf äußerliche, doch auf kunstgemäße Weise. Diese Bedeutung kann sie ihrem Material und dessen Formen mehr oder weniger einbilden, je bedeutender oder bedeutungsloser, je konkreter oder abstrakter, je tiefer in sich selbst hinabgestiegen oder je trüber und oberflächlicher die Bestimmtheit des Gehaltes ist, für den sie ihre Arbeit übernimmt. Ja, sie kann in dieser Beziehung selbst so weit gehen wollen, in ihren Formen und Material jenem Gehalt ein adäquates Kunstdasein zu verschaffen; dann aber hat sie schon ihr eigenes Gebiet überschritten und schwankt zu ihrer höheren Stufe, der Skulptur, hinüber. Denn ihre Schranke liegt eben darin, das Geistige als Inneres ihren äußeren Formen gegenüber zu behalten und somit auf das Seelenvolle nur als auf ein Anderes hinzuweisen.

2. So ist denn aber durch die Architektur die unorganische Außenwelt gereinigt, symmetrisch geordnet, dem Geiste verwandt gemacht, und der Tempel des Gottes, das Haus seiner Gemeinde, steht fertig da. In diesen Tempel *zweitens* tritt sodann der Gott selber ein, indem der Blitz der Individualität in die träge Masse schlägt, sie durchdringt und die unendliche, nicht mehr bloß symmetrische Form des Geistes selber die Leiblichkeit konzentriert und gestaltet. Dies ist die Aufgabe der *Skulptur*. Insofern in ihr das geistige Innere, auf welches die Architektur nur hinzudeuten imstande ist, sich in die sinnliche Gestalt und deren äußeres Material hineinwohnt und beide Seiten sich in *der* Weise ineinanderbilden, dass keine überwiegt, erhält die Skulptur die *klassische Kunstform* zu ihrem Grundtypus. Deshalb bleibt dem Sinnlichen für sich kein Ausdruck mehr, welcher nicht der des Geistigen selber wäre, wie umgekehrt für die Skulptur kein geistiger Inhalt vollkommen darstellbar ist, der sich nicht durchaus in leiblicher Gestalt gemäß veranschaulichen lässt. Denn durch die Skulptur soll der Geist

in seiner leiblichen Form in unmittelbarer Einheit still und selig dastehen und die Form durch den Inhalt geistiger Individualität verlebendigt werden. So wird das äußere sinnliche Material auch nicht mehr, weder nach seiner mechanischen Qualität allein, als schwere Masse, noch in Formen des Unorganischen, noch als gleichgültig gegen Färbung usf. verarbeitet, sondern in den idealen Formen der menschlichen Gestalt, und zwar in der Totalität der räumlichen Dimensionen. In dieser letzteren Beziehung nämlich müssen wir für die Skulptur festhalten, dass in ihr zuerst das Innere und Geistige in seiner ewigen Ruhe und wesentlichen Selbstständigkeit zur Erscheinung kommt. Dieser Ruhe und Einheit mit sich entspricht nur dasjenige Äußere, welches selbst noch in dieser Einheit und Ruhe beharrt. Dies ist die Gestalt nach ihrer *abstrakten Räumlichkeit*. Der Geist, den die Skulptur darstellt, ist der in sich selbst gediegene, nicht in das Spiel der Zufälligkeiten und Leidenschaften mannigfaltig zersplitterte; sie lässt deshalb auch nicht das Äußerliche zu dieser Mannigfaltigkeit der Erscheinung los, sondern fasst daran nur diese eine Seite, die abstrakte Räumlichkeit in deren Totalität der Dimensionen auf.

3. Hat nun die Architektur den Tempel aufgeführt und die Hand der Skulptur die Bildsäule des Gottes hineingestellt, so steht diesem sinnlich gegenwärtigen Gott in den weiten Hallen seines Hauses *drittens* die *Gemeinde* gegenüber. Sie ist die geistige Reflexion in sich jenes sinnlichen Daseins, die beseelende Subjektivität und Innerlichkeit, mit welcher deshalb für den Kunstinhalt wie für das äußerlich darstellende Material die Partikularisation[25], Vereinzelung und deren Subjektivität das bestimmende Prinzip wird. Die gediegene Einheit in sich des Gottes in der Skulptur zerschlägt sich in die Vielheit vereinzelter Innerlichkeit, deren Einheit keine sinnliche, sondern schlechthin ideell ist. Und so erst ist Gott selber als dieses Herüber und Hinüber, als dieser Wechsel seiner Einheit in sich und Verwirklichung im subjektiven Wissen und dessen Besonderung, wie der Allgemeinheit und Vereinigung der Vielen, wahrhaft Geist – der Geist in seiner Gemein-

[25] Partikularisation, Adj, partikular (spätlat. particulari): einen Teilaspekt, eine Minderheit betreffend,

de. In dieser ist Gott sowohl der Abstraktion unaufgeschlossener Identität mit sich als auch der unmittelbaren Versenkung in die Leiblichkeit, wie die Skulptur ihn darstellt, entnommen und in die Geistigkeit und das Wissen, in diesen Gegenschein erhoben, der wesentlich innerlich und als Subjektivität erscheint. Dadurch ist der höhere Inhalt jetzt das Geistige, und zwar als absolutes; aber durch jene Zersplitterung erscheint dasselbe zugleich als *besondere* Geistigkeit, partikuläres Gemüt; und da nicht die bedürfnislose Ruhe des Gottes in sich, sondern das Scheinen überhaupt, das Sein für Anderes, das Manifestieren sich als Hauptsache hervortut, so wird jetzt auch die mannigfaltigste Subjektivität in ihrer lebendigen Bewegung und Tätigkeit als menschliche Leidenschaft, Handlung und Begebnis, überhaupt das weite Bereich menschlichen Empfindens, Wollens und Unterlassens für sich selber Gegenstand der künstlerischen Darstellung. – Diesem Inhalt gemäß hat sich nun das sinnliche Element der Kunst gleichfalls an sich selbst partikularisiert und der subjektiven Innerlichkeit angemessen zu zeigen. Solches Material bietet die Farbe, der Ton und endlich der Ton als bloße Bezeichnung für innere Anschauungen und Vorstellungen dar, und als die Realisationsweisen jenes Gehaltes durch dieses Material erhalten wir die Malerei, Musik und Poesie. Da hier der sinnliche Stoff an sich selbst besondert und überall ideell gesetzt erscheint, so entspricht er am meisten dem überhaupt geistigen Gehalt der Kunst, und der Zusammenhang von geistiger Bedeutung und sinnlichem Material gedeiht zu höherer Innigkeit, als dies in der Architektur und Skulptur möglich war. Doch ist dies eine innigere Einheit, welche ganz auf die subjektive Seite tritt und, insofern sich Form und Inhalt partikularisieren und ideell setzen müssen, nur auf Kosten der objektiven Allgemeinheit des Gehaltes wie der Verschmelzung mit dem unmittelbar Sinnlichen zustande kommt.

Wie nun Form und Inhalt sich zur Idealität erheben, indem sie die symbolische Architektur und das klassische Ideal der Skulptur verlassen, so entnehmen diese Künste ihren Typus von der *romantischen* Kunstform, deren Gestaltungsweise sie am angemessensten auszu-

prägen geschickt sind. Eine Totalität von Künsten aber sind sie, weil das Romantische selbst die in sich konkreteste Form ist.

Die innere Gliederung dieser *dritten* Sphäre der einzelnen Künste ist folgendermaßen festzustellen.

a) Die *erste* Kunst, der Skulptur zunächst stehend, ist die *Malerei*. Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst partikularisiert, d. h. sich zur Farbe fortbestimmt. Das Material der Architektur und Skulptur ist zwar gleichfalls sichtbar und gefärbt, aber es ist nicht wie in der Malerei das Sichtbarmachen als solches, wie das in sich einfache Licht, das an seinem Gegensatz, dem Dunkeln, sich spezifizierend und in Verein mit demselben zur Farbe wird. Diese so in sich subjektivierte und ideellgesetzte Sichtbarkeit bedarf weder des abstrakt mechanischen Massenunterschiedes der schweren Materialität wie in der Architektur noch der Totalität sinnlicher Räumlichkeit, wie die Skulptur dieselbe – wenn auch konzentriert und in organischen Formen – beibehält; sondern die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen der Malerei hat ihre Unterschiede als ideellere, als die Besonderheit der Farben, und befreit die Kunst von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit des Materiellen, indem sie sich auf die Dimension der Fläche beschränkt.

Auf der anderen Seite gewinnt auch der Inhalt die weiteste Partikularisation. Was in der Menschenbrust als Empfindung, Vorstellung, Zweck Raum gewinnen mag, was sie zur Tat herauszugestalten befähigt ist, all dieses Vielfache kann den bunten Inhalt der Malerei ausmachen. Das ganze Reich der Besonderheit, vom höchsten Gehalt des Geistes bis herunter zum vereinzeltesten Naturgegenstande, erhält seine Stelle. Denn auch die endliche Natur in ihren besonderen Szenen und Erscheinungen kann hier auftreten, wenn nur irgendeine Anspielung auf ein Element des Geistes sie dem Gedanken und der Empfindung näher verschwistert.

b) Die *zweite* Kunst, durch welche das Romantische sich verwirklicht, ist der Malerei gegenüber die *Musik*. Ihr Material, obschon noch sinnlich, geht zu noch tieferer Subjektivität und Besonderung fort. Das Ideellsetzen des Sinnlichen durch die Musik ist nämlich darin zu suchen, dass sie das gleichgültige Auseinander des Raumes, dessen totalen Schein die Malerei noch bestehen lässt und absichtlich erheuchelt, nun gleichfalls aufhebt und in das individuelle Eins des Punktes idealisiert. Als diese Negativität aber ist der Punkt in sich konkret und tätiges Aufheben innerhalb der Materialität, als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers in sich selber in seinem Verhältnis zu sich selbst. Solche beginnende Idealität der Materie, die nicht mehr als räumlich, sondern als zeitliche Idealität erscheint, ist der Ton, das negativ gesetzte Sinnliche, dessen abstrakte Sichtbarkeit sich zur Hörbarkeit umgewandelt hat, indem der Ton das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit im Materiellen loslöst. Diese erste Innigkeit und Beseelung der Materie gibt das Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und lässt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen. In solcher Weise bildet die Musik, wie die Skulptur als das Zentrum zwischen Architektur und den Künsten der romantischen Subjektivität dasteht, den Mittelpunkt wiederum der romantischen Künste und macht den Durchgangspunkt zwischen der abstrakten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und der abstrakten Geistigkeit der Poesie. In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung zur Folge.

c) Was endlich die *dritte*, geistigste Darstellung der romantischen Kunstform anbetrifft, so haben wir dieselbe in der *Poesie* zu suchen. Ihre charakteristische Eigentümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element, von dem schon Musik und Malerei die Kunst zu befreien begannen, dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte äußere Material der Poesie, ist in

ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich konkret gewordenen Vorstellung, nicht aber nur der unbestimmten Empfindung und ihrer Nuancen und Gradationen. Der *Ton* wird dadurch zum *Wort* als in sich artikuliertem Laute, dessen Sinn es ist, Vorstellungen und Gedanken zu bezeichnen, indem der in sich negative Punkt, zu welchem die Musik sich fortbewegte, jetzt als der vollendet konkrete Punkt, als Punkt des Geistes, als das selbstbewusste Individuum hervortritt, das aus sich selbst heraus den unendlichen Raum der Vorstellung mit der Zeit des Tons verbindet. Doch ist dies sinnliche Element, das in der Musik noch unmittelbar eins mit der Innerlichkeit war, hier von dem Inhalte des Bewusstseins losgetrennt, während der Geist diesen Inhalt sich für sich und in sich selbst zur Vorstellung bestimmt, zu deren Ausdruck er sich zwar des Tones, doch nur als eines für sich wert- und inhaltlosen Zeichens bedient. Der Ton kann demnach ebenso gut auch bloßer Buchstabe sein, denn das Hörbare ist wie das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken. Dadurch ist das eigentliche Element poetischer Darstellung die poetische *Vorstellung* und geistige Veranschaulichung selber, und indem dies Element allen Kunstformen gemeinschaftlich ist, so zieht sich auch die Poesie durch alle hindurch und entwickelt sich selbstständig in ihnen. Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht. Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verlässt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.

Dies wäre die gegliederte Totalität der besonderen Künste: die äußerliche Kunst der Architektur, die objektive der Skulptur und die subjektive Kunst der Malerei, Musik und Poesie. Man hat zwar noch vielfach andere Einteilungen versucht, denn das Kunstwerk bietet solch einen Reichtum von Seiten dar, dass man, wie es oft geschehen ist, bald diese, bald jene zum Einteilungsgrunde machen kann, – wie z. B.

das sinnliche Material. Die Architektur ist dann die Kristallisation, die Skulptur die organische Figuration der Materie in ihrer sinnlich-räumlichen Totalität; die Malerei die gefärbte Fläche und Linie; während in der Musik der Raum überhaupt zu dem in sich erfüllten Punkt der Zeit übergeht; bis das äußere Material endlich in der Poesie ganz zur Wertlosigkeit herabgesetzt ist. Oder man hat diese Unterschiede auch nach ihrer ganz abstrakten Seite der Räumlichkeit und Zeitlichkeit gefasst. Solche abstrakte Besonderheit aber des Kunstwerks wie das Material lässt sich zwar in seiner Eigentümlichkeit konsequent verfolgen, doch als das letztlich Begründende nicht durchführen, da solche Seite selber aus einem höheren Prinzipe ihren Ursprung herleitet und sich deshalb demselben zu unterwerfen hat.

Als dies Höhere haben wir die Kunstformen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen gesehen, welche die allgemeinen Momente der Idee der Schönheit selber sind.

Ihr Verhältnis zu den einzelnen Künsten in seiner konkreten Gestalt ist von der Art, dass die Künste das reale Dasein der Kunstformen ausmachen. Denn die *symbolische Kunst* erlangt ihre gemäßeste Wirklichkeit und größte Anwendung in der *Architektur*, wo sie ihrem vollständigen Begriff nach waltet und noch nicht zur unorganischen Natur gleichsam einer anderen Kunst herabgesetzt ist; für die *klassische Kunstform* dagegen ist die *Skulptur* die unbedingte Realität, während sie die Architektur nur als Umschließendes aufnimmt und Malerei und Musik noch nicht als absolute Formen für ihren Inhalt auszubilden vermag; die *romantische* Kunstform endlich bemächtigt sich des malerischen und musikalischen Ausdrucks in selbstständiger und unbedingter Weise sowie gleichmäßig der poetischen Darstellung; die Poesie aber ist allen Formen des Schönen gemäß und dehnt sich über alle aus, weil ihr eigentliches Element die schöne Phantasie ist und Phantasie für jede Produktion der Schönheit, welcher Form sie auch angehören mag, notwendig ist.

Was nun also die besonderen Künste in vereinzelten Kunstwerken realisieren, sind dem Begriff nach nur die allgemeinen Formen der

sich entfaltenden Idee der Schönheit, als deren äußere Verwirklichung das weite Pantheon der Kunst emporsteigt, dessen Bauherr und Werkmeister der sich selbst erfassende Geist des Schönen ist, das aber die Weltgeschichte erst in ihrer Entwicklung der Jahrtausende vollenden wird.

Erster Teil. Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal

Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie

Indem wir aus der Einleitung in die wissenschaftliche Betrachtung unseres Gegenstandes hineintreten, ist es vorerst die allgemeine Stellung des Kunstschönen im Gebiete der Wirklichkeit überhaupt sowie der Ästhetik im Verhältnis zu anderen philosophischen Disziplinen, welche wir kurz zu bezeichnen haben, um den Punkt auszumachen, von welchem eine wahre Wissenschaft des Schönen ausgehen müsse.

Da könnte es zweckmäßig scheinen, zunächst von den verschiedenen Versuchen, das Schöne denkend zu fassen, eine Erzählung zu geben und diese Versuche zu zergliedern und zu beurteilen. Doch ist dies teils in der Einleitung bereits geschehen, teils kann es überhaupt einer wahrhaften Wissenschaftlichkeit nicht darauf ankommen, *nur* nachzusehen, was andere recht oder unrecht gemacht haben, oder von ihnen nur zu lernen. Eher schon ließe sich umgekehrt noch einmal darüber ein Wort vorausschicken, dass viele der Meinung sind, das Schöne ließe sich überhaupt, eben darum, weil es das Schöne sei, nicht in Begriffe fassen und bleibe daher für das Denken ein unbegreiflicher Gegenstand. Auf solche Behauptung ist an dieser Stelle kurz zu erwidern, dass, wenn auch heutigentags alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin *begreiflich* ist, weil es den absoluten *Begriff* und näher die Idee zu seiner Grundlage hat. Die Schönheit aber ist nur eine bestimmte Weise der Äußerung und Darstellung des Wahren und steht deshalb dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen. Freilich ist es in neuerer Zeit *keinem* Begriffe schlechter gegangen als dem Begriffe selber, dem *Begriffe* an und für sich, denn unter Begriff pflegt man gewöhnlich eine abstrakte Bestimmtheit und Einseitigkeit des Vorstellens oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die Totalität des Wahren noch die in sich konkre-

te Schönheit denkend kann zum Bewusstsein gebracht werden. Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff und, bestimmter gefasst, die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung.

Wenn wir, was die *absolute Idee* in ihrer wahrhaftigen Wirklichkeit sei, kurz bezeichnen wollen, so müssen wir sagen, sie sei *Geist,* und zwar nicht etwa der Geist in seiner endlichen Befangenheit und Beschränktheit, sondern der allgemeine unendliche und *absolute* Geist, der aus sich selber bestimmt, was wahrhaft das Wahre ist. Fragen wir nur unser gewöhnliches Bewusstsein, so drängt sich freilich vom Geist die Vorstellung auf, als ob er der Natur gegenüberstehe, der wir dann die gleiche Würde zuschreiben. Doch in diesem Nebeneinander und Bezogensein der Natur und des Geistes als gleich wesentlicher Gebiete ist der Geist nur in seiner Endlichkeit und Schranke, nicht in seiner Unendlichkeit und Wahrheit betrachtet. Dem absoluten Geiste nämlich steht die Natur weder als von gleichem Werte noch als Grenze gegenüber, sondern erhält die Stellung, durch ihn gesetzt zu sein, wodurch sie ein Produkt wird, dem die Macht einer Grenze und Schranke genommen ist. Zugleich ist der absolute Geist nur als absolute Tätigkeit und damit als absolute Unterscheidung seiner in sich selbst zu fassen. Dies Andere nun, als das er sich von sich unterscheidet, ist einerseits eben die Natur, und der Geist [ist] die Güte, diesem Anderen seiner selbst die ganze Fülle seines eigenen Wesens zu geben. Die Natur haben wir deshalb selber als die absolute Idee in sich tragend zu begreifen, aber sie ist die Idee in *der* Form, durch den absoluten Geist als das Andere des Geistes gesetzt zu sein. Wir nennen sie insofern ein Geschaffenes. Ihre Wahrheit aber ist deshalb das Setzende selber, der Geist als die Idealität und Negativität, indem er sich zwar in sich besondert und negiert, aber diese Besonderung und Negation seiner als die *durch ihn gesetzte* ebenso aufhebt und, statt darin eine Grenze und Schranke zu haben, mit seinem Anderen sich in freier Allgemeinheit mit sich selbst zusammenschließt. Diese Idealität und unendliche Negativität macht den tiefen Begriff der *Subjektivität* des Geistes aus. Als

Subjektivität nun aber ist der Geist zunächst nur erst *an sich* die Wahrheit der Natur, indem er seinen wahren Begriff noch nicht für sich selber gemacht hat. Die Natur steht ihm somit nicht als das *durch ihn gesetzte* Andere, in welchem er zu sich selber zurückkehrt, gegenüber, sondern als unüberwundenes, beschränkendes Anderssein, auf welches, als auf ein vorgefundenes Objekt, der Geist als das Subjektive in seiner Existenz des Wissens und Wollens bezogen bleibt und nur die andere Seite zur Natur zu bilden vermag. In diese Sphäre fällt die Endlichkeit des theoretischen sowohl als des praktischen Geistes, die Beschränktheit im Erkennen und das bloße Sollen im Realisieren des Guten. Auch hier wie in der Natur ist die Erscheinung ihrem wahrhaften Wesen ungleich, und wir erhalten noch den verwirrenden Anblick von Geschicklichkeiten, Leidenschaften, Zwecken, Ansichten und Talenten, die sich suchen und fliehen, für- und gegeneinander arbeiten und sich durchkreuzen, während sich bei ihrem Wollen und Bestreben, Meinen und Denken die mannigfaltigsten Gestalten des Zufalls fördernd oder störend einmischen. Dies ist der Standpunkt des nur endlichen, zeitlichen, widersprechenden und dadurch vergänglichen, unbefriedigten und unseligen Geistes. Denn die Befriedigungen, die diese Sphäre bietet, sind in der Gestalt ihrer Endlichkeit selbst immer noch beschränkt und verkümmert, relativ und vereinzelt. Der Blick, das Bewusstsein, Wollen und Denken erhebt sich deshalb über sie und sucht und findet seine wahre Allgemeinheit, Einheit und Befriedigung anderswo: im Unendlichen und Wahren. Diese Einheit und Befriedigung, zu welcher die treibende Vernünftigkeit des Geistes den Stoff seiner Endlichkeit hinaufhebt, ist dann erst die wahre Enthüllung dessen, was die Erscheinungswelt ihrem Begriff nach ist. Der Geist erfasst die Endlichkeit selber als das Negative seiner und erringt sich dadurch seine Unendlichkeit. Diese Wahrheit des endlichen Geistes ist der absolute Geist. – In dieser Form nun aber wird der Geist nur wirklich als absolute Negativität; er setzt in sich selber seine Endlichkeit und hebt sie auf. Dadurch macht er sich in seinem höchsten Gebiete für sich selbst zum Gegenstande seines Wissens und Wollens. Das Absolute selber wird *Objekt* des Geistes, indem der Geist auf die Stufe des Bewusstseins tritt und sich in sich als *Wissendes* und diesem

gegenüber als absoluter *Gegenstand* des Wissens *unterscheidet.* Von dem früheren Standpunkte der Endlichkeit des Geistes aus ist der Geist, der von dem Absoluten als *gegenüberstehendem* unendlichen Objekte weiß, dadurch als das davon unterschiedene *Endliche* bestimmt. In der höheren spekulativen Betrachtung aber ist es der *absolute Geist selber,* der, um für sich das Wissen seiner selbst zu sein, sich *in sich* unterscheidet und dadurch die Endlichkeit des Geistes setzt, innerhalb welcher er sich absoluter Gegenstand des Wissens seiner selber wird. So ist er absoluter Geist in seiner Gemeinde, das als Geist und Wissen seiner wirkliche Absolute.

Dies ist der Punkt, bei welchem wir in der Philosophie der Kunst zu beginnen haben. Denn das Kunstschöne ist weder die *logische Idee,* der absolute Gedanke, wie er im reinen Elemente des Denkens sich entwickelt, noch ist es umgekehrt die *natürliche Idee,* sondern es gehört dem *geistigen* Gebiete an, ohne jedoch bei den Erkenntnissen und Taten des *endlichen* Geistes stehen zu bleiben. Das Reich der schönen Kunst ist das Reich des *absoluten Geistes.* Dass dies der Fall sei, können wir hier nur andeuten; der wissenschaftliche *Beweis* fällt den vorangehenden philosophischen Disziplinen anheim; der Logik, deren Inhalt die absolute Idee als solche ist, der Naturphilosophie wie der Philosophie der endlichen Sphären des Geistes. Denn in diesen Wissenschaften hat sich darzutun, wie die logische Idee ihrem eigenen Begriff nach sich ebenso sehr in das Dasein der Natur umzusetzen als aus dieser Äußerlichkeit zum Geist und aus der Endlichkeit desselben wiederum zum Geist in seiner Ewigkeit und Wahrheit zu befreien hat.

Aus diesem Standpunkte, welcher der Kunst in ihrer höchsten, wahrhaften Würde gebührt, erhellt sogleich, dass sie mit Religion und Philosophie sich auf demselben Gebiete befindet. In allen Sphären des absoluten Geistes enthebt der Geist sich den beengenden Schranken seines Daseins, indem er sich aus den zufälligen Verhältnissen seiner Weltlichkeit und dem endlichen Gehalte seiner Zwecke und Interessen zu der Betrachtung und dem Vollbringen seines Anundfürsichseins erschließt.

Diese Stellung der Kunst im Gesamtgebiete des natürlichen und geistigen Lebens können wir zum näheren Verständnis konkreter in folgender Weise auffassen.

Überblicken wir den totalen Inhalt unseres Daseins, so finden wir schon in unserem gewöhnlichen Bewusstsein die größte Mannigfaltigkeit der Interessen und ihrer Befriedigung. Zunächst das weite System der physischen Bedürfnisse, für welche die großen Kreise der Gewerbe in ihrem breiten Betrieb und Zusammenhang, Handel, Schifffahrt und die technischen Künste arbeiten; höher hinauf die Welt des Rechts, der Gesetze, das Leben in der Familie, die Sonderung der Stände, das ganze umfassende Gebiet des Staats, sodann das Bedürfnis der Religion, das sich in jedem Gemüte findet und in dem kirchlichen Leben sein Genügen erhält; endlich die vielfach geschiedene und verschlungene Tätigkeit in der Wissenschaft, die Gesamtheit der Kenntnis und Erkenntnis, welche alles in sich fasst. Innerhalb dieser Kreise tut sich nun auch die Tätigkeit in der Kunst, das Interesse für die Schönheit und die geistige Befriedigung in deren Gebilden hervor. Da fragt es sich nun nach der inneren Notwendigkeit solch eines Bedürfnisses im Zusammenhange der übrigen Lebens- und Weltgebiete. Zunächst finden wir diese Sphären nur überhaupt als vorhandene vor. Der wissenschaftlichen Förderung nach handelt es sich aber um die Einsicht in ihren wesentlichen inneren Zusammenhang und ihre wechselseitige Notwendigkeit. Denn sie stehen nicht etwa nur im Verhältnis des bloßen Nutzens zueinander, sondern vervollständigen sich, insofern in dem einen Kreise höhere Weisen der Tätigkeit liegen als in dem anderen; weshalb der untergeordnetere über sich selbst hinausdrängt und nun durch tiefere Befriedigung weitergreifender Interessen das ergänzt wird, was in einem früheren Gebiete keine Erledigung finden kann. Erst dies gibt die Notwendigkeit eines inneren Zusammenhanges.

Erinnern wir uns desjenigen, was wir schon über den Begriff des Schönen und der Kunst festgestellt haben, so fanden wir darin Gedoppeltes: *erstens* einen Inhalt, einen Zweck, eine Bedeutung, *sodann* den Ausdruck, die Erscheinung und Realität dieses Inhalts, und beide

Seiten *drittens* so voneinander durchdrungen, dass das Äußere, Besondere ausschließlich als Darstellung des Inneren erscheint. Im Kunstwerk ist nichts vorhanden, als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt. Was wir den Inhalt, die Bedeutung nannten, ist das in sich Einfache, die Sache selbst auf ihre einfachsten, wenn auch umfassenden Bestimmungen zurückgebracht, im Unterschiede der Ausführung. So lässt z. B. sich der Inhalt eines Buches in ein paar Worten oder Sätzen anzeigen, und es darf nichts anderes im Buche vorkommen, als wovon im Inhalt das Allgemeine bereits angegeben ist. Dies Einfache, dies Thema gleichsam, das die Grundlage für die Ausführung bildet, ist das Abstrakte, die Ausführung dagegen erst das Konkrete.

Beide Seiten nun aber dieses Gegensatzes haben nicht die Bestimmung, gleichgültig und äußerlich nebeneinander zu bleiben – wie z. B. einer mathematischen Figur, Dreieck, Ellipse, als dem in sich einfachen Inhalt, in der äußeren Erscheinung die bestimmte Größe, Farbe usf. gleichgültig ist –, sondern die als *bloßer* Inhalt abstrakte Bedeutung hat in sich selbst die Bestimmung, zur Ausführung zu kommen und sich dadurch konkret zu machen. Damit tritt wesentlich ein *Sollen* ein. Wie sehr auch ein Gehalt für sich selber gelten kann, so sind wir doch mit dieser abstrakten Geltung nicht zufrieden und verlangen nach Weiterem. Zunächst ist dies nur ein unbefriedigtes

Bedürfnis und im Subjekt als etwas Ungenügendes, das sich aufzuheben und zur Befriedigung fortzuschreiten strebt. Wir können in diesem Sinne sagen, der Inhalt sei zunächst *subjektiv,* ein nur Inneres, dem gegenüber das Objektive steht, so dass nun die Forderung darauf hinausläuft, dies *Subjektive* zu *objektivieren.* Solch ein Gegensatz des Subjektiven und der gegenüberliegenden Objektivität, sowie das Sollen, ihn aufzuheben, ist eine schlechthin allgemeine Bestimmung, welche sich durch alles hindurchzieht. Schon unsere physische Lebendigkeit und mehr noch die Welt unserer geistigen Zwecke und Interessen beruht auf der Forderung, was zunächst nur subjektiv und innerlich da ist, durchzuführen durch die Objektivität und dann erst in diesem vollständigen Dasein sich befriedigt zu finden. Indem nun der

Inhalt der Interessen und Zwecke zunächst nur in der einseitigen Form des Subjektiven vorhanden und die Einseitigkeit eine Schranke ist, erweist sich dieser Mangel zugleich als eine Unruhe, ein Schmerz, als etwas *Negatives,* das sich als Negatives aufzuheben hat und deshalb, dem empfundenen Mangel abzuhelfen, die gewusste, gedachte Schranke zu überschreiten treibt. Und zwar nicht in dem Sinne, dass dem Subjektiven überhaupt nur die andere Seite, das Objektive, abgehe, sondern in dem bestimmteren Zusammenhange, dass dies Fehlen im *Subjektiven* selbst und *für dasselbe* ein Mangel und eine Negation in ihm selber sei, welche es wieder zu negieren strebt. An sich selbst nämlich, seinem Begriffe nach, ist das Subjekt das *Totale,* nicht das Innere allein, sondern ebenso auch die Realisation dieses Inneren am Äußeren und in demselben. Existiert es nun einseitig *nur* im der einen Form, so gerät es dadurch gerade in den Widerspruch, dem Begriff nach das Ganze, seiner Existenz nach aber nur die eine Seite zu sein. Erst durch das Aufheben solcher Negation in sich selbst wird sich daher das Leben affirmativ. Diesen Prozess des Gegensatzes, Widerspruches und der Lösung des Widerspruches durchzumachen ist das höhere Vorrecht lebendiger Naturen; was von Hause aus nur affirmativ ist und bleibt, ist und bleibt ohne Leben. Das Leben geht zur Negation und deren Schmerz fort und ist erst durch die Tilgung des Gegensatzes und Widerspruches für sich selbst affirmativ. Bleibt es freilich beim bloßen Widerspruche, ohne ihn zu lösen, stehen, dann geht es an dem Widerspruch zugrunde.

Dies wären, in ihrer Abstraktion betrachtet, die Bestimmungen, deren wir an dieser Stelle bedürfen.

Den höchsten Inhalt nun, welchen das Subjektive in sich zu befassen vermag, können wir kurzweg die *Freiheit* nennen. Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes. Zunächst ihrer ganz formellen Seite nach besteht sie darin, dass das Subjekt in dem, was demselben gegenübersteht, nichts Fremdes, keine Grenze und Schranke hat, sondern sich selber darin findet. Schon dieser formellen Bestimmung nach ist dann alle Not und jedes Unglück verschwunden, das Subjekt mit der Welt ausgesöhnt, in ihr befriedigt und jeder Gegensatz und

Widerspruch gelöst. Näher aber hat die Freiheit das Vernünftige überhaupt zu ihrem Gehalte: die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken. Indem nun aber die Freiheit selbst zunächst nur subjektiv und nicht ausgeführt ist, steht dem Subjekt das Unfreie, das nur Objektive als die Naturnotwendigkeit gegenüber, und es entsteht sogleich die Forderung, diesen Gegensatz zur Versöhnung zu bringen. Auf der anderen Seite findet sich im Inneren und Subjektiven selbst ein ähnlicher Gegensatz. Zur Freiheit gehört einerseits das in sich selbst Allgemeine und Selbstständige, die allgemeinen Gesetze des Rechts, des Guten, Wahren usf., auf der anderen Seite stellen sich die Triebe des Menschen, die Empfindungen, die Neigungen, Leidenschaften und alles, was das konkrete Herz des Menschen als einzelnen in sich fasst. Auch dieser Gegensatz geht zum Kampfe, zum Widerspruche fort, und in diesem Streite entsteht dann alle Sehnsucht, der tiefste Schmerz, die Plage und Befriedigungslosigkeit überhaupt. Die Tiere leben in Frieden mit sich und den Dingen um sie her, doch die geistige Natur des Menschen treibt die Zweiheit und Zerrissenheit hervor, in deren Widerspruch er sich herumschlägt. Denn in dem Innern als solchem, in dem reinen Denken, in der Welt der Gesetze und deren Allgemeinheit kann der Mensch nicht aushallen, sondern bedarf auch des sinnlichen Daseins, des Gefühls, Herzens, Gemüts usf. Die Philosophie denkt den Gegensatz, der dadurch hereinkommt, wie er ist, seiner durchgreifenden Allgemeinheit nach und geht auch zur Aufhebung desselben in gleich *allgemeiner* Weise fort; der Mensch aber in der Unmittelbarkeit des Lebens dringt auf eine *unmittelbare* Befriedigung. Solche Befriedigung durch das Auflösen jenes Gegensatzes finden wir am nächsten im System der sinnlichen Bedürfnisse. Hunger, Durst, Müdigkeit, Essen, Trinken, Sattigkeit, Schlaf usf. sind in dieser Sphäre Beispiele solch eines Widerspruchs und seiner Lösung. Doch in diesem Naturgebiete des menschlichen Daseins ist der Inhalt der Befriedigungen endlicher und beschränkter Art; die Befriedigung ist nicht absolut und geht deshalb auch zu neuer Bedürftigkeit rastlos wieder fort; das Essen, die Sättigung, das Schlafen hilft nichts, der Hunger, die Müdigkeit fangen morgen von vorn wieder an. Weiter sodann im Elemente des Geistigen erstrebt der Mensch eine Befriedigung und Frei-

heit im Wissen und Wollen, in Kenntnissen und Handlungen. Der Unwissende ist unfrei, denn ihm gegenüber steht eine fremde Welt, ein Drüben und Draußen, von welchem er abhängt, ohne dass er diese fremde Welt für sich selber gemacht hätte und dadurch in ihr als in dem Seinigen bei sich selber wäre. Der Trieb der Wissbegierde, der Drang nach Kenntnis, von der untersten Stufe an bis zur höchsten Staffel philosophischer Einsicht hinauf, geht nur aus dem Streben hervor, jenes Verhältnis der Unfreiheit aufzuheben und sich die Welt in der Vorstellung und im Denken zu eigen zu machen. In der umgekehrten Weise geht die Freiheit im Handeln darauf aus, dass die Vernunft des Willens Wirklichkeit erlange. Diese Vernunft verwirklicht der Wille im Staatsleben. Im wahrhaft vernünftig gegliederten Staat sind alle Gesetze und Einrichtungen nichts als eine Realisation der Freiheit nach deren wesentlichen Bestimmungen. Ist dies der Fall, so findet die einzelne Vernunft in diesen Institutionen nur die Wirklichkeit ihres eigenen Wesens und geht, wenn sie diesen Gesetzen gehorcht, nicht mit dem ihr Fremden, sondern nur mit ihrem Eigenen zusammen. Willkür heißt man zwar oft gleichfalls Freiheit; doch Willkür ist nur die unvernünftige Freiheit, das Wählen und Selbstbestimmen nicht aus der Vernunft des Willens, sondern aus zufälligen Trieben und deren Abhängigkeit von Sinnlichem und Äußerem.

Die physischen Bedürfnisse, das Wissen und Wollen des Menschen erhalten nun also in der Tat eine Befriedigung in der Welt und lösen den Gegensatz von Subjektivem und Objektivem, von innerer Freiheit und äußerlich vorhandener Notwendigkeit in freier Weise auf. Der Inhalt aber dieser Freiheit und Befriedigung bleibt dennoch *beschränkt,* und so behält auch die Freiheit und das Sichselbstgenügen eine Seite der *Endlichkeit.* Wo aber Endlichkeit ist, da bricht auch der Gegensatz und Widerspruch stets wieder von neuem durch, und die Befriedigung kommt über das Relative nicht hinaus. Im Recht und seiner Wirklichkeit z. B. ist zwar meine Vernünftigkeit, mein Wille und dessen Freiheit anerkannt, ich gelte als Person und werde als solche respektiert; ich habe Eigentum, und es soll mir zu eigen bleiben; kommt es in Gefahr, so verschafft mir das Gericht mein Recht. Diese

Anerkennung aber und Freiheit betrifft nur immer wieder einzelne relative Seiten und deren einzelne Objekte: dies Haus, diese Summe Geldes, dies bestimmte Recht, Gesetz usf., diese einzelne Handlung und Wirklichkeit. Was das Bewusstsein darin vor sich hat, sind Einzelheiten, welche sich wohl zueinander verhalten und eine Gesamtheit der Beziehungen ausmachen, aber in selbst nur relativen Kategorien und unter mannigfachen Bedingnissen, bei deren Herrschaft die Befriedigung ebenso sehr momentan eintreten als auch ausbleiben kann. Nun bildet zwar weiter hinauf das Staatsleben als Ganzes eine in sich vollendete Totalität; Fürst, Regierung, Gerichte, Militär, Einrichtung der bürgerlichen Gesellschaft, Geselligkeit usf., die Rechte und Pflichten, die Zwecke und ihre Befriedigung, die vorgeschriebenen Handlungsweisen, die Leistungen, wodurch dies Ganze seine stete Wirklichkeit bewerkstelligt und behält – dieser gesamte Organismus ist in einem echten Staate rund, vollständig und ausgeführt in sich. Das *Prinzip* selbst aber, als dessen Wirklichkeit das Staatsleben da ist und worin der Mensch seine Befriedigung sucht, ist, wie mannigfaltig es auch in seiner inneren und äußeren Gliederung sich entfalten mag, dennoch ebenso sehr wieder einseitig und abstrakt in sich selbst. Es ist nur die vernünftige Freiheit des *Willens,* welche darin sich expliziert; es ist nur der *Staat,* und wiederum nur dieser *einzelne* Staat, und dadurch selbst wieder eine *besondere* Sphäre des Daseins und deren vereinzelte Realität, in welcher die Freiheit wirklich wird. So fühlt der Mensch auch, dass die Rechte und Verpflichtungen in diesen Gebieten und ihrer weltlichen und selbst wieder endlichen Weise des Daseins nicht ausreichend sind; dass sie in ihrer Objektivität wie in Beziehung auf das Subjekt noch einer höheren Bewährung und Sanktionierung bedürfen.

Was der in dieser Beziehung von allen Seiten her in Endlichkeit verstrickte Mensch sucht, ist die Region einer höheren substantielleren Wahrheit, in welcher alle Gegensätze und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung und die Freiheit ihre volle Befriedigung finden können. Dies ist die Region der Wahrheit an sich selbst, nicht des relativ Wahren. Die höchste Wahrheit, die Wahrheit als solche, ist die

Auflösung des höchsten Gegensatzes und Widerspruchs. In ihr hat der Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, von Geist und Natur, von Wissen und Gegenstand, Gesetz und Trieb, der Gegensatz und Widerspruch überhaupt, welche Form er auch annehmen möge, *als* Gegensatz und Widerspruch keine Geltung und Macht mehr. Durch sie erweist sich, dass weder die Freiheit für sich als subjektive, abgesondert von der Notwendigkeit, absolut ein Wahres sei, noch ebenso der Notwendigkeit, für sich isoliert, Wahrhaftigkeit dürfe zugeschrieben werden. Das gewöhnliche Bewusstsein dagegen kommt über diesen Gegensatz nicht hinaus und verzweifelt entweder in dem Widerspruch oder wirft ihn fort und hilft sich sonst auf andere Weise. Die Philosophie aber tritt mitten in die sich widersprechenden Bestimmungen hinein, erkennt sie ihrem Begriff nach, d. h. als in ihrer Einseitigkeit nicht absolut, sondern sich auflösend, und setzt sie in die Harmonie und Einheit, welche die Wahrheit ist. Diesen Begriff der Wahrheit zu fassen, ist die Aufgabe der Philosophie. Nun erkennt zwar die Philosophie den Begriff in allem und ist dadurch allein begreifendes, wahrhaftiges Denken, doch ein anderes ist der Begriff, die Wahrheit an sich und die ihr entsprechende oder nichtentsprechende Existenz. In der endlichen Wirklichkeit erscheinen die Bestimmungen, welche der Wahrheit zugehören, als ein Außereinander, als eine Trennung dessen, was seiner Wahrheit nach untrennbar ist. So ist das Lebendige z. B. Individuum, tritt aber als Subjekt ebenso sehr in Gegensatz gegen eine umgebende unorganische Natur. Nun enthält der Begriff allerdings diese Seiten, doch als ausgesöhnte; die endliche Existenz aber treibt sie auseinander und ist dadurch eine dem Begriff und der Wahrheit ungemäße Realität. In dieser Weise ist der Begriff wohl überall; der Punkt jedoch, auf welchen es ankommt, besteht darin, ob der Begriff auch seiner Wahrheit nach in dieser Einheit wirklich wird, in welcher die besonderen Seiten und Gegensätze in keiner realen Selbstständigkeit und Festigkeit gegeneinander verharren, sondern nur noch als ideelle, zu freiem Einklang versöhnte Momente gelten. Die Wirklichkeit dieser höchsten Einheit erst ist die Region der Wahrheit, Freiheit und Befriedigung. Wir können das Leben in dieser Sphäre, diesen Genuss der Wahrheit, welcher als Empfindung Seligkeit, als

Denken Erkenntnis ist, im allgemeinen als das Leben in der Religion bezeichnen. Denn die Religion ist die allgemeine Sphäre, in welcher die eine konkrete Totalität dem Menschen als sein eigenes Wesen und als das der Natur zum Bewusstsein kommt und diese eine wahrhaftige Wirklichkeit allein sich ihm als die höchste Macht über das Besondere und Endliche erweist, durch welche alles sonst Zertrennte und Entgegengesetzte zur höheren und absoluten Einheit zurückgebracht wird.

Durch die Beschäftigung mit dem Wahren als dem absoluten Gegenstande des Bewusstseins gehört nun auch die Kunst der absoluten Sphäre des Geistes an und steht deshalb mit der Religion im spezielleren Sinne des Worts wie mit der Philosophie ihrem Inhalte nach auf ein und demselben Boden. Denn auch die Philosophie hat keinen anderen Gegenstand als Gott und ist so wesentlich rationelle Theologie und als im Dienste der Wahrheit fortdauernder Gottesdienst.

Bei dieser Gleichheit des Inhalts sind die drei Reiche des absoluten Geistes nur durch die *Formen* unterschieden, in welchen sie ihr Objekt, das Absolute, zum Bewusstsein bringen.

Die Unterschiede dieser Formen liegen im Begriff des absoluten Geistes selber. Der Geist als wahrer Geist ist an und für sich und dadurch kein der Gegenständlichkeit abstraktjenseitiges Wesen, sondern innerhalb derselben im endlichen Geiste die Erinnerung des Wesens aller Dinge: das Endliche in seiner Wesentlichkeit sich ergreifend und somit selber wesentlich und absolut. Die *erste* Form nun dieses Erfassens ist ein *unmittelbares* und eben darum *sinnliches* Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen und Objektiven selber, in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt. Die *zweite* Form sodann ist das *vorstellende* Bewusstsein, die *dritte* endlich das *freie* Denken des absoluten Geistes.

1. Die Form der *sinnlichen Anschauung* nun gehört der *Kunst* an, so dass die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung für das Bewusstsein hinstellt, und zwar einer sinnlichen Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tie-

feren Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfassbar machen zu wollen; denn gerade die *Einheit* desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst. Nun vollbringt sich diese Einheit allerdings in der Kunst *auch im Elemente der Vorstellung* und nicht nur in dem sinnlicher Äußerlichkeit, besonders in der Poesie; doch auch in dieser geistigsten Kunst ist die Einigung von Bedeutung und individueller Gestaltung derselben – wenn auch für das vorstellende Bewusstsein vorhanden und jeder Inhalt in unmittelbarer Weise gefasst und an die Vorstellung gebracht. Überhaupt ist sogleich festzustellen, dass die Kunst, da sie das Wahre, den Geist zu ihrem eigentlichen Gegenstande hat, die Anschauung desselben nicht durch die besonderen Naturgegenstände als solche, durch Sonne z. B., Mond, Erde, Gestirne usw., zu geben vermag. Dergleichen sind freilich sinnliche Existenzen, aber vereinzelte, welche für sich genommen die Anschauung des Geistigen nicht gewähren.

Wenn wir der Kunst nun diese absolute Stellung geben, so lassen wir dadurch ausdrücklich die oben bereits erwähnte Vorstellung beiseite liegen, welche die Kunst als zu vielfach anderweitigem Inhalt und sonstigen ihr fremden Interessen brauchbar annimmt. Dagegen bedient sich die *Religion* häufig genug der Kunst, um die religiöse Wahrheit näher an die Empfindung zu bringen oder für die Phantasie zu verbildlichen, und dann steht die Kunst allerdings in dem Dienste eines von ihr unterschiedenen Gebiets. Wo die Kunst jedoch in ihrer höchsten Vollendung vorhanden ist, da enthält sie gerade in ihrer bildlichen Weise die dem Gehalt der Wahrheit entsprechendste und wesentlichste Art der Exposition. So war bei den Griechen z. B. die Kunst die höchste Form, in welcher das Volk die Götter sich vorstellte und sich ein Bewusstsein von der Wahrheit gab. Darum sind die Dichter und Künstler den Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden, d. h. die Künstler haben der Nation die bestimmte Vorstellung vom Tun, Leben, Wirken des Göttlichen, also den bestimmten Inhalt der Religion gegeben. Und zwar nicht in der Art, dass diese Vorstellungen

und Lehren bereits vor der Poesie in abstrakter Weise des Bewusstseins als allgemeine religiöse Sätze und Bestimmungen des Denkens vorhanden gewesen und von den Künstlern sodann erst in Bilder eingekleidet und mit dem Schmuck der Dichtung äußerlich umgeben worden wären, sondern die Weise des künstlerischen Produzierens war die, dass jene Dichter, was in ihnen gärte, *nur in* dieser Form der Kunst und Poesie herauszuarbeiten vermochten. Auf anderen Stufen des religiösen Bewusstseins, auf welchen der religiöse Gehalt sich der künstlerischen Darstellung weniger zugänglich zeigt, behält die Kunst in dieser Beziehung einen beschränkteren Spielraum.

Dies wäre die ursprüngliche, wahre Stellung der Kunst als nächste unmittelbare Selbstbefriedigung des absoluten Geistes.

Wie nun aber die Kunst in der Natur und den endlichen Gebieten des Lebens ihr *Vor* hat, ebenso hat sie auch ein *Nach,* d. h. einen Kreis, der wiederum ihre Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten überschreitet. Denn die Kunst hat noch in sich selbst eine Schranke und geht deshalb in höhere Formen des Bewusstseins über. Diese Beschränkung bestimmt denn auch die Stellung, welche wir jetzt in unserem heutigen Leben der Kunst anzuweisen gewohnt sind. Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft. Im ganzen hat sich der Gedanke früh schon gegen die Kunst als versinnlichende Vorstellung des Göttlichen gerichtet, bei den Juden und Mohammedanern z. B., ja selbst bei den Griechen, wie schon Platon sich stark genug gegen die Götter des Homer und Hesiod[26] opponierte. Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt bei jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinausweist. So haben z. B. die historischen Elemente des Christentums, Christi Erscheinen, sein Leben und Sterben, der Kunst als Malerei vornehmlich mannigfaltige Gelegenheit sich auszubilden gegeben, und die Kirche selbst hat die Kunst großgezogen oder gewähren lassen; als aber der Trieb des Wissens und Forschens und das Bedürfnis innerer Geistigkeit die Reformation hervortrieben, ward

[26] Hesiod altgriech. Dichter, um 700 v. Chr., Hauptwerke u. a. Theogonie

auch die religiöse Vorstellung von dem sinnlichen Elemente abgerufen und auf die Innerlichkeit des Gemüts und Denkens zurückgeführt. In dieser Weise besteht das *Nach* der Kunst darin, dass dem Geist das Bedürfnis einwohnt, sich nur in seinem eigenen Innern als der wahren Form für die Wahrheit zu befriedigen. Die Kunst in ihren Anfängen lässt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.

2. Das nächste Gebiet nun, welches das Reich der Kunst überragt, ist die Religion. Die *Religion* hat die *Vorstellung* zur Form ihres Bewusstseins, indem das Absolute aus der Gegenständlichkeit der Kunst in die Innerlichkeit des Subjekts hineinverlegt und nun für die Vorstellung auf subjektive Weise gegeben ist, so dass Herz und Gemüt, überhaupt die innere Subjektivität, ein Hauptmoment werden. Diesen Fortschritt von der Kunst zur Religion kann man so bezeichnen, dass man sagt, die Kunst sei für das religiöse Bewusstsein nur die *eine* Seite. Wenn nämlich das Kunstwerk die Wahrheit, den Geist als Objekt in sinnlicher Weise hinstellt und diese Form des Absoluten als die gemäße ergreift, so bringt die Religion die Andacht des zu dem absoluten Gegenstande sich verhaltenden Inneren hinzu. Denn der Kunst als solcher gehört die Andacht nicht an. Sie kommt erst dadurch hervor, dass nun das Subjekt eben dasjenige, was die Kunst als äußere Sinnlichkeit objektiv macht, in das Gemüt eindringen lässt und sich so damit identifiziert, dass diese *innere* Gegenwart in Vorstellung und Innigkeit der Empfindung das wesentliche Element für das Dasein des

Absoluten wird. Die Andacht ist dieser Kultus der Gemeinde in seiner reinsten, innerlichsten, subjektivsten Form; ein Kultus, in welchem die Objektivität gleichsam verzehrt und verdaut und deren Inhalt nun ohne diese Objektivität zum Eigentum des Herzens und Gemüts geworden ist.

3. Die *dritte Form* endlich des absoluten Geistes ist die *Philosophie.* Denn die Religion, in welcher Gott zunächst dem Bewusstsein ein äußerer Gegenstand ist, indem erst gelehrt werden muss, was Gott sei und wie er sich geoffenbart habe und offenbare, versiert sodann zwar im Elemente des Inneren, treibt und erfüllt die Gemeinde; aber die Innerlichkeit der Andacht des Gemüts und der Vorstellung ist nicht die höchste Form der Innerlichkeit. Als diese reinste Form des Wissens ist das freie *Denken* anzuerkennen, in welchem die Wissenschaft sich den gleichen Inhalt zum Bewusstsein bringt und dadurch zu jenem geistigen Kultus wird, der sich durch systematisches Denken dasjenige aneignet und das begreift, was sonst nur Inhalt subjektiver Empfindung oder Vorstellung ist. In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die *Objektivität* der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des *Gedankens* vertauscht hat, und die *Subjektivität* der Religion, welche zur Subjektivität des *Denkens* gereinigt ist. Denn das Denken einerseits ist die innerste, eigenste Subjektivität, und der wahre Gedanke, die Idee, [ist] zugleich die sachlichste und objektivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann.

Mit dieser Andeutung des Unterschiedes von Kunst, Religion und Wissenschaft müssen wir uns hier begnügen.

Die sinnliche Weise des Bewusstseins ist die frühere für den Menschen, und so waren denn auch die früheren Stufen der Religion eine Religion der Kunst und ihrer sinnlichen Darstellung. Erst in der Religion des Geistes ist Gott als Geist nun auch auf höhere, dem Gedanken entsprechendere Weise gewusst, womit sich zugleich hervorgetan,

dass die Manifestation der Wahrheit in sinnlicher Form dem Geiste nicht wahrhaft angemessen sei.

Nachdem wir jetzt die Stellung kennen, welche die Kunst im Gebiete des Geistes und welche die Philosophie der Kunst unter den besonderen philosophischen Disziplinen einnimmt, haben wir in diesem allgemeinen Teil zuerst die allgemeine *Idee* des Kunstschönen zu betrachten.

Um jedoch zur Idee des Kunstschönen ihrer Totalität nach zu gelangen, müssen wir selbst wieder drei Stufen durchlaufen:

Die *erste* nämlich beschäftigt sich mit dem *Begriff des Schönen überhaupt;*

die *zweite* mit dem *Naturschönen,* dessen Mängel die Notwendigkeit des *Ideals* als des *Kunstschönen* dartun werden;

die *dritte* Stufe hat *das Ideal in seiner Verwirklichung* als die *Kunstdarstellung* desselben im *Kunstwerke* zum Gegenstande der Betrachtung.

Erstes Kapitel: Begriff des Schönen überhaupt

1. Die Idee

Wir nannten das Schöne die *Idee* des Schönen. Dies ist so zu verstehen, dass das Schöne selber als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als *Ideal,* gefasst werden müsse. Idee nun überhaupt ist nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. Denn der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee, obschon Begriff und Idee oft *promiscue*[27] gebraucht werden; sondern nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee. Diese Einheit jedoch darf nicht etwa als bloße *Neutralisation* von Begriff und Realität vorgestellt werden, so dass

[27] promiscue: gemischt, gemeinschaftlich, gemeinsam,

beide ihre Eigentümlichkeit und Qualität verlören, wie Kali und Säure sich im Salz, insofern sie aneinander ihren Gegensatz abgestumpft haben, neutralisieren. Im Gegenteil bleibt in dieser Einheit der Begriff das Herrschende. Denn er ist an sich schon seiner eigenen Natur nach diese Identität und erzeugt deshalb aus sich selbst die Realität als die seinige, in welcher er daher, indem sie seine Selbstentwicklung ist, nichts von sich aufgibt, sondern darin nur sich selbst, den Begriff, realisiert und darum mit sich in seiner Objektivität in Einheit bleibt. Solche Einheit des Begriffs und der Realität ist die abstrakte Definition der Idee.

Wie häufig nun auch in Kunsttheorien von dem Worte Idee ist Gebrauch gemacht worden, so haben sich umgekehrt dennoch höchst ausgezeichnete Kunstkenner diesem Ausdruck besonders feindselig bewiesen. Das Neueste und Interessanteste dieser Art ist die Polemik des Herrn von Rumohr[28] in seinen *Italienischen Forschungen).* Sie geht aus von dem praktischen Interesse für die Kunst und trifft das, was wir Idee nennen, in keiner Weise. Denn Herr von Rumohr, unbekannt mit dem, was die neuere Philosophie Idee nennt, verwechselt die Idee mit unbestimmter Vorstellung und dem abstrakten, individualitätslosen Ideal bekannter Theorien und Kunstschulen, im Gegensatz der ihrer Wahrheit nach bestimmt und vollendet ausgeprägten Naturformen, welche er der Idee und dem abstrakten Ideal, das der Künstler sich aus sich selbst mache, entgegenstellt. Nach solchen Abstraktionen künstlerisch zu produzieren ist allerdings unrecht und ebenso ungenügend, als wenn der Denker nach unbestimmten Vorstellungen denkt und in seinem Denken bei bloß unbestimmtem Inhalt stehen bleibt. Von solchem Vorwurf aber ist, was wir mit dem Ausdruck Idee bezeichnen, in jeder Beziehung frei, denn die Idee ist schlechthin in sich konkret, eine Totalität von Bestimmungen und schön nur als unmittelbar eins mit der ihr gemäßen Objektivität. Herr von Rumohr, nach dem, was er in seinen *Italienischen Forschungen* (Bd. l, S. 145 f.) sagt, hat gefunden, „dass Schönheit im allgemeinsten und, wenn man so will, im modernen Verstande alle Eigenschaften der Dinge begreift,

[28] Carl Friedrich von Rumohr. Italienische Forschungen (Band 1). Berlin 1827

welche entweder den Gesichtssinn befriedigend anregen oder durch ihn die Seele stimmen und den Geist erfreuen“.

Diese Eigenschaften sollen wiederum in drei Arten zerfallen, „deren eine nur auf das sinnliche Auge, deren andere nur auf den eigenen, voraussetzlich dem Menschen eingeborenen Sinn für räumliche Verhältnisse, deren dritte zunächst auf den Verstand wirkt, dann erst durch die Erkenntnis auf das Gefühl“. Diese dritte wichtigste Bestimmung soll (S. 144) auf Formen beruhen, welche „ganz unabhängig sowohl vom sinnlich Wohlgefälligen als von der Schönheit des Maßes ein gewisses sittlich-geistiges Wohlgefallen erwecken, welches teils aus der Erfreulichkeit der eben angeregten“ (doch wohl der sittlich-geistigen?) „Vorstellungen hervorgeht, teils auch geradehin aus dem Vergnügen, welches schon die bloße Tätigkeit eines deutlichen Erkennens unfehlbar nach sich

Dies sind die Hauptbestimmungen, welche dieser gründliche Kenner seinerseits in Beziehung auf das Schöne hinstellt. Für eine gewisse Stufe der Bildung mögen sie ausreichen, philosophisch jedoch können sie in keiner Weise befriedigen. Denn dem Wesentlichen nach kommt diese Betrachtung nur darauf hinaus, dass der Gesichtssinn oder Geist, auch der Verstand *erfreut,* das Gefühl erregt, dass ein Wohlgefallen erweckt werde. Um solch erfreuliches Erwecken dreht sich das Ganze. Dieser Reduktion aber der Wirkung des Schönen auf das Gefühl, das Annehmliche, Wohlgefällige hat schon Kant ein Ende gemacht, indem er über die Empfindung des Schönen bereits hinausgeht.

Wenden wir uns von dieser Polemik zur Betrachtung der dadurch unangefochtenen Idee zurück, so liegt in ihr, wie wir sahen, die konkrete *Einheit* des *Begriffs* und der *Objektivität.*

a) Was nun die Natur *des Begriffs als solchen* anbetrifft, so ist er an sich selbst nicht etwa die *abstrakte Einheit* den *Unterschieden der Realität* gegenüber, sondern als Begriff schon die Einheit unterschiedener Bestimmtheiten und damit konkrete Totalität. So sind die Vorstellun-

gen Mensch, blau usf. zunächst nicht Begriffe, sondern abstrakt-allgemeine Vorstellungen zu nennen, die erst zum Begriff werden, wenn in ihnen dargetan ist, dass sie unterschiedene Seiten in Einheit enthalten, indem diese in sich selbst bestimmte Einheit den Begriff ausmacht; wie z. B. die Vorstellung „blau“ als Farbe die Einheit, und zwar spezifische Einheit, von Hell und Dunkel zu ihrem Begriffe hat und die Vorstellung „Mensch“ die Gegensätze von Sinnlichkeit und Vernunft, Körper und Geist befasst, der Mensch jedoch nicht nur aus diesen Seiten als gleichgültigen Bestandstücken zusammengesetzt ist, sondern dem Begriff nach dieselben in konkreter, vermittelter Einheit enthält. Der Begriff aber ist so sehr absolute Einheit seiner Bestimmtheiten, dass dieselben nichts für sich selber bleiben und zu selbstständiger Vereinzelung, wodurch sie aus ihrer Einheit heraustreten würden, sich nicht entfremden können. Dadurch enthält der Begriff alle seine Bestimmtheiten in Form dieser ihrer *ideellen* Einheit und Allgemeinheit, die seine *Subjektivität* im Unterschiede des Realen und Objektiven ausmacht. So ist z. B. das Gold von spezifischer Schwere, bestimmter Farbe, besonderem Verhältnis zu verschiedenartigen Säuren. Dies sind unterschiedene Bestimmtheiten und dennoch schlechthin in Einem. Denn jedes feinste Teilchen Gold enthält sie in untrennbarer Einheit. Für uns treten sie auseinander, an sich aber, ihrem Begriffe nach sind sie in ungetrennter Einheit. Von gleicher selbstständigkeitsloser Identität sind die Unterschiede, welche der wahre Begriff in sich hat. Ein näheres Beispiel bietet uns die eigene Vorstellung, das selbstbewusste Ich überhaupt. Denn was wir Seele und näher Ich heißen, ist der Begriff selbst in seiner freien Existenz. Das Ich enthält eine Menge der unterschiedensten Vorstellungen und Gedanken in sich, es ist eine Welt der Vorstellungen; doch dieser unendlich mannigfaltige Inhalt, insofern er im Ich ist, bleibt ganz körperlos und immateriell und gleichsam zusammengepresst in dieser ideellen Einheit, als das reine, vollkommen durchsichtige Scheinen des Ich in sich selbst. Dies ist die Weise, in welcher der Begriff seine unterschiedenen Bestimmungen in ideeller Einheit enthält.

Die näheren Begriffsbestimmungen nun, welche dem Begriff seiner eigenen Natur nach zugehören, sind das *Allgemeine, Besondere* und *Einzelne.* Jede dieser Bestimmungen für sich genommen wäre eine bloße einseitige Abstraktion. In dieser Einseitigkeit jedoch sind sie nicht im Begriffe vorhanden, da er ihre ideelle Einheit ausmacht. Der Begriff ist deshalb das *Allgemeine,* das sich einerseits durch sich selbst zur Bestimmtheit und *Besonderung* negiert, andererseits aber diese Besonderheit, als Negation des Allgemeinen, ebenso sehr wieder *aufhebt.* Denn das Allgemeine kommt in dem Besonderen, welches nur die besonderen Seiten des *Allgemeinen selber* ist, zu keinem absolut Anderen und stellt deshalb im Besonderen seine Einheit mit sich als Allgemeinem wieder her. In dieser Rückkehr zu sich ist der Begriff unendliche Negation; Negation nicht gegen Anderes, sondern Selbstbestimmung, in welcher er sich nur auf sich beziehende affirmative Einheit bleibt. So ist er die wahrhafte *Einzelheit* als die in ihren Besonderheiten sich nur mit sich selber zusammenschließende Allgemeinheit. Als höchstes Beispiel dieser Natur des Begriffs kann das gelten, was oben über das Wesen des Geistes kurz ist berührt worden.

Durch diese Unendlichkeit in sich ist der Begriff an sich selbst schon Totalität. Denn er ist die Einheit mit sich im Anderssein und dadurch das Freie, das alle Negation nur als Selbstbestimmung und nicht als fremdartige Beschränkung durch Anderes hat. Als diese Totalität aber enthält der Begriff bereits alles, was die Realität als solche zur Erscheinung bringt und die Idee zur vermittelten Einheit zurückführt. Die da meinen, sie hätten an der Idee etwas ganz Anderes, Besonderes gegen den Begriff, kennen weder die Natur der Idee noch des Begriffes. Zugleich aber unterscheidet sich der Begriff von der Idee dadurch, dass er die Besonderung nur in abstracto ist, denn die Bestimmtheit, als im Begriff, bleibt in der Einheit und ideellen Allgemeinheit, welche das Element des Begriffs ist, gehalten.

Dann aber bleibt der Begriff selbst noch in der Einseitigkeit stehen und ist von dem Mangel behaftet, dass er, obschon an sich selbst die Totalität, dennoch nur der Seite der Einheit und Allgemeinheit das Recht freier Entwicklung vergönnt. Weil diese Einseitigkeit nun aber

dem eigenen Wesen des Begriffs unangemessen ist, hebt der Begriff dieselbe seinem eigenen Begriff nach auf. Er negiert sich als diese ideelle Einheit und Allgemeinheit und entlässt nun, was dieselbe in ideeller Subjektivität in sich schloss, zu realer selbstständiger *Objektivität.* Der Begriff durch eigene Tätigkeit setzt sich als die *Objektivität.*

b) Die Objektivität, für sich betrachtet, ist daher selber nichts anderes als die *Realität des Begriffs,* aber der Begriff in Form selbstständiger Besonderung und *realer Unterscheidung* aller Momente, deren ideelle Einheit der Begriff als subjektiver war.

Da es nun aber nur der *Begriff* ist, der in der Objektivität sich Dasein und Realität zu geben hat, so wird die Objektivität an ihr selber den *Begriff zur* Wirklichkeit bringen müssen. Der Begriff jedoch ist die vermittelte *ideelle Einheit* seiner besonderen Momente. Innerhalb ihres realen Unterschiedes hat sich deshalb die ideelle, begriffsmäßige Einheit der Besonderheiten an ihnen selber ebenso sehr wiederherzustellen. Wie die reale Besonderheit hat auch deren zur Idealität vermittelte Einheit an ihnen zu existieren. Dies ist die Macht des Begriffs, der seine Allgemeinheit nicht in der zerstreuten Objektivität aufgibt oder verliert, sondern diese seine Einheit gerade durch die Realität und in derselben offenbar macht. Denn es ist sein eigener Begriff, sich in seinem Anderen die Einheit mit sich zu bewahren. Nur so ist er die wirkliche und wahrhaftige Totalität.

c) Diese Totalität ist die *Idee.* Sie nämlich ist nicht nur die ideelle Einheit und Subjektivität des Begriffs, sondern in gleicher Weise die Objektivität desselben, aber die Objektivität, welche dem Begriffe nicht als ein nur Entgegengesetztes gegenübersteht, sondern in welcher der Begriff sich als auf sich selbst bezieht. Nach beiden Seiten des subjektiven und objektiven Begriffs ist die Idee ein Ganzes, zugleich aber die sich ewig vollbringende und vollbrachte Übereinstimmung und vermittelte Einheit dieser Totalitäten. Nur so ist die Idee die Wahrheit und alle Wahrheit.

2. Das Dasein der Idee

Alles Existierende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche. Das Erscheinende nämlich ist nicht dadurch schon wahr, dass es inneres oder äußeres Dasein hat und überhaupt Realität ist, sondern dadurch allein, dass diese Realität dem Begriff entspricht. Erst dann hat das Dasein Wirklichkeit und Wahrheit. Und zwar Wahrheit nicht etwa in dem *subjektiven* Sinne, dass eine Existenz *meinen* Vorstellungen sich gemäß zeige, sondern in der *objektiven* Bedeutung, dass das Ich oder ein äußerer Gegenstand, Handlung, Begebenheit, Zustand in seiner Wirklichkeit den Begriff selber realisiere. Kommt diese Identität nicht zustande, so ist das Daseiende nur eine Erscheinung, in welcher sich statt des totalen Begriffs nur irgendeine abstrakte Seite desselben objektiviert, welche, insofern sie sich gegen die Totalität und Einheit in sich verselbstständigt, bis zur Entgegensetzung gegen den wahren Begriff verkümmern kann. So ist denn nur die dem Begriff gemäße Realität eine wahre Realität, und zwar wahr, weil sich in ihr die Idee selber zur Existenz bringt.

3. Die Idee des Schönen

Sagten wir nun, die Schönheit sei Idee, so ist *Schönheit* und *Wahrheit* einerseits *dasselbe.* Das Schöne nämlich muss wahr an sich selbst sein. Näher aber *unterscheidet* sich ebenso sehr das Wahre von dem Schönen. *Wahr* nämlich ist die Idee, wie sie als Idee ihrem Ansich und allgemeinen Prinzip nach ist und als solches gedacht wird. Dann ist nicht ihre sinnliche und äußere Existenz, sondern in dieser nur die *allgemeine Idee* für das Denken. Doch die Idee soll sich auch äußerlich realisieren und bestimmte vorhandene Existenz als natürliche und geistige Objektivität gewinnen. Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewusstsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern *schön.* Das *Schöne* bestimmt sich dadurch als das sinnliche *Scheinen* der Idee. Denn das Sinnliche und Objektive überhaupt be-

wahrt in der Schönheit keine Selbstständigkeit in sich, sondern hat die Unmittelbarkeit seines *Seins* aufzugeben, da dies Sein nur Dasein und Objektivität des Begriffs und als eine Realität gesetzt ist, die den *Begriff* als in Einheit mit seiner Objektivität und deshalb in diesem objektiven Dasein, das nur als Scheinen des Begriffs gilt, die Idee selber zur Darstellung bringt.

a) Aus diesem Grunde ist es denn auch für den Verstand nicht möglich, die Schönheit zu erfassen, weil der Verstand, statt zu jener Einheit durchzudringen, stets deren Unterschiede nur in selbstständiger Trennung festhält, insofern ja die Realität etwas ganz anderes als die Idealität, das Sinnliche etwas ganz anderes als der Begriff, das Objektive etwas ganz anderes als das Subjektive sei und solche Gegensätze nicht vereinigt werden dürften. So bleibt der Verstand stets im Endlichen, Einseitigen und Unwahren stehen. Das Schöne dagegen ist in sich selber *unendlich* und frei. Denn wenn es auch von besonderem und dadurch wieder beschränktem Inhalt sein kann, so muss dieser doch als in sich unendliche Totalität und als *Freiheit* in seinem Dasein erscheinen, indem das Schöne durchweg der Begriff ist, der nicht seiner Objektivität gegenübertritt und sich dadurch in den Gegensatz einseitiger Endlichkeit und Abstraktion gegen dieselbe bringt, sondern sich mit seiner Gegenständlichkeit zusammenschließt und durch diese immanente Einheit und Vollendung in sich unendlich ist. In gleicher Weise ist der Begriff, indem er innerhalb seines realen Daseins dasselbe beseelt, dadurch in dieser Objektivität frei *bei sich* selber. Denn der Begriff erlaubt es der äußeren Existenz in dem Schönen nicht, für sich selber eigenen Gesetzen zu folgen, sondern bestimmt aus sich seine erscheinende Gliederung und Gestalt, die als Zusammenstimmung des Begriffs mit sich selber in seinem Dasein eben das Wesen des Schönen ausmacht. Das Band aber und die Macht des Zusammenhaltes ist die Subjektivität, Einheit, Seele, Individualität.

b) Daher ist das Schöne, wenn wir es in Beziehung auf den *subjektiven* Geist betrachten, weder für die in ihrer *Endlichkeit* beharrende unfreie Intelligenz noch für die Endlichkeit des Wollens.

Als endliche Intelligenz empfinden wir die inneren und äußeren Gegenstände, beobachten sie, nehmen sie sinnlich wahr, lassen sie an unsere Anschauung, Vorstellung, ja selbst an die Abstraktionen unseres denkenden Verstandes kommen, der ihnen die abstrakte Form der Allgemeinheit gibt. Hierbei liegt nun die Endlichkeit und Unfreiheit darin, dass die Dinge als selbstständig vorausgesetzt sind. Wir richten uns deshalb nach den Dingen, wir lassen sie gewähren und nehmen unsere Vorstellung usf. unter den Glauben an die Dinge gefangen, indem wir überzeugt sind, die Objekte nur richtig aufzufassen, wenn wir uns passiv verhalten und unsere ganze Tätigkeit auf das Formelle der Aufmerksamkeit und des negativen Abhaltens unserer Einbildungen, vorgefassten Meinungen und Vorurteile beschränken. Mit dieser einseitigen Freiheit der Gegenstände ist unmittelbar die Unfreiheit der subjektiven Auffassung gesetzt. Denn für diese ist der Inhalt *gegeben,* und an die Stelle subjektiver Selbstbestimmung tritt das bloße Empfangen und Aufnehmen des Vorhandenen, wie es als Objektivität vorhanden ist. Die Wahrheit soll nur durch die Unterwerfung der Subjektivität zu erlangen sein.

Dasselbe findet, wenn auch in *umgekehrter* Weise, beim endlichen *Wollen* statt. Hier liegen die Interessen, Zwecke und Absichten im *Subjekt,* das dieselben gegen das Sein und die Eigenschaften der Dinge geltend machen will. Denn es kann seine Beschlüsse nur ausführen, insofern es die Objekte vernichtet oder sie doch verändert, verarbeitet, formiert, ihre Qualitäten aufhebt oder sie aufeinander einwirken lässt, Wasser z. B. auf Feuer, Feuer auf Eisen, Eisen auf Holz usf. Jetzt sind es also die Dinge, welchen ihre Selbstständigkeit genommen wird, indem das Subjekt sie in seinen Dienst bringt und sie als *nützlich* betrachtet und behandelt, d. h. als Gegenstände, die ihren Begriff und Zweck nicht in sich, sondern im Subjekt haben, so dass ihre, und zwar dienende Beziehung auf die subjektiven Zwecke ihr eigentliches Wesen ausmacht. Subjekt und Objekt haben wechselweise ihre Rollen getauscht. Die Gegenstände sind unfrei, die Subjekte frei geworden.

In der Tat aber sind in beiden Verhältnissen *beide* Seiten endlich und einseitig und ihre Freiheit eine bloß gemeinte Freiheit.

Das *Subjekt* ist im *Theoretischen* endlich und unfrei durch die Dinge, deren Selbstständigkeit vorausgesetzt ist; im *Praktischen* durch die Einseitigkeit, den Kampf und inneren Widerspruch der Zwecke und der von außen her erregten Triebe und Leidenschaften sowie durch den niemals ganz beseitigten Widerstand der Objekte. Denn die Trennung und der Gegensatz beider Seiten, der Gegenstände und der Subjektivität, macht die Voraussetzung in diesem Verhältnisse aus und wird als der wahre Begriff desselben angesehen.

Gleiche Endlichkeit und Unfreiheit trifft das *Objekt* in beiden Verhältnissen. Im *Theoretischen* ist seine Selbstständigkeit, obschon sie vorausgesetzt wird, nur eine scheinbare Freiheit. Denn die Objektivität als solche *ist* nur, ohne dass ihr Begriff als subjektive Einheit und Allgemeinheit innerhalb ihrer *für sie wäre.* Er ist außerhalb ihrer. Jedes Objekt in dieser Äußerlichkeit des Begriffs existiert deshalb als bloße Besonderheit, die mit ihrer Mannigfaltigkeit nach außen gekehrt ist und in unendlichseitigen Verhältnissen dem Entstehen, Verändern, der Gewalt und dem Untergange durch andere preisgegeben erscheint. Im *praktischen* Verhältnis wird diese Abhängigkeit als solche ausdrücklich gesetzt, und der Widerstand der Dinge gegen den Willen bleibt relativ, ohne die Macht letztlicher Selbstständigkeit in sich zu haben.

c) Die Betrachtung nun aber und das Dasein der Objekte als *schöner* ist die Vereinigung beider Gesichtspunkte, indem sie die Einseitigkeit beider in Betreff des Subjekts wie seines Gegenstandes und dadurch die Endlichkeit und Unfreiheit derselben aufhebt.

Denn von Seiten der *theoretischen* Beziehung her wird das *Objekt* nicht bloß als seiender einzelner Gegenstand genommen, welcher deshalb seinen subjektiven Begriff außerhalb seiner Objektivität hat und in seiner besonderen Realität sich mannigfaltig nach den verschiedensten Richtungen hin zu äußeren Verhältnissen verläuft und zerstreut, sondern der *schöne* Gegenstand lässt in seiner Existenz seinen eigenen Begriff als realisiert erscheinen und zeigt an ihm selbst die subjektive Einheit und Lebendigkeit. Dadurch hat das Objekt die

Richtung nach außen in sich zurückgebogen, die Abhängigkeit von anderem getilgt und für die Betrachtung seine unfreie Endlichkeit zu freier Unendlichkeit verwandelt.

Das Ich aber in der Beziehung auf das Objekt hört gleichfalls auf, nur die Abstraktion des Aufmerkens, sinnlichen Anschauens, Beobachtens und des Auflösens der einzelnen Anschauungen und Beobachtungen in abstrakte Gedanken zu sein. Es wird in sich selbst in diesem Objekte konkret, indem es die Einheit des Begriffs und der Realität, die Vereinigung der bisher in Ich und Gegenstand getrennten und deshalb abstrakten Seiten in ihrer Konkretion selber für sich macht.

In Betreff des *praktischen* Verhältnisses tritt, wie wir oben bereits weitläufiger sahen, bei Betrachtung des Schönen gleichfalls die Begierde zurück; das Subjekt hebt seine Zwecke gegen das Objekt auf und betrachtet dasselbe als selbstständig in sich, als Selbstzweck. Dadurch löst sich die bloß endliche Beziehung des Gegenstandes auf, in welcher derselbe äußerlichen Zwecken als nützliches Ausführungsmittel diente und gegen die Ausführung derselben entweder unfrei sich wehrte oder den fremden Zweck in sich aufzunehmen gezwungen ward. Zugleich ist auch das unfreie Verhältnis des praktischen Subjekts verschwunden, da es sich nicht mehr in subjektiven Absichten usf. und deren Material und Mittel unterscheidet und in der endlichen Relation des bloßen Sollens bei Ausführung subjektiver Absichten stehen bleibt, sondern den vollendet realisierten Begriff und Zweck vor sich hat.

Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzenwollen und Benutzen derselben als nützlich zu endlichen Bedürfnissen und Absichten, so dass auch das Objekt als Schönes weder von uns gedrängt und gezwungen erscheint, noch von den übrigen Außendingen bekämpft und überwunden.

Denn dem Wesen des Schönen nach muss in dem *schönen Objekt* sowohl der Begriff, der Zweck und die Seele desselben wie seine äußere Bestimmtheit, Mannigfaltigkeit und Realität überhaupt als aus sich selbst und nicht durch andere bewirkt erscheinen, indem es, wie wir sahen, nur als immanente Einheit und Übereinstimmung des bestimmten Daseins und echten Wesens und Begriffs Wahrheit hat. Da nun ferner der Begriff selbst das Konkrete ist, so erscheint auch seine Realität schlechthin als ein vollständiges Gebilde, dessen einzelne Teile sich ebenso sehr als in ideeller Beseelung und Einheit zeigen. Denn das Zusammenstimmen von Begriff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung. Deshalb bleibt die äußere Form und Gestalt nicht von dem äußeren Stoff getrennt oder demselben mechanisch zu sonstigen anderen Zwecken aufgedrückt, sondern sie erscheint als die der Realität ihrem Begriff nach innewohnende und sich herausgestaltende Form. Endlich aber, wie sehr die besonderen Seiten, Teile, Glieder des schönen Objekts auch zu ideeller Einheit zusammenstimmen und diese Einheit erscheinen lassen, so muss doch die Übereinstimmung nur so an ihnen sichtbar werden, dass sie gegeneinander den Schein selbstständiger Freiheit bewahren; d. h. sie müssen nicht wie im *Begriff als solchem* eine *nur* ideelle Einheit haben, sondern auch die Seite selbstständiger Realität herauskehren. Beides muss im schönen Objekte vorhanden sein: die durch den Begriff gesetzte *Notwendigkeit* im Zusammengehören der besonderen Seiten und der Schein ihrer *Freiheit* als für sich und *nicht nur* für die *Einheit* hervorgegangener Teile. Notwendigkeit als solche ist die Beziehung von Seiten, die ihrem Wesen nach so aneinandergekettet sind, dass mit der einen unmittelbar die andere gesetzt ist. Solche Notwendigkeit darf zwar in den schönen Objekten nicht fehlen, aber sie darf nicht in Form der Notwendigkeit selber hervortreten, sondern muss sich hinter dem Schein absichtsloser Zufälligkeit verbergen. Denn sonst verlieren die besonderen realen Teile die Stellung, auch ihrer eigenen Wirklichkeit wegen dazusein, und erscheinen nur im Dienst ihrer ideellen Einheit, der sie abstrakt unterworfen bleiben.

Durch diese Freiheit und Unendlichkeit, welche der Begriff des Schönen wie die schöne Objektivität und deren subjektive Betrachtung in sich trägt, ist das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit emporgetragen.

Zweites Kapitel: Das Naturschöne

Das Schöne ist die Idee als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität, jedoch die Idee, insofern diese ihre Einheit unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen da ist. Das nächste Dasein nun der Idee ist die *Natur* und die erste Schönheit die *Naturschönheit.*

A. Das Naturschöne als solches

§1. Die Idee als Leben

In der natürlichen Welt müssen wir sogleich einen Unterschied in Betreff auf die Art und Weise machen, in welcher der Begriff, um als Idee zu sein, in seiner Realität Existenz gewinnt.

a) *Erstens* versenkt sich der Begriff unmittelbar so sehr in die Objektivität, dass er als subjektive ideelle Einheit nicht selber zum Vorschein kommt, sondern seelenlos ganz in die sinnliche Materialität übergegangen ist. Die nur mechanischen und physikalischen vereinzelten *besonderen* Körper sind von dieser Art. Ein Metall z. B. ist an sich selbst zwar eine Mannigfaltigkeit mechanischer und physikalischer Qualitäten; jedes Teilchen aber hat dieselben in gleicher Weise in sich. Solchem Körper fehlt sowohl eine totale Gliederung in der Weise, dass jeder der Unterschiede für sich eine besondere materielle Existenz erhielte, als ihm auch die negative ideelle Einheit dieser Unterschiede abgeht, welche als Beseelung sich kundgäbe. Der Unterschied ist nur eine abstrakte Vielheit und die Einheit die gleichgültige der Gleichheit derselben Qualitäten.

Dies ist die erste Weise der Existenz des Begriffs. Seine Unterschiede erhalten keine selbstständige Existenz, und seine ideelle Einheit

tritt als ideelle nicht hervor; weshalb denn solche vereinzelte Körper an sich selbst mangelhaft abstrakte Existenzen sind.

b) Höhere Naturen dagegen *zweitens* lassen die Begriffsunterschiede frei, so dass nun jeder außerhalb des anderen für sich selber da ist. Hier erst zeigt sich die wahre Natur der Objektivität. Die Objektivität nämlich ist eben dies selbstständige Auseinandertreten der Unterschiede des Begriffs. Auf dieser Stufe nun macht der Begriff sich in der Weise geltend, dass, insofern es die Totalität seiner Bestimmtheiten ist, die sich real macht, die besonderen Körper, obschon sie jeder für sich Selbstständigkeit des Daseins haben, dennoch zu *ein und demselben Systeme* sich zusammenschließen. Von solcher Art ist z. B. das Sonnensystem. Die Sonne, Kometen, Monde und Planeten erscheinen einerseits als voneinander unterschiedene selbstständige Himmelskörper; andererseits aber sind sie, was sie sind, nur durch ihre bestimmte Stellung innerhalb eines totalen Systems von Körpern. Ihre spezifische Art der Bewegung wie ihre physikalischen Eigenschaften lassen sich nur aus ihrem Verhältnis in diesem Systeme herleiten. Dieser Zusammenhang macht ihre innere Einheit aus, welche die besonderen Existenzen aufeinander bezieht und sie zusammenhält.

Bei dieser bloß *an sich seienden* Einheit jedoch der selbstständig existierenden besonderen Körper bleibt der Begriff nicht stehen. Denn wie seine Unterschiede hat auch seine sich auf sich beziehende Einheit real zu werden. Die Einheit nun unterscheidet sich von dem Außereinander der objektiven besonderen Körper und erhält deshalb auf dieser Stufe gegen das Außereinander selber eine reale, körperlich selbstständige Existenz. Im Sonnensystem z. B. existiert die Sonne als diese Einheit des Systems, den realen Unterschieden desselben gegenüber. – Solche Existenz aber der ideellen Einheit ist selbst noch mangelhafter Art, indem sie einerseits nur als Beziehung und Verhältnis der besonderen selbstständigen Körper real wird, andererseits als *ein* Körper des Systems, der die Einheit als solche repräsentiert, den realen Unterschieden gegenübersteht. Die Sonne, wenn wir sie als Seele des ganzen Systems betrachten wollen, hat selber noch ein selbstständiges Bestehen außerhalb der Glieder, welche die Explikati-

on dieser Seele sind. Sie ist selbst nur *ein* Moment des Begriffs, das der Einheit – im *Unterschiede* der realen Besonderung, wodurch die Einheit nur *an sich* und deshalb abstrakt bleibt. Wie denn die Sonne auch ihrer physikalischen Qualität nach wohl das schlechthin Identische, das Leuchtende, der Lichtkörper als solcher, aber auch nur diese abstrakte Identität ist. Denn das Licht ist einfaches, unterschiedsloses Scheinen in sich. – So finden wir im Sonnensystem zwar den Begriff selbst real geworden und die Totalität seiner Unterschiede expliziert, indem jeder Körper *ein* besonderes Moment erscheinen lässt, aber auch hier bleibt der Begriff noch in seine Realität versenkt, als deren Idealität und inneres Fürsichsein er nicht heraustritt. Die durchgreifende Form seines Daseins bleibt das selbstständige Außereinander seiner Momente.

Zur wahren Existenz des Begriffes gehört aber, dass die *real Verschiedenen,* die Realität nämlich der selbstständigen Unterschiede und der ebenso selbstständig objektivierten Einheit als solcher, selber in die Einheit zurückgenommen werden; dass also ein solches Ganzes natürlicher Unterschiede einerseits den Begriff als reales Außereinander seiner Bestimmtheiten expliziere, andererseits jedoch an jedem Besonderen dessen in sich abgeschlossene Selbstständigkeit als aufgehoben setze und nun die Idealität, in der die Unterschiede zur subjektiven Einheit zurückgekehrt sind, als ihre allgemeine Beseelung an ihnen heraustreten lasse. Dann sind sie nicht mehr bloß zusammenhängende und zueinander sich verhaltende *Teile,* sondern *Glieder,* d. h. sie sind nicht mehr abgesondert für sich existierende, sondern haben nur in ihrer ideellen Einheit wahrhaft Existenz. Erst in solcher organischen Gliederung wohnt in den Gliedern die ideelle Begriffseinheit, welche ihr Träger und immanente Seele ist. Der Begriff bleibt nicht mehr in die Realität versenkt, sondern geht an ihr als die innere Identität und Allgemeinheit selber, die sein Wesen ausmacht, in die Existenz hervor.

c) Diese *dritte* Weise der Naturerscheinung allein ist ein Dasein der *Idee* und die Idee als natürliche das *Leben.* Die tote unorganische Natur ist der Idee nicht gemäß und nur die lebendig-organische eine

Wirklichkeit derselben. Denn in der Lebendigkeit ist *erstens* die Realität der Begriffsunterschiede als realer vorhanden; *zweitens* aber die Negation derselben als bloß real unterschiedener, indem die ideelle Subjektivität des Begriffs sich diese Realität unterwirft; *drittens* das Seelenhafte als affirmative Erscheinung des Begriffs an seiner Leiblichkeit, als unendliche Form, die sich als Form in ihrem Inhalte zu erhalten die Macht hat.

α) Fragen wir unser gewöhnliches Bewusstsein in Betreff auf die Lebendigkeit, so haben wir in derselben einerseits die Vorstellung des Leibes, andererseits die der Seele. Beiden geben wir unterschiedene eigentümliche Qualitäten. Diese *Unterscheidung* zwischen Seele und Leib ist von großer Wichtigkeit auch für die philosophische Betrachtung, und wir haben sie hier gleichfalls anzunehmen. Doch das ebenso wichtige Interesse der Erkenntnis betrifft die *Einheit* von Seele und Leib, welche von jeher der gedankenmäßigen Einsicht die höchsten Schwierigkeiten entgegengestellt hat. Dieser Einheit wegen ist das Leben gerade eine erste Naturerscheinung der Idee. Wir müssen die Identität von Seele und Leib deshalb nicht als bloßen *Zusammenhang* auffassen, sondern in tieferer Weise. Den Leib und seine Gliederung nämlich haben wir anzusehen als die Existenz der systematischen Gliederung des Begriffs selbst, der in den Gliedern des lebendigen Organismus seinen Bestimmtheiten ein äußeres Naturdasein gibt, wie dies auf untergeordneter Stufe schon beim Sonnensystem der Fall ist. Innerhalb dieser realen Existenz nun erhebt sich der Begriff ebenso sehr zur ideellen Einheit aller dieser Bestimmtheiten, und diese ideelle Einheit ist die Seele. Sie ist die substantielle Einheit und durchdringende Allgemeinheit, welche ebenso sehr einfache Beziehung auf sich und subjektives Fürsichsein ist. In diesem höheren Sinne muss die Einheit von Seele und Leib genommen werden. Beide nämlich sind nicht Unterschiedene, welche zusammenkommen, sondern ein und dieselbe Totalität derselben Bestimmungen; und wie die Idee überhaupt nur als der in seiner Realität für sich als Begriff seiende Begriff gefasst werden kann, wozu der Unterschied wie die Einheit beider – des Begriffs und seiner Realität – gehört, so ist auch das Leben nur als

die Einheit der Seele und ihres Leibes zu erkennen. Die ebenso subjektive als substantielle Einheit der Seele innerhalb des Leibes selbst zeigt sich z. B. als die Empfindung. Die Empfindung des lebendigen Organismus gehört nicht nur einem besonderen Teile selbstständig zu, sondern ist diese ideelle einfache Einheit des gesamten Organismus selbst. Sie zieht sich durch alle Glieder, ist überall an hundert und aber hundert Stellen, und es sind doch nicht in demselben Organismus viele tausend Empfindende, sondern nur Einer, *ein* Subjekt. Weil die Lebendigkeit der organischen Natur solchen Unterschied der realen Existenz der Glieder und der in ihnen einfach für sich seienden Seele und dennoch ebenso sehr diesen Unterschied als vermittelte Einheit enthält, ist sie das Höhere der unorganischen Natur gegenüber. Denn erst das Lebendige ist Idee und erst die Idee das Wahre. Zwar kann auch im Organischen diese Wahrheit gestört werden, insofern der Leib seine Idealität und Beseelung nicht vollständig vollbringt, wie bei der Krankheit z. B. Dann herrscht der Begriff nicht als alleinige Macht, sondern andere Mächte teilen die Herrschaft. Doch solche Existenz ist dann auch eine schlechte und verkrüppelte Lebendigkeit, welche nur noch lebt, weil die Unangemessenheit von Begriff und Realität nicht absolut durchgreifend, sondern nur relativ ist. Denn wäre gar kein Zusammenstimmen beider mehr vorhanden, fehlte dem Leibe durchaus die echte Gliederung wie deren wahre Idealität, so verwandelte sich sogleich das Leben in den Tod, der das selbstständig auseinanderfallen lässt, was die Beseelung in ungetrennter Einheit zusammenhält.

β) Sagten wir nun, die Seele sei die Totalität des Begriffs als die in sich subjektive ideelle Einheit, der gegliederte Leib dagegen dieselbe Totalität, doch als die Auslegung und das sinnliche Außereinander aller besonderen Seiten, und beide seien in der Lebendigkeit als in *Einheit* gesetzt, so liegt hierin allerdings ein Widerspruch. Denn die ideelle Einheit ist nicht nur *nicht* das sinnliche Außereinander, in welchem jede Besonderheit ein selbstständiges Bestehen und abgeschlossene Eigentümlichkeit hat, sondern sie ist das direkt Entgegengesetzte solcher äußerlichen Realität. Dass aber das Entgegengesetzte

das Identische sein soll, ist eben der Widerspruch selber. Wer aber verlangt, dass nichts existiere, was in sich einen Widerspruch als Identität Entgegengesetzter trägt, der fordert zugleich, dass nichts Lebendiges existiere. Denn die Kraft des Lebens und mehr noch die Macht des Geistes besteht eben darin, den Widerspruch in sich zu setzen, zu ertragen und zu überwinden. Dieses Setzen und Auflösen des Widerspruchs von ideeller Einheit und realem Außereinander der Glieder macht den steten Prozess des Lebens aus, und das Leben ist nur als *Prozess.* Der Lebensprozess umfasst die gedoppelte Tätigkeit: einerseits stets die realen Unterschiede aller Glieder und Bestimmtheiten des Organismus zur sinnlichen Existenz zu bringen, andererseits aber, wenn sie in selbstständiger Besonderung erstarren und gegeneinander zu festen Unterschieden sich abschließen wollen, an ihnen ihre allgemeine Idealität, welche ihre Belebung ist, geltend zu machen. Dies ist der Idealismus der Lebendigkeit. Denn nicht nur die Philosophie etwa ist idealistisch, sondern die Natur schon tut als Leben faktisch dasselbe, was die idealistische Philosophie in ihrem geistigen Felde vollbringt. – Erst beide Tätigkeiten aber in einem, das stete Realisieren der Bestimmtheiten des Organismus wie das Ideellsetzen der real vorhandenen zu ihrer subjektiven Einheit, ist der vollendete Prozess des Lebens, dessen nähere Formen wir hier nicht betrachten können. Durch diese Einheit der gedoppelten Tätigkeit sind alle Glieder des Organismus stets erhalten und stets in die Idealität ihrer Belebung zurückgenommen. Die Glieder zeigen diese Idealität denn auch sogleich darin, dass ihnen ihre belebte Einheit nicht gleichgültig, sondern im Gegenteil die Substanz ist, in welcher und durch welche sie allein ihre besondere Individualität bewahren können. Dies gerade macht den wesentlichen Unterschied von Teil eines Ganzen und Glied eines Organismus aus. Die besonderen Teile z. B. eines Hauses, die einzelnen Steine, Fenster usf., bleiben dasselbe, ob sie zusammen ein Haus bilden oder nicht; die Gemeinschaft mit anderen ist ihnen gleichgültig, und der Begriff bleibt ihnen eine bloß äußerliche Form, welche nicht in den realen Teilen lebt, um dieselben zur Idealität einer subjektiven Einheit zu erheben. Die Glieder dagegen eines Organismus haben zwar gleichfalls äußere Realität, jedoch so sehr ist der Beg-

riff das innewohnende eigene Wesen derselben, dass er ihnen nicht als nur äußerlich vereinigende Form aufgedrückt ist, sondern ihr alleiniges Bestehen ausmacht. Dadurch haben die Glieder keine solche Realität wie die Steine eines Gebäudes oder die Planeten, Monde, Kometen im Planetensystem, sondern eine innerhalb des Organismus, aller Realität unerachtet, ideell gesetzte Existenz. Die Hand z. B., abgehauen, verliert ihr selbstständiges Bestehen; sie bleibt nicht, wie sie im Organismus war, ihre Regsamkeit, Bewegung, Gestalt, Farbe usf. verändert sich; ja, sie geht in Fäulnis über und ihre ganze Existenz löst sich auf. Bestehen hat sie nur als Glied des Organismus, Realität nur als stets in die ideelle Einheit zurückgenommen. Hierin besteht die höhere Weise der Realität innerhalb des lebendigen Organismus; das Reale, Positive wird stets negativ und ideell gesetzt, während diese Idealität zugleich das Erhalten gerade und das Element des Bestehens für die realen Unterschiede ist.

γ) Die Realität, welche die Idee als natürliche Lebendigkeit gewinnt, ist deswegen *erscheinende* Realität. Erscheinung nämlich heißt nichts anderes, als dass eine Realität existiert, jedoch nicht unmittelbar ihr Sein an ihr selbst hat, sondern in ihrem Dasein zugleich negativ gesetzt ist. Das Negieren nun aber der unmittelbar äußerlich daseienden Glieder hat nicht nur die negative Beziehung, als die Tätigkeit des Idealisierens, sondern ist in dieser Negation zugleich affirmatives Fürsichsein. Bisher betrachteten wir das besondere Reale in seiner abgeschlossenen Besonderheit als das Affirmative. Diese Selbstständigkeit aber ist im Lebendigen negiert, und die ideelle Einheit innerhalb des leiblichen Organismus allein erhält die Macht affirmativer Beziehung auf sich selbst. Als diese in ihrem Negieren ebenso affirmative Idealität ist die Seele aufzufassen. Wenn es daher die Seele ist, welche im Leibe erscheint, so ist diese Erscheinung zugleich affirmativ. Sie tut sich zwar als die Macht gegen die selbstständige Besonderung der Glieder kund, doch ist auch deren Bildnerin, indem sie das als Inneres und Ideelles enthält, was sich äußerlich in den Formen und Gliedern ausprägt. So ist es dies positive Innere selbst, das im Äußeren erscheint; das Äußere, welches nur äußerlich bleibt, würde

nichts als eine Abstraktion und Einseitigkeit sein. Im lebendigen Organismus aber haben wir ein Äußeres, in welchem das Innere erscheint, indem das Äußere sich an ihm selbst als dies Innere zeigt, das sein Begriff ist. Diesem Begriff wiederum gehört die Realität zu, in welcher er als Begriff erscheint. Da nun aber in der Objektivität der Begriff als Begriff die sich auf sich beziehende, in ihrer Realität *für sich* seiende Subjektivität ist, existiert das Leben nur als *Lebendiges,* als einzelnes Subjekt. Erst das Leben hat diesen negativen Einheitspunkt gefunden; negativ ist derselbe, weil das subjektive Fürsichsein erst durch das Ideellsetzen der realen Unterschiede als *nur realer* hervortreten kann, womit denn aber zugleich die subjektive, affirmative Einheit des Fürsichseins verbunden ist. – Diese Seite der Subjektivität hervorzuheben ist von großer Wichtigkeit. Das Leben ist nur erst als einzelne lebendige Subjektivität wirklich.

Fragen wir weiter, woran sich die Idee des Lebens innerhalb der wirklichen lebendigen Individuen erkennen lässt, so ist die Antwort folgende. Die Lebendigkeit muss *erstens* als Totalität eines leiblichen Organismus real sein, der aber *zweitens* nicht als ein Beharrendes erscheint, sondern als in sich fortdauernder Prozess des Idealisierens, in welchem sich eben die lebendige Seele kundtut. *Drittens* ist diese Totalität nicht von außen her bestimmt und veränderlich, sondern aus sich heraus sich gestaltend und prozessierend und darin stets auf sich als subjektive Einheit und als Selbstzweck bezogen.

Diese in sich freie Selbstständigkeit der subjektiven Lebendigkeit zeigt sich vornehmlich in der *Selbstbewegung.* Die unbelebten Körper der unorganischen Natur haben ihre feste Räumlichkeit, sie sind eins mit ihrem Ort und an ihn gebunden oder von außen her bewegt. Denn ihre Bewegung geht nicht von ihnen selbst aus, und wenn sie an ihnen hervortritt, erscheint sie deshalb als eine ihnen fremde Einwirkung, welche aufzuheben sie das reagierende Streben haben. Und wenn auch die Bewegung der Planeten usf. nicht als äußerer Anstoß und als den Körpern fremdartig erscheint, so ist sie doch an ein festes Gesetz und dessen abstrakte Notwendigkeit gebunden. Das lebendige Tier aber in seiner freien Selbstbewegung negiert das Gebundensein an

den bestimmten Ort aus sich selbst und ist die fortgesetzte Befreiung von dem sinnlichen Einssein mit solcher Bestimmtheit. Ebenso ist es in seiner Bewegung das wenn auch nur relative Aufheben der Abstraktion in den bestimmten Arten der Bewegung, deren Bahn, Geschwindigkeit usf. Näher aber noch hat das Tier aus sich selbst in seinem Organismus sinnliche Räumlichkeit, und die Lebendigkeit ist Selbstbewegung innerhalb dieser Realität selber, als Blutumlauf, Bewegung der Glieder usf.

Die Bewegung aber ist nicht die einzige Äußerung der Lebendigkeit. Das freie Tönen der tierischen Stimme, welches den unorganischen Körpern fehlt, indem sie nur durch fremden Anstoß rauschen und klingen, ist schon ein höherer Ausdruck der beseelten Subjektivität. Am durchgreifendsten aber zeigt sich die idealisierende Tätigkeit darin, dass sich das lebendige Individuum einerseits zwar in sich gegen die übrige Realität abschließt, andererseits jedoch ebenso sehr die Außenwelt *für sich* macht, teils theoretisch durch das Sehen usf., teils praktisch, insofern es die Außendinge sich unterwirft, sie benutzt, sie sich im Ernährungsprozesse assimiliert und so an seinem Anderen sich selbst als Individuum stets reproduziert, und zwar in erstarkteren Organismen in bestimmter geschiedenen Intervallen der Bedürftigkeit, des Verzehrens und der Befriedigung und Sattigkeit.

Dies alles sind Tätigkeiten, in welchen der Begriff der Lebendigkeit an beseelten Individuen zur Erscheinung kommt. Diese Idealität nun ist nicht etwa nur *unsere* Reflexion, sondern sie ist *objektiv* in dem lebendigen Subjekt selbst vorhanden, dessen Dasein wir deshalb einen objektiven Idealismus nennen dürfen. Die Seele, als dieses Ideelle, macht *sich* scheinen, indem sie die *nur* äußere Realität des Leibes stets zum Scheinen herabsetzt und damit selber objektiv in der Körperlichkeit erscheint.

§2. Die natürliche Lebendigkeit als schöne

Als die sinnlich objektive Idee nun ist die Lebendigkeit in der Natur *schön,* insofern das Wahre, die Idee, in ihrer nächsten Naturform als

Leben unmittelbar in einzelner gemäßer Wirklichkeit da ist. Dieser nur sinnlichen Unmittelbarkeit wegen ist jedoch das lebendige Naturschöne weder schön *für sich* selber, noch *aus sich* selbst als schön und der schönen Erscheinung wegen *produziert.* Die Naturschönheit ist nur schön für anderes, d. h. *für uns,* für das die Schönheit auffassende *Bewusstsein.* Es fragt sich deshalb, in welcher Weise und wodurch uns denn die Lebendigkeit in ihrem unmittelbaren Dasein als *schön* erscheint.

a) Betrachten wir das Lebendige zunächst in seinem praktischen Sichhervorbringen und -erhalten, so ist das erste, was in die Augen fällt, die *willkürliche Bewegung.* Diese als Bewegung überhaupt angesehen ist nichts als die ganz abstrakte Freiheit der zeitlichen Ortsveränderung, in welcher sich das Tier als durchaus willkürlich und seine Bewegung als zufällig erweist. Die Musik, der Tanz dagegen haben zwar auch Bewegung in sich; diese jedoch ist nicht nur zufällig und willkürlich, sondern in sich selbst gesetzmäßig, bestimmt, konkret und maßvoll – wenn wir auch noch ganz von der Bedeutung, deren schöner Ausdruck sie ist, abstrahieren. Sehen wir die tierische Bewegung ferner als Realisierung eines inneren Zwecks an, so ist auch dieser als ein erregter Trieb selber durchaus zufällig und ein ganz beschränkter Zweck. Schreiten wir aber weiter vor und beurteilen die Bewegung als zweckmäßiges Tun und Zusammenwirken aller Teile, so geht solche Betrachtungsweise nur aus der Tätigkeit unseres Verstandes hervor. – Derselbe Fall tritt ein, wenn wir darauf reflektieren, wie das Tier seine Bedürfnisse befriedigt, sich ernährt, wie es die Speise ergreift, verzehrt, verdaut und überhaupt alles vollbringt, was zu seiner Selbsterhaltung notwendig ist. Denn auch hier haben wir entweder nur den äußeren Anblick einzelner Begierden und deren willkürliche und zufällige Befriedigungen – wobei noch dazu die innere Tätigkeit des Organismus nicht einmal zur Anschauung kommt –; oder alle diese Tätigkeiten und ihre Äußerungsweisen werden Gegenstand des Verstandes, der das Zweckmäßige darin, das Zusammenstimmen der tierischen inneren Zwecke und der dieselben realisierenden Organe, zu verstehen sich bemüht.

Weder das sinnliche Anschauen der einzelnen zufälligen Begierden, willkürlichen Bewegungen und Befriedigungen noch die Verstandesbetrachtung der Zweckmäßigkeit des Organismus machen für uns die tierische Lebendigkeit zum Naturschönen, sondern die *Schönheit* betrifft das Scheinen der einzelnen Gestalt in ihrer Ruhe wie in ihrer Bewegung, abgesehen von deren Zweckmäßigkeit für die Befriedigung der Bedürfnisse wie von der ganz vereinzelten Zufälligkeit des Sichbewegens. Die Schönheit kann aber nur in die *Gestalt* fallen, weil diese allein die äußerliche Erscheinung ist, in welcher der objektive Idealismus der Lebendigkeit für uns als Anschauende und sinnlich Betrachtende wird. Das Denken fasst diesen Idealismus in seinem *Begriffe* auf und macht denselben seiner *Allgemeinheit* nach für sich, die Betrachtung der Schönheit aber seiner *scheinenden Realität* nach. Und diese Realität ist die äußere Gestalt des gegliederten Organismus, der für uns ebenso ein Daseiendes als ein *Scheinendes* ist, indem die bloß reale Mannigfaltigkeit der besonderen Glieder in der *beseelten* Totalität der Gestalt als Schein gesetzt sein muss.

b) Nach dem bereits erläuterten Begriff der Lebendigkeit ergeben sich nun als nähere Art dieses Scheinens folgende Punkte: Die Gestalt ist räumliche Ausbreitung, Umgrenzung, Figuration, unterschieden in Formen, Färbung, Bewegung usf., und eine Mannigfaltigkeit solcher Unterschiede. Soll sich nun aber der Organismus als beseelt kundtun, so muss sich zeigen, dass derselbe an dieser *Mannigfaltigkeit* nicht seine wahre Existenz habe. Dies geschieht in der Art, dass die verschiedenen Teile und Weisen der Erscheinung, die für uns als sinnliche sind, sich zugleich zu einem Ganzen zusammenschließen und dadurch als ein *Individuum* erscheinen, das ein Eins ist und diese Besonderheiten, wenn auch als unterschiedene, dennoch als übereinstimmende hat.

α) Diese Einheit aber muss sich *erstens* als *absichtslose* Identität dartun und deshalb sich nicht als abstrakte Zweckmäßigkeit geltend machen. Die Teile müssen weder nur als Mittel eines bestimmten Zweckes und als in seinem Dienste zur Anschauung kommen, noch

dürfen sie ihre Unterscheidung in Bau und Gestalt gegeneinander aufgeben.

β) Im Gegenteil erhalten die Glieder *zweitens* für die Anschauung den Schein der *Zufälligkeit,* d. h. an dem einen ist nicht die Bestimmtheit auch des anderen gesetzt. Keines erhält diese oder jene Gestalt, weil sie das andere hat, wie dies z. B. bei der Regelmäßigkeit als solcher der Fall ist. In der Regelmäßigkeit bestimmt irgendeine abstrakte Bestimmtheit die Gestalt, Größe usf. aller Teile. Die Fenster z. B. an einem Gebäude sind alle gleich groß oder wenigstens die in ein und derselben Reihe stehenden; ebenso sind die Soldaten in einem Regimente regelmäßiger Truppen überein gekleidet. Hier erscheinen die besonderen Teile der Kleidung, ihre Form, Farbe usf. nicht als gegeneinander zufällig, sondern der eine hat seine bestimmte Form des anderen wegen. Weder der Unterschied der Formen noch ihre eigentümliche Selbstständigkeit kommt hier zu ihrem Recht. Bei dem organisch-lebendigen Individuum ist dies ganz anders. Da ist jeder Teil unterschieden, die Nase von der Stirn, der Mund von den Wangen, die Brust vom Halse, die Arme von den Beinen usf. Indem nun für die Anschauung jedes Glied nicht die Gestalt des anderen, sondern seine eigentümliche Form hat, welche nicht durch ein anderes Glied absolut bestimmt ist, so erscheinen die Glieder als in sich selbstständig und dadurch gegeneinander frei und zufällig. Denn das materielle Zusammenhängen betrifft ihre Form als solche nicht.

γ) *Drittens* nun aber muss für die Anschauung dennoch ein innerer Zusammenhang in dieser Selbstständigkeit sichtbar werden, obschon die Einheit nicht wie bei der Regelmäßigkeit abstrakt und äußerlich sein darf, sondern die eigentümlichen Besonderheiten, statt dieselben auszulöschen, vielmehr hervorrufen und bewahren muss. Diese Identität ist nicht sinnlich und unmittelbar für die Anschauung wie die Unterschiedenheit der Glieder gegenwärtig und bleibt deshalb eine geheime, *innere* Notwendigkeit und Übereinstimmung. Als *nur* innere, nicht auch äußerlich sichtbare aber wäre sie nur durch das Denken zu erfassen und entzöge sich der Anschauung gänzlich. Dann würde sie jedoch dem Anblick des Schönen mangeln und das Anschauen in dem

Lebendigen nicht die Idee als real erscheinende vor sich sehen. Die Einheit deshalb muss auch ins Äußere heraustreten, wenn sie als das ideell Beseelende nicht bloß sinnlich und räumlich sein darf. Sie erscheint am Individuum als die allgemeine Idealität seiner Glieder, welche die haltende und tragende Grundlage, das Subjektum des lebendigen Subjektes ausmacht. Diese subjektive Einheit kommt im organischen Lebendigen als die Empfindung hervor. In der Empfindung und deren Ausdruck zeigt sich die Seele *als Seele.* Denn für sie hat das bloße Nebeneinanderbestehen der Glieder keine Wahrheit, und die Vielheit der räumlichen Formen ist für ihre subjektive Idealität nicht vorhanden. Sie setzt zwar die Mannigfaltigkeit, eigentümliche Bildung und organische Gliederung der Teile voraus; doch indem an ihnen die empfindende Seele und deren Ausdruck hervortritt, erscheint die allgegenwärtige innere Einheit gerade als das Aufheben der bloßen realen Selbstständigkeiten, welche nun nicht mehr sich selbst allein, sondern ihre empfindende Beseelung darstellen.

c) Zunächst aber gibt der Ausdruck der seelenhaften Empfindung weder den Anblick einer notwendigen Zusammengehörigkeit der besonderen Glieder untereinander noch die Anschauung der notwendigen Identität der *realen* Gliederung und der *subjektiven* Einheit der Empfindung als solcher.

α) Soll die Gestalt nun dennoch als Gestalt diese innere Übereinstimmung und deren Notwendigkeit erscheinen lassen, so kann der Zusammenhang für uns als die *Gewohnheit* des Nebeneinanderstehens solcher Glieder sein, welches einen gewissen Typus und die wiederholten Bilder dieses Typus hervorbringt. Die Gewohnheit jedoch ist selbst nur wieder eine bloß *subjektive Notwendigkeit.* Nach diesem Maßstab können wir z. B. Tiere hässlich finden, weil sie einen Organismus zeigen, der von unseren gewohnten Anschauungen abweicht oder ihnen widerspricht. Wir nennen deshalb Tierorganismen bizarr, insofern die Weise der Zusammenstellung ihrer Organe außerhalb der sonst schon häufig gesehenen und uns deshalb geläufigen fällt: Fische z. B., deren unverhältnismäßig großer Leib in einen kurzen Schwanz endet und deren Augen auf einer Seite nebeneinanderstehen. Bei Pflanzen sind

Pflanzen sind wir mannigfachere Abweichungen schon eher gewohnt, obschon uns der Kaktus z. B. mit seinen Stacheln und der mehr geradlinigen Bildung seiner eckigen Stangen verwundersam erscheinen können. Wer in der Naturgeschichte vielseitige Bildung und Kenntnis hat, wird in dieser Beziehung sowohl die einzelnen Teile am genauesten kennen, als auch die größte Menge von Typen ihrer Zusammengehörigkeit nach im Gedächtnis tragen, so dass ihm wenig Ungewohntes vor die Augen kommt.

β) Ein tieferes Eindringen in diese Zusammenstimmung kann sodann *zweitens* zu der Einsicht und Geschicklichkeit befähigen, aus einem *vereinzelten* Gliede sogleich die *ganze* Gestalt, welcher dasselbe angehören müsse, anzugeben. Wie Cuvier15) z. B. in dieser Rücksicht berühmt war, indem er durch die Anschauung eines einzelnen Knochens – sei er fossil oder nicht – festzustellen wusste, welchem Tiergeschlechte das Individuum zuzuteilen sei, dem er zu eigen war. Das *ex ungue leonem* gilt hier im eigentlichen Sinne des Wortes; aus den Klauen, dem Schenkelbein wird die Beschaffenheit der Zähne, aus diesen umgekehrt die Gestalt des Hüftknochens, die Form des Rückenwirbels entnommen. Bei solcher Betrachtung jedoch bleibt das Erkennen des Typus keine bloße Gewohnheitssache, sondern es treten schon Reflexionen und einzelne Gedankenbestimmungen als das Leitende ein. *Cuvier* z.B. hat bei seinen Feststellungen eine inhaltsvolle Bestimmtheit und durchgreifende Eigenschaft vor sich, welche als die Einheit in allen besonderen, voneinander verschiedenen Teilen sich geltend machen und deshalb darin wiederzuerkennen sein soll. Solche Bestimmtheit etwa ist die Qualität des Fleischfressens, welche dann das Gesetz für die Organisation aller Teile ausmacht. Ein fleischfressendes Tier z. B. bedarf anderer Zähne, Backenknochen usf.; es kann sich, wenn es auf Raub ausgehen, den Raub packen muss, nicht mit Hufen begnügen, sondern hat Klauen nötig. Hier also ist Bestimmtheit das Leitende für die notwendige Gestalt und Zusammengehörigkeit aller Glieder. Zu dergleichen allgemeinen Bestimmtheiten geht auch wohl die gewöhnliche Vorstellung fort, wie bei der Stärke des Löwen, des Adlers usf. Solche Betrachtungsweise nun werden wir

als *Betrachtung* allerdings *schön* und geistreich nennen können, indem sie uns eine Einheit der Gestaltung und ihrer Formen kennen lehrt, ohne dass diese Einheit einförmig sich wiederholt, sondern den Gliedern zugleich ihre volle Unterschiedenheit lässt. Jedoch ist in dieser Betrachtung die *Anschauung* nicht das Überwiegende, sondern ein allgemeiner leitender *Gedanke.* Nach dieser Seite werden wir deshalb nicht sagen, dass wir uns zu dem Gegenstande als *schönem* verhalten, sondern wir werden die Betrachtung, als subjektive, *schön* nennen. Und näher angesehen, gehen diese Reflexionen von einer einzelnen beschränkten Seite als leitendem Prinzipe aus, von der Art nämlich der tierischen Ernährung, von der Bestimmung z. B. des Fleischfressens, Pflanzenfressens usf. Durch solche Bestimmtheit aber ist es nicht jener Zusammenhang des Ganzen, des Begriffs, der Seele selbst, der zur Anschauung kommt.

γ) Wenn wir daher in dieser Sphäre die innere totale Einheit des Lebens zum Bewusstsein bringen sollten, so könnte es nur durch das Denken und Begreifen geschehen; denn im Natürlichen kann sich die Seele *als solche* noch nicht erkennbar machen, weil die subjektive Einheit in ihrer Idealität noch nicht für sich selbst geworden ist. Erfassen wir nun aber die Seele durch das Denken ihrem Begriff nach, so haben wir zweierlei: die Anschauung der Gestalt und den gedachten Begriff der Seele als Seele. Dies soll nun aber in der Anschauung des Schönen nicht der Fall sein; der Gegenstand darf uns weder als Gedanke vorschweben, noch als Interesse des Denkens einen Unterschied und Gegensatz gegen die Anschauung bilden. Es bleibt deshalb nichts übrig, als dass der Gegenstand für den *Sinn* überhaupt vorhanden sei, und als die echte Betrachtungsweise des Schönen in der Natur erhalten wir dadurch eine *sinnvolle* Anschauung der Naturgebilde. „Sinn“ nämlich ist dies wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andere Mal aber heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache. Und so bezieht sich der Sinn einerseits auf das unmittelbar Äußerliche der Existenz, andererseits auf das innere Wesen derselben. Eine sinn-

volle Betrachtung nun *scheidet* die beiden Seiten nicht etwa, sondern in der einen Richtung enthält sie auch die entgegengesetzte und fasst im sinnlichen unmittelbaren Anschauen zugleich das Wesen und den Begriff auf. Da sie aber eben diese Bestimmungen in noch ungetrennter Einheit in sich trägt, so bringt sie den Begriff nicht als solchen ins Bewusstsein, sondern bleibt bei der Ahnung desselben stehen. Werden z. B. drei Naturreiche festgestellt, das Mineralreich, Pflanzenreich, Tierreich, so ahnen wir in dieser Stufenfolge eine innere Notwendigkeit begriffsgemäßer Gliederung, ohne bei der bloßen Vorstellung einer äußerlichen Zweckmäßigkeit stehenzubleiben. Auch bei der Mannigfaltigkeit der Gebilde innerhalb dieser Reiche ahnt die sinnige Beschauung einen vernunftgemäßen Fortschritt in den verschiedenen Gebirgsformationen wie in den Reihen der Pflanzen- und Tiergeschlechter. Ähnlich wird auch der einzelne tierische Organismus, dies Insekt mit seiner Einteilung in Kopf, Brust, Unterleib und Extremitäten, als eine in sich vernünftige Gliederung angeschaut und in den fünf Sinnen, obschon sie anfangs wohl als eine zufällige Vielheit erscheinen können, dennoch gleichfalls eine Angemessenheit zum Begriffe gefunden werden. Von solcher Art ist die Goethesche Beschauung und Darlegung der inneren Vernünftigkeit der Natur und ihrer Erscheinungen. Mit großem Sinne trat er naiverweise mit sinnlicher Betrachtung an die Gegenstände heran und hatte zugleich die volle Ahnung ihres begriffsgemäßen Zusammenhangs. Auch die Geschichte kann so erfasst und erzählt werden, dass durch die einzelnen Begebenheiten und Individuen ihre wesentliche Bedeutung und ihr notwendiger Zusammenhang heimlich hindurchleuchtet.

§3. Betrachtungsweisen der natürlichen Lebendigkeit

So wäre denn also die Natur überhaupt als sinnliche Darstellung des konkreten Begriffs und der Idee schön zu nennen, insofern nämlich bei Anschauung der begriffsmäßigen Naturgestalten ein solches Entsprechen geahnt ist und bei sinnlicher Betrachtung dem Sinne zugleich die innere Notwendigkeit und das Zusammenstimmen der totalen Gliederung aufgeht. Weiter als bis zu dieser Ahnung des Begriffs dringt die Anschauung der Natur als schöner nicht vorwärts.

Dann bleibt aber dies Auffassen, für welches die Teile, obschon sie als frei für sich selber hervorgegangen erscheinen, dennoch ihr Zusammenstimmen in Gestalt, Umrissen, Bewegung usf. sichtbar machen, nur *unbestimmt* und *abstrakt.* Die innere Einheit *bleibt innerlich,* sie tritt für die Anschauung nicht in konkret ideeller Form heraus, und die Betrachtung lässt es bei der Allgemeinheit eines notwendigen beseelenden Zusammenstimmens überhaupt bewenden.

a) Jetzt also haben wir zunächst nur den in sich beseelten Zusammenhang in der begriffsmäßigen Gegenständlichkeit der Naturgebilde als die Schönheit der Natur vor uns. Mit diesem Zusammenhang ist die Materie unmittelbar identisch, die Form wohnt der Materie, als deren wahrhaftes Wesen und gestaltende Macht, unmittelbar ein. Dies gibt die allgemeine Bestimmung für die Schönheit auf dieser Stufe. So verwundert uns z. B. der natürliche Kristall durch seine regelmäßige Gestalt, welche durch keine nur äußerlich mechanische Einwirkung, sondern durch innere eigentümliche Bestimmung und freie Kraft hervorgebracht ist, frei von Seiten des Gegenstandes selbst. Denn eine demselben äußere Tätigkeit könnte als solche zwar ebenfalls frei sein, in den Kristallen aber ist die gestaltende Tätigkeit keine dem Objekt fremdartige, sondern eine tätige Form, die diesem Mineral seiner eigenen Natur nach angehört; es ist die freie Kraft der Materie selbst, welche durch immanente Tätigkeit sich formt und nicht passiv ihre Bestimmtheit von außen erhält. Und so bleibt die Materie in ihrer realisierten Form als ihrer eigenen frei bei sich selber. In noch höherer konkreterer Weise zeigt sich die ähnliche Tätigkeit der immanenten Form in dem lebendigen Organismus und dessen Umrissen, Gestalt der Glieder und vor allem in der Bewegung und dem Ausdruck der Empfindungen. Denn hier ist es die innere Regsamkeit selbst, welche lebendig hervorspringt.

b) Doch auch bei dieser Unbestimmtheit der Naturschönheit als innerer Beseelung machen wir

α) nach der Vorstellung der Lebendigkeit sowie nach der Ahnung ihres wahren Begriffs und den gewohnten Typen ihrer gemäßen Er-

scheinung wesentliche Unterschiede, nach welchen wir Tiere schön oder hässlich nennen, wie das Faultier z. B., das sich nur mühsam schleppt und dessen ganzer Habitus die Unfähigkeit zu rascher Bewegung und Tätigkeit dartut, durch diese schläfrige Trägheit missfällt. Denn Tätigkeit, Beweglichkeit bekunden gerade die höhere Idealität des Lebens. Ebenso können wir Amphibien, manche Fischarten, Krokodile, Kröten, so viele Insektenarten usf. nicht schön finden; besonders aber werden Zwitterwesen, welche den Übergang von einer bestimmten Form zur anderen bilden und deren Gestalt vermischen, uns wohl auffallen, aber unschön erscheinen, wie das Schnabeltier, das ein Gemisch von Vogel und vierfüßigem Tiere ist. Auch dies kann uns zunächst als bloße Gewohnheit vorkommen, indem wir einen festen Typus der Tiergattungen in der Vorstellung haben. Aber in dieser Gewohnheit ist zugleich die Ahnung nicht untätig, dass die Bildung z. B. eines Vogels in notwendiger Weise zusammengehört und ihrem Wesen nach Formen, welche anderen Gattungen eigen sind, nicht aufnehmen kann, ohne nicht Zwittergeschöpfe hervorzubringen. Solche Vermischungen erweisen sich deshalb als fremdartig und widersprechend. Weder die einseitige Beschränktheit der Organisation, welche mangelhaft und unbedeutend erscheint und nur auf äußerliche begrenzte Bedürftigkeit hindeutet, noch solche Vermischungen und Übergänge, die, obschon sie in sich nicht so einseitig sind, doch aber die Bestimmtheiten der Unterschiede nicht festzuhalten vermögen, gehören dem Gebiete der lebendigen Naturschönheit an.

β) In einem anderen Sinne sprechen wir ferner von der Schönheit der Natur, wenn wir keine organisch lebendigen Gebilde vor uns haben, wie z. B. bei Anschauung einer Landschaft. Hier ist keine organische Gliederung der Teile als durch den Begriff bestimmt und zu seiner ideellen Einheit sich belebend vorhanden, sondern einerseits nur eine reiche Mannigfaltigkeit der Gegenstände und äußerliche Verknüpfung verschiedener Gestaltungen, organischer oder unorganischer: Konturen von Bergen, Windungen der Flüsse, Baumgruppen, Hütten, Häuser, Städte, Paläste, Wege, Schiffe, Himmel und Meer, Täler und Klüfte; andererseits tritt innerhalb dieser Verschiedenheit eine

gefällige oder imponierende äußere Zusammenstimmung hervor, die uns interessiert.

γ) Eine eigentümliche Beziehung endlich gewinnt die Naturschönheit durch das Erregen von Stimmungen des Gemüts und durch Zusammenstimmen mit denselben. Solche Bezüglichkeit z. B. erhält die Stille einer Mondnacht, die Ruhe eines Tales, durch welches ein Bach sich hinschlängelt, die Erhabenheit des unermesslichen, aufgewühlten Meeres, die ruhige Größe des Sternenhimmels. Die Bedeutung gehört hier nicht mehr den Gegenständen als solchen an, sondern ist in der erweckten Gemütsstimmung zu suchen. Ebenso nennen wir Tiere schön, wenn sie einen Seelenausdruck zeigen, der mit menschlichen Eigenschaften einen Zusammenklang hat, wie Mut, Stärke, List, Gutmütigkeit usf. Es ist dies ein Ausdruck, der einerseits allerdings den Gegenständen eigen ist und eine Seite des Tierlebens darstellt, andererseits aber in unserer Vorstellung und unserem eigenen Gemüte liegt.

c) Wie sehr nun aber auch das tierische Leben als Gipfel der Naturschönheit schon eine Beseelung ausdrückt, so ist doch jedes Tierleben durchaus beschränkt und an ganz bestimmte Qualitäten gebunden. Der Kreis seines Daseins ist eng und seine Interessen durch das Naturbedürfnis der Ernährung, des Geschlechtstriebes usf. beherrscht. Sein Seelenleben als das Innere, das in der Gestalt Ausdruck gewinnt, ist arm, abstrakt und gehaltlos. – Ferner tritt dies Innere nicht *als Inneres* in die Erscheinung hinaus, das Natürlich-Lebendige offenbart seine Seele nicht an ihm selbst, denn das Natürliche ist eben dieses, dass seine Seele nur innerlich bleibt, d. h. sich nicht selber als Ideelles äußert. Die Seele des Tiers nämlich ist, wie wir schon andeuteten, nicht *für sich selbst* diese ideelle Einheit; wäre sie *für sich,* so *manifestierte* sie sich auch in diesem Fürsichsein für andere. Erst das bewusste Ich ist das einfach Ideelle, welches, als für sich selber ideell, von sich als dieser einfachen Einheit weiß und sich deshalb eine Realität gibt, die keine nur äußerlich sinnliche und leibliche, sondern selbst ideeller Art ist. Hier erst hat die Realität die Form des Begriffes selbst, der Begriff tritt sich gegenüber, hat *sich* zu seiner Objektivität und ist in derselben

für sich. Das tierische Leben dagegen ist nur *an sich* diese Einheit, in welcher die Realität als Leiblichkeit eine andere Form hat als die ideelle Einheit der Seele. Das bewusste Ich aber ist *für sich* selbst diese Einheit, deren Seiten die gleiche Idealität zu ihrem Elemente haben. Als diese bewusste Konkretion manifestiert sich das Ich auch für andere. Das Tier jedoch lässt durch seine Gestalt für die Anschauung eine Seele nur ahnen, denn es hat selber nur erst den trüben Schein einer Seele, als Hauch, Duft, der sich über das Ganze breitet, die Glieder zur Einheit bringt und im ganzen Habitus den ersten Beginn eines besonderen Charakters offenbar macht. Dies ist der nächste Mangel des Naturschönen, auch seiner höchsten Gestaltung nach betrachtet, ein Mangel, der uns auf die Notwendigkeit des *Ideals* als des *Kunstschönen* hinleiten wird. Ehe wir aber zum Ideal gelangen, fallen *zwei* Bestimmungen dazwischen, welche die nächsten Konsequenzen jenes Mangels aller Naturschönheit sind.

Wir sagten, die Seele erscheine in der tierischen Gestalt nur getrübt als Zusammenhang des Organismus, als Einheitspunkt der Beseelung, der es an gehaltvoller Erfüllung fehlt. Nur eine unbestimmte und ganz beschränkte Seelenhaftigkeit kommt zum Vorschein. Diese abstrakte Erscheinung haben wir kurz für sich zu betrachten.

B. Die äußere Schönheit der abstrakten Form und abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs

Es ist eine äußere Realität vorhanden, die als äußere zwar bestimmt ist, deren Inneres aber, statt als Einheit der Seele zu konkreter Innerlichkeit zu kommen, es nur zur Unbestimmtheit und Abstraktion zu bringen vermag. Deshalb gewinnt diese Innerlichkeit nicht als für sich innerliche in ideeller Form und als ideeller Inhalt ihr gemäßes Dasein, sondern erscheint als äußerlich bestimmende Einheit in dem äußerlich Realen. Die konkrete Einheit des Inneren würde darin bestehen, dass einerseits die Seelenhaftigkeit in sich und für sich selber inhaltsvoll wäre und andererseits die äußere Realität mit diesem ihrem Inneren durchdränge und somit die reale Gestalt zur offenen Manifestation des Inneren machte. Solch eine konkrete Einheit aber hat die

Schönheit auf dieser Stufe nicht erreicht, sondern hat sie als das Ideal noch vor sich. Die konkrete Einheit kann deshalb jetzt in die Gestalt noch nicht eintreten, sondern nur erst analysiert, d. h. nach den *unterschiedenen* Seiten, welche die Einheit enthält, *abgesondert* und vereinzelt betrachtet werden. So fällt zunächst die gestaltende *Form* und die *sinnliche äußere Realität* als unterschieden *auseinander,* und wir erhalten *zwei* verschiedene Seiten, welche wir hier zu betrachten haben. In dieser Trennung nun aber einerseits und in ihrer Abstraktion andererseits ist die innere Einheit für die äußere Realität selbst eine äußerliche Einheit und erscheint deshalb im Äußeren selbst nicht als die schlechthin immanente Form des totalen inneren Begriffs, sondern als äußerlich herrschende Idealität und Bestimmtheit.

Dies sind die Gesichtspunkte, deren nähere Ausführung uns jetzt beschäftigen wird.

Das erste, was wir in dieser Beziehung zu berühren haben, ist:

1. Die Schönheit der abstrakten Form

Die Form des Naturschönen als abstrakte ist einerseits bestimmte und dadurch beschränkte Form, andererseits enthält sie eine Einheit und abstrakte Beziehung auf sich. Näher aber regelt sie das äußerlich Mannigfaltige nach dieser ihrer Bestimmtheit und Einheit, welche aber nicht immanente Innerlichkeit und beseelende Gestalt wird, sondern äußere Bestimmtheit und Einheit an dem Äußerlichen bleibt. Diese Art der Form ist das, was man Regelmäßigkeit, Symmetrie, ferner Gesetzmäßigkeit und endlich Harmonie nennt.

a. Die Regelmäßigkeit

α) Die Regelmäßigkeit als solche ist überhaupt Gleichheit am Äußerlichen und näher die gleiche Wiederholung ein und derselben bestimmten Gestalt, welche die bestimmende Einheit für die Form der Gegenstände abgibt. Ihrer ersten Abstraktion wegen ist eine solche

Einheit am weitesten von der vernünftigen Totalität des konkreten Begriffs entfernt, wodurch ihre Schönheit eine Schönheit abstrakter Verständigkeit wird; denn der Verstand hat zu seinem Prinzip die abstrakte, nicht in sich selbst bestimmte Gleichheit und Identität. So ist unter den Linien z. B. die gerade Linie die regelmäßigste, weil sie nur die *eine* abstrakt stets gleich bleibende Richtung hat. Ebenso ist der Kubus ein durchaus regelmäßiger Körper. Auf allen Seiten hat er gleich große Flächen, gleiche Linien und Winkel, welche als rechte der Veränderung ihrer Größe nicht wie stumpfe oder spitze Winkel fähig sind.

β) Mit der Regelmäßigkeit hängt die *Symmetrie* zusammen. Bei jener äußersten Abstraktion nämlich der Gleichheit in der Bestimmtheit bleibt die Form nicht stehen. Der Gleichheit gesellt sich Ungleiches hinzu, und in die leere Identität tritt der Unterschied unterbrechend ein. Dadurch kommt die *Symmetrie* hervor. Sie besteht darin, dass nicht eine abstrakt gleiche Form nur sich selber wiederholt, sondern mit einer anderen Form derselben Art, die für sich betrachtet ebenfalls eine bestimmte sich selbst gleiche, gegen die erste gehalten aber derselben ungleich ist, in Verbindung gebracht wird. Durch diese Verbindung nun muss eine neue, schon weiter bestimmte und in sich mannigfaltigere Gleichheit und Einheit zustande kommen. Wenn z. B. auf der einen Seite eines Hauses drei Fenster von gleicher Größe in gleicher Entfernung voneinander abstehen, dann drei oder vier in Verhältnis zu den ersten höhere in weiteren oder näheren Abständen folgen, endlich aber wiederum drei, in Größe und Entfernung den drei ersten gleich, hinzukommen, so haben wir den Anblick einer symmetrischen Anordnung. Die bloße Gleichförmigkeit und Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit macht deshalb noch keine Symmetrie aus; zu dieser gehört auch der Unterschied in Größe, Stellung, Gestalt, Farbe, Tönen und sonstigen Bestimmungen, die dann aber wieder in gleichförmiger Weise müssen zusammengebracht werden. Erst die gleichmäßige Verbindung solcher gegeneinander ungleichen Bestimmtheiten gibt Symmetrie.

Beide Formen nun, die Regelmäßigkeit und die Symmetrie als bloß äußerliche Einheit und Ordnung, fallen vornehmlich in die *Größenbestimmtheit.* Denn die als äußerlich gesetzte, nicht schlechthin immanente Bestimmtheit ist überhaupt die quantitative, wogegen die Qualität eine bestimmte Sache zu dem macht, was sie ist, so dass sie mit der Änderung ihrer qualitativen Bestimmtheit eine ganz andere Sache wird. Die Größe aber und deren Änderung als bloße Größe ist eine für das Qualitative gleichgültige Bestimmtheit, wenn sie sich nicht als Maß geltend macht. Das Maß nämlich ist die Quantität, insofern sie selbst wieder qualitativ bestimmend wird, so dass die bestimmte Qualität an eine quantitative Bestimmtheit gebunden ist. Regelmäßigkeit und Symmetrie beschränken sich hauptsächlich auf Größebestimmtheiten und deren Gleichförmigkeit und Ordnung im Ungleichen.

Fragen wir weiter, wo dieses Ordnen der Größen seine rechte Stellung erhalten wird, so finden wir sowohl Gestaltungen der organischen als auch der unorganischen Natur regelmäßig und symmetrisch in ihrer Größe und Form. Unser eigener Organismus z. B. ist teilweise wenigstens regelmäßig und symmetrisch. Wir haben zwei Augen, zwei Arme, zwei Beine, gleiche Hüftknochen, Schulterblätter usf. Von anderen Teilen wissen wir wiederum, dass sie unregelmäßig sind, wie das Herz, die Lunge, die Leber, die Gedärme usf. Die Frage ist hier: worin liegt dieser Unterschied? Die Seite, an welcher die Regelmäßigkeit der Größe, Gestalt, Stellung usw. sich kundgibt, ist gleichfalls die Seite der Äußerlichkeit als solcher im Organismus. Die regelmäßige und symmetrische Bestimmtheit tritt nämlich dem Begriff der Sache nach da hervor, wo das Objektive seiner Bestimmung gemäß das sich selbst Äußerliche ist und keine subjektive Beseelung zeigt. Die Realität, die in dieser Äußerlichkeit stehen bleibt, fällt jener abstrakten äußerlichen Einheit anheim. In der beseelten Lebendigkeit dagegen und höher hinauf in der freien Geistigkeit tritt die bloße Regelmäßigkeit gegen die lebendige subjektive Einheit zurück. Nun ist zwar die Natur überhaupt dem Geiste gegenüber das sich selbst äußerliche Dasein, doch waltet auch in ihr die Regelmäßigkeit nur da vor, wo die Äußerlichkeit als solche das Vorherrschende bleibt.

αα) Näher, wenn wir die Hauptstufen kurz durchgehen, haben Mineralien, Kristalle z. B., als unbeseelte Gebilde die Regelmäßigkeit und Symmetrie zu ihrer Grundform. Ihre Gestalt, wie schon bemerkt ward, ist ihnen zwar immanent und nicht bloß durch äußerliche Einwirkung bestimmt, die ihrer Natur nach ihnen zukommende Form arbeitet in heimlicher Tätigkeit das innere und äußere Gefüge aus. Doch diese Tätigkeit ist noch nicht die totale des konkreten idealisierenden Begriffs, der das Bestehen der selbstständigen Teile als negatives setzt und dadurch wie im tierischen Leben beseelt; sondern die Einheit und Bestimmtheit der Form bleibt in abstrakt verständiger Einseitigkeit und bringt es deshalb, als Einheit an dem sich selber Äußerlichen, zu bloßer Regelmäßigkeit und Symmetrie, zu Formen, in welchen nur Abstraktionen als das Bestimmende tätig sind.

ββ) Die *Pflanze* weiterhin steht schon höher als der Kristall. Sie entwickelt sich schon zu dem Beginn einer Gliederung und verzehrt in steter tätiger Ernährung das Materielle. Aber auch die Pflanze hat noch nicht eigentlich beseelte Lebendigkeit, denn obschon organisch gegliedert, ist ihre Tätigkeit dennoch stets ins Äußerliche herausgerissen. Sie wurzelt ohne selbstständige Bewegung und Ortsveränderung fest, sie wächst fortwährend, und ihre ununterbrochene Assimilation und Ernährung ist kein ruhiges Erhalten eines in sich abgeschlossenen Organismus, sondern ein stetes neues Hervorbringen ihrer nach außen hin. Das Tier wächst zwar auch, doch es bleibt auf einem bestimmten Punkte der Größe stehen und reproduziert sich als Selbsterhaltung ein und desselben Individuums. Die Pflanze aber wächst ohne Aufhören; nur mit ihrem Absterben stellt sich das Vermehren ihrer Zweige, Blätter usf. ein. Und was sie in diesem Wachsen hervorbringt, ist immer ein neues Exemplar desselben ganzen Organismus. Denn jeder Zweig ist eine neue Pflanze und nicht etwa wie im tierischen Organismus nur ein vereinzeltes Glied. Bei dieser dauernden Vermehrung ihrer selbst zu vielen Pflanzenindividuen fehlt der Pflanze die beseelte Subjektivität und deren ideelle Einheit der Empfindung. Überhaupt ist sie ihrer ganzen Existenz und ihrem Lebensprozesse nach, wie sehr sie auch nach innen verdaut, die Nahrung sich tätig

assimiliert und sich aus sich durch ihren freiwerdenden, im Materiellen tätigen Begriff bestimmt, dennoch stets in der Äußerlichkeit ohne subjektive Selbstständigkeit und Einheit befangen, und ihre Selbsterhaltung entäußert sich fortwährend. Dieser Charakter des steten Sich-über-sich-Hinaustreibens ins Äußere macht nun auch die Regelmäßigkeit und Symmetrie als Einheit im Sichselberäußerlichen zu einem Hauptmoment für die Pflanzengebilde. Zwar herrscht hier die Regelmäßigkeit nicht mehr so streng als im Mineralreiche und gestaltet sich nicht mehr in so abstrakten Linien und Winkeln, bleibt aber dennoch überwiegend. Der Stamm größtenteils steigt geradlinig auf, die Ringe höherer Pflanzen sind kreisförmig, die Blätter nähern sich kristallinischen Formen, und die Blüten in Zahl der Blätter, Stellung, Gestalt tragen – dem Grundtypus nach – das Gepräge regelmäßiger und symmetrischer Bestimmtheit.

γγ) Beim *animalisch* lebendigen Organismus endlich tritt der wesentliche Unterschied einer gedoppelten Gestaltungsweise der Glieder ein. Denn im tierischen Körper, auf höheren Stufen vornehmlich, ist der Organismus einmal innerer und in sich beschlossener, sich auf sich beziehender Organismus, der als Kugel gleichsam in sich zurückgeht; das andere Mal ist er äußerer Organismus, als äußerlicher Prozess und als Prozess gegen die Äußerlichkeit. Die edleren Eingeweide sind die inneren, Leber, Herz, Lunge usf., an welche das Leben als solches gebunden ist. Sie sind nicht nach bloßen Typen der Regelmäßigkeit bestimmt. In den Gliedern dagegen, welche in stetem Bezug auf die Außenwelt stehen, herrscht auch im tierischen Organismus eine symmetrische Anordnung. Hierher gehören die Glieder und Organe sowohl des theoretischen als des praktischen Prozesses nach außen. Den rein theoretischen Prozess verrichten die Sinneswerkzeuge des Gesichts und Gehörs; was wir sehen, was wir hören, lassen wir, wie es ist. Die Organe des Geruchs und Geschmacks dagegen gehören schon dem Beginne des praktischen Verhältnisses an. Denn zu riechen ist nur dasjenige, was schon im Sichverzehren begriffen ist, und schmecken können wir nur, indem wir zerstören. Nun haben wir zwar nur *eine* Nase, aber sie ist zweigeteilt und durchaus in ihren Hälften re-

gelmäßig gebildet. Ähnlich ist es mit den Lippen, Zähnen usf. Durchaus regelmäßig aber in ihrer Stellung, Gestalt usf. sind Augen und Ohren und die Glieder für die Ortsveränderung und die Bemächtigung und praktische Veränderung der äußeren Objekte, Beine und Arme.

Auch im Organischen also hat die Regelmäßigkeit ihr begriffsgemäßes Recht, aber nur bei den Gliedern, welche die Werkzeuge für den unmittelbaren Bezug auf die Außenwelt abgeben und nicht den Bezug des Organismus auf sich selbst als in sich zurückkehrende Subjektivität des Lebens betätigen.

Dies wären die Hauptbestimmungen der regelmäßigen und symmetrischen Formen und ihrer gestaltenden Herrschaft in den Naturerscheinungen.

b. Die Gesetzmäßigkeit

Näher nun aber von dieser abstrakteren Form ist die Gesetzmäßigkeit zu unterscheiden, insofern sie schon auf einer höheren Stufe steht und den Übergang zu der Freiheit des Lebendigen, sowohl des natürlichen als auch des geistigen, ausmacht. Für sich jedoch betrachtet, ist die Gesetzmäßigkeit zwar noch nicht die subjektive totale Einheit und Freiheit selber, doch ist sie bereits eine *Totalität wesentlicher* Unterschiede, welche nicht nur als *Unterschiede* und Gegensätze sich hervorkehren, sondern in ihrer Totalität *Einheit* und Zusammenhang zeigen. Solche gesetzmäßige Einheit und ihre Herrschaft, obschon sie noch im Quantitativen sich geltend macht, ist nicht mehr auf an sich selbst äußerliche und nur zählbare Unterschiede der bloßen Größe zurückzuführen, sondern lässt schon ein *qualitatives* Verhalten der unterschiedenen Seiten eintreten. Dadurch zeigt sich in ihrem Verhältnis weder die abstrakte Wiederholung ein und derselben Bestimmtheit noch eine gleichmäßige Abwechslung von Gleichem und Ungleichem, sondern das Zusammentreten wesentlich verschiedener Seiten. Sehen wir nun diese Unterschiede in ihrer Vollständigkeit beisammen, so sind wir befriedigt. In dieser Befriedigung liegt das Vernünftige, dass sich der Sinn nur durch die Totalität, und zwar durch

die dem Wesen der Sache nach erforderliche Totalität von Unterschieden, genugtun lässt. Doch bleibt der Zusammenhang wiederum nur als geheimes Band, das für die Anschauung eine Sache teils der Gewohnheit, teils der tieferen Ahnung ist.

Was den bestimmteren Übergang der Regelmäßigkeit zur Gesetzmäßigkeit anbetrifft, so lässt er sich leicht durch einige Beispiele klarmachen. Parallellinien z. B. von gleicher Größe sind abstrakt regelmäßig. Ein weiterer Schritt dagegen ist schon die bloße Gleichheit der Verhältnisse bei ungleicher Größe, wie z. B. bei ähnlichen Dreiecken. Die Neigung der Winkel, das Verhältnis der Linien ist dasselbe; die Quanta aber haben Verschiedenheit. – Der Kreis hat gleichfalls nicht die Regelmäßigkeit der geraden Linie, aber steht ebenfalls noch unter der Bestimmung abstrakter Gleichheit, denn alle Radien haben dieselbe Länge. Der Kreis ist deshalb eine noch wenig interessante krumme Linie. Dagegen zeigen *Ellipse* und *Parabel* schon weniger Regelmäßigkeit und sind nur aus ihrem Gesetz zu erkennen. So sind z. B. die *radii vectores* der Ellipse ungleich, aber gesetzmäßig, ebenso die große und kleine Achse von wesentlichem Unterschiede, und die Brennpunkte fallen nicht in das Zentrum wie beim Kreise. Hier zeigen sich also schon qualitative, im Gesetz dieser Linie begründete Unterschiede, deren Zusammenhang das Gesetz ausmacht. Teilen wir aber die Ellipse nach der großen und kleinen Achse, so erhalten wir dennoch vier gleiche Stücke; im ganzen herrscht also auch hier noch die Gleichheit vor. – Von höherer Freiheit bei innerer Gesetzmäßigkeit ist die Eilinie. Sie ist gesetzmäßig, und doch hat man von ihr mathematisch das Gesetz nicht auffinden und berechnen können. Sie ist keine Ellipse, sondern oben anders gekrümmt als unten. Doch auch diese freiere Linie der Natur, wenn wir sie nach der großen Achse teilen, gibt noch zwei gleiche Hälften.

Das letzte Aufheben des nur Regelmäßigen bei der Gesetzmäßigkeit findet sich in Linien, welche, gleichsam Eilinien, dennoch, ihrer großen Achse nach zerschnitten, ungleiche Hälften liefern, indem sich die eine Seite auf der anderen nicht wiederholt, sondern anders schwingt. Von dieser Art ist die sogenannte Wellenlinie, wie sie Ho-

garth als Linie der Schönheit bezeichnet hat. So sind z. B. die Linien des Arms auf der einen Seite anders als auf der anderen geschwungen. Hier ist Gesetzmäßigkeit ohne bloße Regelmäßigkeit. Solche Art der Gesetzmäßigkeit bestimmt die Formen der höheren lebendigen Organismen in großer Mannigfaltigkeit.

Die Gesetzmäßigkeit nun ist das Substantielle, welches die Unterschiede und ihre Einheit feststellt, aber einerseits selber abstrakt *nur* herrscht und die Individualität in keiner Weise zu freier Regung kommen lässt, andererseits selbst noch die höhere Freiheit der Subjektivität entbehrt und deren Beseelung und Idealität deshalb noch nicht vermag zur Erscheinung zu bringen.

c. Die Harmonie

Höher daher als die bloße Gesetzmäßigkeit steht auf dieser Stufe die Harmonie.

Die Harmonie nämlich ist ein Verhalten qualitativer Unterschiede, und zwar einer Totalität solcher Unterschiede, wie sie im Wesen der Sache selbst ihren Grund findet. Dies Verhalten tritt aus der Gesetzmäßigkeit, insofern sie die Seite des Regelmäßigen an sich hat, heraus und geht über die Gleichheit und Wiederholung hinweg. Zugleich aber machen sich die qualitativ Verschiedenen nicht nur als Unterschiede und deren Gegensatz und Widerspruch geltend, sondern als zusammenstimmende Einheit, welche alle ihr zugehörigen Momente zwar herausgestellt hat, sie jedoch als ein in sich einiges Ganzes enthält. Dies ihr Zusammenstimmen ist die Harmonie. Sie besteht einerseits in der *Totalität wesentlicher* Seiten sowie andererseits in der *aufgelösten* bloßen *Entgegensetzung* derselben, wodurch sich ihr *Zueinandergehören* und ihr innerer Zusammenhang als ihre Einheit kundgibt. In diesem Sinne spricht man von Harmonie der Gestalt, der Farben, der Töne usf. So sind z. B. Blau, Gelb, Grün und Rot die im Wesen der Farbe selbst liegenden notwendigen Farbenunterschiede. In ihnen haben wir nicht nur Ungleiche wie in der Symmetrie, die zu äußerlicher Einheit sich regelmäßig zusammenstellen, sondern direkte Ge-

gensätze, wie Gelb und Blau, und deren Neutralisation und konkrete Identität. Die Schönheit ihrer Harmonie liegt nun im Vermeiden ihres grellen Unterschiedes und Gegensatzes, der als solcher zu verlöschen ist, so dass sich in den Unterschiedenen selbst ihre Übereinstimmung zeigt. Denn sie gehören zueinander, weil die Farbe nicht einseitig, sondern wesentliche Totalität ist. Die Forderung solcher Totalität kann so weit gehen, dass, wie Goethe sagt, das Auge, wenn es auch nur *eine* Farbe als Objekt vor sich hat, subjektiv dennoch ebenso sehr die andere sieht. Unter den Tönen sind z. B. die Tonika, Mediante und Dominante solche wesentliche Tonunterschiede, die zu einem Ganzen vereinigt in ihrem Unterschiede zusammenstimmen. Ähnlich verhält es sich mit der Harmonie der Gestalt, ihrer Stellung, Ruhe, Bewegung usf. Kein Unterschied darf hier für sich einseitig hervortreten, weil dadurch die Übereinstimmung gestört wird.

Aber auch die Harmonie als solche ist noch nicht die freie ideelle Subjektivität und Seele. In dieser ist die Einheit kein bloßes Zueinandergehören und Zusammenstimmen, sondern ein Negativsetzen der Unterschiede, wodurch erst ihre ideelle Einheit zustande kommt. Zu solcher Idealität bringt es die Harmonie nicht. Wie z. B. alles Melodische, obschon es die Harmonie zur Grundlage behält, eine höhere, freiere Subjektivität in sich hat und dieselbe ausdrückt. Die bloße Harmonie lässt überhaupt weder die subjektive Beseelung als solche noch die Geistigkeit erscheinen, obschon sie von selten der abstrakten Form her die höchste Stufe ist und schon der freien Subjektivität zugeht.

Dies wäre die erste Bestimmung der abstrakten Einheit, als die Arten der *abstrakten Form.*

2. Die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs

Die zweite Seite der abstrakten Einheit betrifft nicht mehr die Form und Gestalt, sondern das Materielle, Sinnliche als solches. Hier tritt die Einheit als das ganz in sich unterschiedslose Zusammenstimmen des bestimmten sinnlichen Stoffes auf. Dies ist die einzige Einheit,

deren das Materielle, für sich als sinnlicher Stoff genommen, empfänglich ist. In dieser Beziehung wird die abstrakte *Reinheit* des Stoffs in Gestalt, Farbe, Ton usf. auf dieser Stufe das Wesentliche. Reingezogene Linien, die unterschiedslos fortlaufen, nicht hier- oder dorthin ausweichen, glatte Flächen und dergleichen befriedigen durch ihre feste Bestimmtheit und deren gleichförmige Einheit mit sich. Die Reinheit des Himmels, die Klarheit der Luft, ein spiegelheller See, die Meeresglätte erfreuen uns von dieser Seite her. Ebendasselbe ist es mit der Reinheit der Töne. Der reine Klang der Stimme hat schon als bloßer reiner Ton dies unendlich Gefällige und Ansprechende, während eine unreine Stimme das Organ mitklingen lässt und nicht den Klang in seiner Beziehung auf sich selbst gibt und ein unreiner Ton von seiner Bestimmtheit abweicht. In ähnlicher Art hat auch die Sprache reine Töne wie die Vokale a, e, i, o, u und gemischte wie ä, ü, ö. Volksdialekte besonders haben unreine Klänge, Mitteltöne wie oa. Zur Reinheit der Töne gehört dann ferner, dass die Vokale auch von solchen Konsonanten umgeben seien, welche die Reinheit der Vokalklänge nicht dämpfen, wie die nordischen Sprachen häufig durch ihre Konsonanten sich den Ton der Vokale verkümmern, während das Italienische diese Reinheit erhält und deshalb so sangbar ist. – Von gleicher Wirkung sind die reinen, in sich einfachen, ungemischten Farben, ein reines Rot z. B. oder ein reines Blau, das selten ist, da es gewöhnlich ins Rötliche oder Gelbliche und Grüne hinüberspielt. Violett kann zwar auch rein sein, aber nur äußerlich, d. h. nicht beschmutzt, denn es ist nicht in sich selbst einfach und gehört nicht zu den durch das Wesen der Farbe bestimmten Farbenunterschieden. Diese Kardinalfarben sind es, welche der Sinn in ihrer Reinheit leicht erkennt, obschon sie zusammengestellt schwerer sind in Harmonie zu bringen, weil ihr Unterschied greller hervorsticht. Die gedämpften, vielfach gemischten Farben sind weniger angenehm, wenn sie auch leichter zusammenstimmen, indem ihnen die Energie der Entgegensetzung fehlt. Das Grün ist zwar auch eine aus Gelb und Blau gemischte Farbe, aber es ist eine einfache Neutralisation dieser Gegensätze und in seiner echten Reinheit als dieses Auslöschen der Entgegensetzung gera-

de wohltuender und weniger angreifend als das Blau und Gelb in ihrem festen Unterschiede.

Dies wäre das Wichtigste sowohl in Beziehung auf die abstrakte Einheit der Form als auch in Betreff der Einfachheit und Reinheit des sinnlichen Stoffs. Beide Arten nun aber sind durch ihre Abstraktion unlebendig und keine wahrhaft wirkliche Einheit. Denn zu dieser gehört ideelle Subjektivität, welche dem Naturschönen überhaupt der vollständigen Erscheinung nach abgeht. Dieser wesentliche Mangel nun führt uns auf die Notwendigkeit des Ideals, das in der Natur nicht zu finden ist und gegen welches gehalten die Naturschönheit als untergeordnet erscheint.

C. Mangelhaftigkeit des Naturschönen

Unser eigentlicher Gegenstand ist die Kunstschönheit als die der Idee des Schönen allein gemäße Realität. Bisher galt das Naturschöne als die erste Existenz des Schönen, und es fragt sich deshalb jetzt, worin denn das Naturschöne vom Kunstschönen sich unterscheide.

Man kann abstrakt sagen, das Ideal sei das in sich vollkommene Schöne und die Natur dagegen das unvollkommene. Mit solchen leeren Prädikaten jedoch ist nichts getan, denn es handelt sich gerade um eine bestimmte Angabe dessen, was diese Vollkommenheit des Kunstschönen und die Unvollkommenheit des nur Natürlichen ausmacht. Wir müssen deshalb unsere Frage so stellen: warum ist die Natur notwendig unvollkommen in ihrer Schönheit, und woran tritt diese Unvollkommenheit heraus? Erst dann wird sich uns die Notwendigkeit und das Wesen des Ideals näher ergeben.

Indem wir bisher bis zur tierischen Lebendigkeit emporgestiegen sind und gesehen haben, wie die Schönheit hier sich kann dartun, so ist das Nächste, was vorliegt, dass wir dies Moment der Subjektivität und Individualität am Lebendigen bestimmter ins Auge fassen.

Wir sprachen vom Schönen als Idee in gleichem Sinne, als man von dem Guten und Wahren als Idee spricht, in dem Sinne nämlich, dass die Idee das schlechthin Substantielle und Allgemeine, die absolute – nicht etwa sinnliche – Materie, der Bestand der Welt sei. Bestimmter gefasst ist aber, wie wir bereits sahen, die Idee nicht nur Substanz und *Allgemeinheit,* sondern gerade die Einheit des *Begriffs* und seiner *Realität,* der innerhalb seiner Objektivität als Begriff hergestellte Begriff. Platon war es, welcher, wie schon in der Einleitung berührt ist, die Idee als das allein Wahre und Allgemeine hervorhob, und zwar als das in sich *konkret* Allgemeine. Die Platonische Idee jedoch ist selber noch nicht das wahrhaft Konkrete, denn in ihrem *Begriffe* und ihrer *Allgemeinheit* aufgefasst, gilt sie schon für das Wahrhaftige. In dieser Allgemeinheit genommen, ist sie jedoch noch nicht *verwirklicht* und das in ihrer Wirklichkeit *für sich selbst Wahre.* Sie bleibt beim bloßen *Ansich* stehen. Wie aber der Begriff nicht ohne seine Objektivität wahrhaft Begriff ist, so ist auch die Idee nicht ohne ihre Wirklichkeit und außerhalb derselben wahrhaft Idee. Die Idee muss deshalb zur Wirklichkeit fortgehen und erhält dieselbe nur erst durch die an sich selbst begriffsgemäße wirkliche Subjektivität und deren ideelles Fürsichsein. So ist die Gattung z. B. nur erst als freies konkretes Individuum wirklich; das *Leben* existiert nur als *einzelnes Lebendiges,* das *Gute* wird von den *einzelnen* Menschen verwirklicht, und alle Wahrheit ist nur als *wissendes* Bewusstsein, als *für sich seiender* Geist.

Denn nur die konkrete Einzelheit ist wahrhaft und wirklich, die abstrakte Allgemeinheit und Besonderheit nicht. Dieses Fürsichsein, diese Subjektivität ist der Punkt, den wir deshalb wesentlich festzuhalten haben. Die Subjektivität nun aber liegt in der negativen Einheit, durch welche sich die Unterschiede in ihrem realen Bestehen zugleich als ideell gesetzt erweisen. Die Einheit der Idee und ihrer Wirklichkeit deshalb ist die *negative* Einheit der *Idee* als solcher und ihrer *Realität,* als *Setzen und Aufheben* des Unterschiedes beider Seiten. Nur in dieser Tätigkeit ist sie affirmativ fürsichseiende, sich auf sich beziehende unendliche Einheit und Subjektivität. Wir haben daher auch die Idee des Schönen in ihrem wirklichen Dasein wesentlich als konkrete Sub-

jektivität und somit Einzelheit aufzufassen, indem sie nur als wirklich Idee ist und ihre Wirklichkeit in der konkreten Einzelheit hat.

Hier ist nun sogleich eine *gedoppelte* Form der Einzelheit zu unterscheiden, die unmittelbare *natürliche* und die *geistige.* In beiden Formen gibt die Idee sich Dasein, und so ist in beiden der substantielle Inhalt, die Idee und in unserem Gebiet die Idee als Schönheit, dasselbe. In dieser Beziehung steht zu behaupten, das Schöne der Natur habe mit dem Ideal den *gleichen* Inhalt. Auf der entgegengesetzten Seite aber bringe die angegebene Zwiefachheit der Form, in welcher die Idee Wirklichkeit erlangt, der Unterschied der natürlichen und geistigen Einzelheit, in den Inhalt selbst, der in der einen oder anderen Form erscheint, einen *wesentlichen Unterschied* herein. Denn es fragt sich, welche Form die der Idee wahrhaft entsprechende ist, und nur in der ihr wahrhaft gemäßen Form expliziert die Idee die *ganze wahrhafte Totalität* ihres Inhalts.

Dies ist der nähere Punkt, den wir jetzt zu betrachten haben, insofern in diesen Formunterschied der Einzelheit auch der Unterschied des Naturschönen und des Ideals fällt.

Was zunächst die *unmittelbare* Einzelheit angeht, so gehört sie sowohl dem Natürlichen als solchem als auch dem Geiste an, da der Geist erstens seine äußere Existenz im *Körper* hat und zweitens auch in *geistigen* Beziehungen zunächst nur eine Existenz in der unmittelbaren Wirklichkeit gewinnt. Wir können deshalb die unmittelbare Einzelheit hier in *dreifacher* Rücksicht betrachten.

1. Das Innere im Unmittelbaren als nur Inneres

a) Wir sahen bereits, der tierische Organismus erhalte sein Fürsichsein nur durch steten Prozess in sich selbst und gegen eine ihm unorganische Natur, welche er verzehrt, verdaut, sich assimiliert, das Äußere in Inneres verwandelt und dadurch erst sein Insichsein wirklich macht. Zugleich fanden wir, dass dieser stete Prozess des Lebens ein System von Tätigkeiten sei, welches sich zu einem System von Orga-

nen verwirklicht, in denen jene Tätigkeiten vor sich gehen. Dies in sich beschlossene System hat zu seinem einzigen Zwecke die Selbsterhaltung des Lebendigen durch diesen Prozess, und das tierische Leben besteht deshalb nur in einem Leben der Begierde, deren Verlauf und Befriedigung sich an dem erwähnten Systeme der Organe realisiert. Das Lebendige in dieser Weise ist nach der *Zweckmäßigkeit* gegliedert; alle Glieder dienen nur als Mittel für den einen Zweck der Selbsterhaltung. Das Leben ist ihnen immanent; sie sind an das Leben, das Leben an sie gebunden. Das Resultat nun jenes Prozesses ist das Tier als Sichempfindendes, Beseeltes, wodurch es den Selbstgenuss seiner als Einzelnen erhält. Vergleichen wir in dieser Beziehung das Tier mit der Pflanze, so ist schon angedeutet, dass der Pflanze eben das Selbstgefühl und die Seelenhaftigkeit abgeht, indem sie nur immer neue Individuen an sich selber produziert, ohne sie zu dem negativen Punkt zu konzentrieren, welcher das einzelne Selbst ausmacht. Was wir nun aber vom tierischen Organismus in seiner Lebendigkeit vor uns sehen, ist nicht dieser *Einheitspunkt* des Lebens, sondern nur die *Mannigfaltigkeit* der Organe; das Lebendige hat noch die Unfreiheit, sich nicht *als* einzelnes punktuelles Subjekt gegen das Ausgelassensein in die äußere Realität seiner Glieder zur Erscheinung bringen zu können. Der eigentliche Sitz der Tätigkeiten des organischen Lebens bleibt uns verhüllt, wir sehen nur die äußeren Umrisse der Gestalt, und diese ist wieder durchweg mit Federn, Schuppen, Haaren, Pelz, Stacheln, Schalen überzogen. Dergleichen Bedeckung gehört freilich dem Animalischen an, doch als animalische Produktionen in Form des Vegetabilischen. Hierin liegt sogleich ein Hauptmangel der Schönheit im Tierisch-Lebendigen. Was uns vom Organismus sichtbar wird, ist nicht die Seele; was sich nach außen kehrt und allenthalben erscheint, ist nicht das innere Leben, sondern es sind Formationen einer niedrigeren Stufe als die eigentliche Lebendigkeit. Das Tier ist *nur in sich* lebendig; d. h. das Insichsein wird nicht in der Form der Innerlichkeit selber *real,* und deshalb ist diese Lebendigkeit nicht überall zu erblicken. Weil das Innere ein *nur Inneres* bleibt, erscheint auch das Äußere *nur* als ein *Äußeres* und nicht an jedem Teil von der Seele völlig durchdrungen.

b) Der *menschliche* Körper dagegen steht in dieser Beziehung auf einer höheren Stufe, indem sich an ihm durchgehend vergegenwärtigt, dass der Mensch ein beseeltes, empfindendes Eins ist. Die Haut ist nicht mit pflanzenhaft unlebendigen Hüllen verdeckt, das Pulsieren des Blutes scheint an der ganzen Oberfläche, das klopfende Herz der Lebendigkeit ist gleichsam allgegenwärtig und tritt auch in die äußere Erscheinung als eigentümliche Belebtheit, als *turgor vitae,* als dieses schwellende Leben hinaus. Ebenso erweist sich die Haut als durchweg empfindlich und zeigt die *morbidezza,* die Fleisch- und Nervenfarbe des Teints, dies Kreuz für die Künstler. Wie sehr nun aber auch der menschliche Körper im Unterschiede des tierischen seine Lebendigkeit nach außen hin erscheinen lässt, so drückt sich an dieser Oberfläche dennoch ebenso sehr die Bedürftigkeit der Natur in der Vereinzelung der Haut, in den Einschnitten, Runzeln, Poren, Härchen, Äderchen usw. aus. Die Haut selbst, welche das innere Leben durch sich hindurchscheinen lässt, ist eine Bedeckung für die Selbsterhaltung nach außen, ein nur zweckmäßiges Mittel im Dienste natürlicher Bedürftigkeit. Der ungeheure Vorzug jedoch, welcher der Erscheinung des menschlichen Körpers bleibt, besteht in der Empfindlichkeit, die, wenn auch nicht durchweg wirkliches Empfinden, doch wenigstens die Möglichkeit desselben überhaupt dartut. Zugleich aber tritt auch hier wieder der Mangel ein, dass dies Empfinden sich nicht als innerlich in sich konzentriertes zur Gegenwart in allen Gliedern herausarbeitet, sondern dass im Körper selbst ein Teil der Organe und deren Gestalt nur animalischen Funktionen gewidmet ist, während ein anderer näher den Ausdruck des Seelenlebens, der Empfindungen und Leidenschaften in sich aufnimmt. Von dieser Seite scheint die Seele mit ihrem inneren Leben auch nicht durch die ganze Realität der leiblichen Gestalt hindurch.

c) Derselbe Mangel tut sich gleichfalls höher hinauf in der *geistigen* Welt und deren Organismen kund, wenn wir sie in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit betrachten. Je größer und reicher ihre Gebilde sind, desto mehr bedarf der *eine* Zweck, der dies Ganze belebt und dessen innere Seele ausmacht, mithandelnder Mittel. In der unmittelbaren

Wirklichkeit nun erweisen sich diese allerdings als zweckmäßige Organe, und was geschieht und hervorgebracht wird, kommt nur durch Vermittlung des Willens zustande; jeder Punkt in solchem Organismus, wie ein Staat, eine Familie, d. h. jedes einzelne Individuum *will* und zeigt sich auch wohl im Zusammenhange mit den übrigen Gliedern desselben Organismus, aber die *eine* innere Seele dieses Zusammenhangs, die Freiheit und Vernunft des einen Zwecks tritt nicht als diese eine freie und totale innere Beseelung in die Realität hinaus und macht sich nicht an jedem Teile offenbar.

Dasselbe findet bei besonderen Handlungen und Begebenheiten statt, die in ähnlicher Weise in sich ein organisches Ganzes sind. Das Innere, dem sie entspringen, steigt nicht überall bis an die Oberfläche und Außengestalt ihrer unmittelbaren Verwirklichung heraus. Was erscheint, ist nur eine *reale* Totalität, deren innerlichst zusammengefasste Belebung aber *als innere zurückbleibt.*

Das einzelne Individuum endlich gibt uns in dieser Rücksicht denselben Anblick. Das geistige Individuum ist eine Totalität in sich, zusammengehalten durch einen geistigen Mittelpunkt. In seiner unmittelbaren Wirklichkeit erscheint es in Leben, Tun, Lassen, Wünschen und Treiben nur fragmentarisch, und doch ist sein Charakter nur aus der ganzen Reihe seiner Handlungen, seines Leidens zu erkennen. In dieser Reihe, welche seine Realität ausmacht, ist der konzentrierte Einheitspunkt nicht als zusammenfassendes Zentrum sichtbar und erfassbar.

2. Die Abhängigkeit des unmittelbaren einzelnen Daseins

Der nächste wichtige Punkt, der sich hieraus ergibt, ist folgender. Mit der Unmittelbarkeit des Einzelnen tritt die Idee in das wirkliche Dasein ein. Durch dieselbe Unmittelbarkeit nun aber wird sie zugleich in die Verwicklung mit der Außenwelt verflochten, in die Bedingtheit äußerer Umstände wie in die Relativität von Zwecken und Mitteln, überhaupt in die ganze Endlichkeit der Erscheinung hineingerissen. Denn die unmittelbare Einzelheit ist zunächst ein in sich abgerunde-

tes Eins, sodann aber schließt es sich aus dem gleichen Grunde negativ gegen Anderes ab und wird seiner unmittelbaren Vereinzelung wegen, in welcher es nur eine bedingte Existenz hat, von der Macht der nicht in ihm selber wirklichen Totalität zum Bezug auf anderes und zur mannigfaltigsten Abhängigkeit von Anderem gezwungen. Die Idee hat in dieser Unmittelbarkeit alle ihre Seiten *vereinzelt* realisiert und bleibt deshalb nur die *innere* Macht, welche die einzelnen Existenzen, natürliche wie geistige, aufeinander bezieht. Dieser Bezug ist ihnen selbst ein äußerlicher und erscheint auch an ihnen als eine *äußerliche Notwendigkeit* der vielfachsten wechselseitigen Abhängigkeiten und des Bestimmtseins durch Anderes. Die Unmittelbarkeit des Daseins ist von dieser Seite her ein System notwendiger Verhältnisse zwischen scheinbar selbstständigen Individuen und Mächten, in welchem jedes Einzelne in dem Dienste ihm fremder Zwecke als Mittel gebraucht wird oder des ihm Äußerlichen selbst als Mittels bedarf. Und da sich hier die Idee überhaupt nur auf dem Boden des Äußerlichen realisiert, so erscheint zu gleicher Zeit auch das ausgelassene Spiel der Willkür und des Zufalls sowie die ganze Not der Bedürftigkeit losgebunden. Es ist das Bereich der Unfreiheit, in welcher das unmittelbar Einzelne lebt.

a) Das einzelne *Tier z. B.* ist sogleich an ein bestimmtes Naturelement, Luft, Wasser oder Land, gefesselt, wodurch seine ganze Lebensweise, die Art der Ernährung und damit der ganze Habitus bestimmt ist. Dies gibt die großen Unterschiede des Tierlebens. Es treten dann wohl noch andere Mittelgeschlechter auf, Schwimmvögel und Säugetiere, welche im Wasser leben, Amphibien und Übergangsstufen; dies sind aber nur Vermischungen und keine höheren, umfassenden Vermittlungen. Außerdem bleibt das Tier in seiner Selbsterhaltung in steter Unterwürfigkeit in Betreff auf die äußere Natur, Kälte, Dürre, Mangel an Nahrung, und kann in dieser Botmäßigkeit durch die Kargheit seiner Umgebung die Fülle seiner Gestalt, die Blüte seiner Schönheit verlieren, abmagern und nur den Anblick dieser allseitigen Dürftigkeit geben. Ob es, was ihm an Schönheit zugeteilt ist, bewahrt oder einbüßt, ist äußerlichen Bedingungen unterworfen.

b) Der *menschliche* Organismus in seinem leiblichen Dasein fällt, wenn auch nicht in demselben Maße, dennoch einer ähnlichen Abhängigkeit von den äußeren Naturmächten anheim und ist der gleichen Zufälligkeit, unbefriedigten Naturbedürfnissen, zerstörenden Krankheiten wie jeder Art des Mangels und Elendes bloßgestellt.

c) Weiter hinauf in der unmittelbaren Wirklichkeit der *geistigen* Interessen erscheint die Abhängigkeit erst recht in der vollständigsten Relativität. Hier tut sich die ganze Breite der Prosa im menschlichen Dasein auf. Schon der Kontrast der bloß physischen Lebenszwecke gegen die höheren des Geistes, indem sie sich wechselseitig hemmen, stören und auslöschen können, ist dieser Art. Sodann muss der einzelne Mensch, um sich in seiner Einzelheit zu erhalten, sich vielfach zum Mittel für andere machen, ihren beschränkten Zwecken dienen, und setzt die anderen, um seine eigenen engen Interessen zu befriedigen, ebenfalls zu bloßen Mitteln herab. Das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint, ist deshalb nicht aus seiner eigenen Totalität tätig und nicht aus sich selbst, sondern aus anderem verständlich. Denn der einzelne Mensch steht in der Abhängigkeit von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen, welche er vorfindet und sich ihnen, mag er sie als sein eigenes Inneres haben oder nicht, beugen muss. Mehr noch ist das einzelne Subjekt für andere nicht als solche Totalität in sich, sondern tritt für sie nur nach dem nächsten vereinzelten Interesse hervor, das sie an seinen Handlungen, Wünschen und Meinungen haben. Was die Menschen zunächst interessiert, ist nur die Relation zu ihren eigenen Absichten und Zwecken. – Selbst die großen Handlungen und Begebenheiten, zu welchen eine Gesamtheit sich zusammentut, geben sich in diesem Felde relativer Erscheinungen nur als Mannigfaltigkeit einzelner Bestrebungen. Dieser oder jener bringt das Seinige hinzu, aus diesem oder jenem Zweck, der ihm misslingt oder den er durchsetzt, und im glücklichen Fall [ist] am Ende etwas erreicht, das gegen das Ganze gehalten sehr untergeordneter Art ist. Was die meisten Individuen vollführen, ist in dieser Beziehung im Vergleich mit der Größe der ganzen Begebenheit und des totalen Zwecks,

für den sie ihren Beitrag liefern, nur ein Stückwerk; ja diejenigen selbst, welche an der Spitze stehen und das Ganze der Sache als das Ihrige fühlen und sich zum Bewusstsein bringen, erscheinen als in vielseitige besondere Umstände, Bedingungen, Hemmnisse und relative Verhältnisse verschlungen. Nach allen diesen Rücksichten hin gewährt das Individuum in dieser Sphäre nicht den Anblick der selbstständigen und totalen Lebendigkeit und Freiheit, welche beim Begriffe der Schönheit zugrunde liegt. Zwar fehlt es auch der unmittelbaren menschlichen Wirklichkeit und deren Begebnissen und Organisationen nicht an einem System und einer Totalität der Tätigkeiten; aber das Ganze erscheint nur als eine Menge von Einzelheiten; die Beschäftigungen und Tätigkeiten werden in unendlich viele Teile gesondert und zersplittert, so dass auf die Einzelnen nur ein Partikelchen des Ganzen kommen kann; und wie sehr die Individuen nun auch mit ihren eigenen Zwecken dabeisein mögen und das zutage fördern, was durch ihr einzelnes Interesse vermittelt ist, so bleibt die Selbstständigkeit und Freiheit ihres Willens dennoch mehr oder weniger formell, durch äußere Umstände und Zufälle bestimmt und durch die Hemmungen der Natürlichkeit gehindert.

Dies ist die Prosa der Welt, wie dieselbe sowohl dem eigenen als auch dem Bewusstsein der anderen erscheint, eine Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives und des Drucks der Notwendigkeit, dem sich der Einzelne nicht zu entziehen imstande ist. Denn jedes vereinzelte Lebendige bleibt in dem Widerspruche stehen, sich für sich selbst als dieses abgeschlossene Eins zu sein, doch ebenso sehr von anderem abzuhängen, und der Kampf um die Lösung des Widerspruchs kommt nicht über den Versuch und die Fortdauer des steten Krieges hinaus.

3. Die Beschränktheit des unmittelbaren einzelnen Daseins

Drittens nun aber steht das unmittelbar Einzelne der natürlichen und geistigen Welt nicht nur überhaupt in Abhängigkeit, sondern die absolute Selbstständigkeit fehlt ihm, weil es *beschränkt* und, näher, weil es in sich selbst *partikularisiert* ist.

a) Jedes einzelne Tier gehört einer bestimmten und dadurch beschränkten und festen Art an, über deren Grenze es nicht hinauszuschreiten vermag. Dem Geiste zwar schwebt ein allgemeines Bild der Lebendigkeit und deren Organisation vor Augen; in der wirklichen Natur aber schlägt sich dieser allgemeine Organismus zu einem Reich der Besonderheiten auseinander, von welchen jede ihren abgegrenzten Typus der Gestalt und ihre besondere Stufe der Ausbildung hat. Innerhalb dieser unübersteiglichen Schranke ferner drückt sich nur jener Zufall der Bedingungen, Äußerlichkeiten und die Abhängigkeit von denselben in jedem einzelnen Individuum in selbst zufälliger, partikulärer Weise aus und verkümmert auch von dieser Seite her den Anblick der Selbstständigkeit und Freiheit, welche für die echte Schönheit erforderlich ist.

b) Nun findet zwar der Geist den vollen Begriff natürlicher Lebendigkeit in seinem eigenen leiblichen Organismus vollständig verwirklicht, so dass in Vergleich mit diesem die Tierarten als unvollkommen, ja auf unteren Stufen als elende Lebendigkeiten erscheinen können; jedoch auch der menschliche Organismus zerspaltet sich, wenn auch in geringerem Grade, gleichfalls in Rassenunterschiede und deren Stufengang schöner Gestaltungen. Außer diesen, allerdings allgemeineren Unterschieden tritt dann näher wieder die Zufälligkeit festgewordener Familieneigenheiten und deren Vermischung als bestimmter Habitus, Ausdruck, Benehmen hervor, und zu dieser Besonderheit, welche den Zug einer in sich unfreien Partikularität hereinbringt, gesellen sich dann noch die Eigentümlichkeiten der Beschäftigungsweise in endlichen Lebenskreisen, in Betrieb und Beruf, woran sich endlich die gesamten Singularitäten des speziellen Charakters, Temperaments mit dem Gefolge sonstiger Verkümmerungen und Trübungen

anschließen. Armut, Sorge, Zorn, Kälte und Gleichgültigkeit, die Wut der Leidenschaften, das Festhalten einseitiger Zwecke und die Veränderlichkeit und geistige Zersplitterung, die Abhängigkeit von der äußeren Natur, die ganze Endlichkeit des menschlichen Daseins überhaupt spezifiziert sich zur Zufälligkeit ganz partikulärer Physiognomien und deren bleibendem Ausdruck. So gibt es verwitterte Physiognomien, in welchen alle Leidenschaften den Ausdruck ihrer zerstörenden Stürme zurückgelassen haben; andere gewähren nur den Anblick der inneren Kahlheit und Flachheit; andere wieder sind so partikulär, dass der allgemeine Typus der Formen fast ganz verschwunden ist. Die Zufälligkeit der Gestalten findet kein Ende. Kinder sind deshalb im ganzen am schönsten, weil in ihnen noch alle Partikularitäten wie in einem still verschlossenen Keime schlummern, indem noch keine beschränkte Leidenschaft ihre Brust durchwühlt und keines der mannigfaltigen menschlichen Interessen sich mit dem Ausdruck seiner Not den wandelnden Zügen fest eingegraben hat. In dieser Unschuld aber, obschon das Kind in seiner Lebhaftigkeit als die Möglichkeit von allem erscheint, fehlen dann auch ebenso sehr die tieferen Züge des Geistes, der sich in sich zu betätigen und zu wesentlichen Richtungen und Zwecken aufzutun gedrungen ist.

c) Diese Mangelhaftigkeit des unmittelbaren, sowohl physischen als geistigen Daseins ist wesentlich als eine *Endlichkeit* zu fassen und näher als eine Endlichkeit, welche ihrem Begriff nicht entspricht und durch dieses Nichtentsprechen eben ihre Endlichkeit bekundet. Denn der Begriff und konkreter noch die Idee ist das in sich *Unendliche und Freie.* Das animalische Leben, obschon es als Leben *Idee* ist, stellt doch nicht die Unendlichkeit und Freiheit selber dar, welche nur zum Vorschein kommt, wenn der Begriff sich durch seine gemäße Realität so ganz hindurchzieht, dass er darin nur sich selbst hat und an ihr nichts anderes als sich selber hervortreten lässt. Dann erst ist er die wahrhaft freie, unendliche Einzelheit. Das natürliche Leben jedoch bringt es nicht über die Empfindung hinaus, die *in sich* bleibt, ohne die gesamte Realität total zu durchdringen, und sich außerdem in sich unmittelbar bedingt, beschränkt und abhängig findet, weil sie nicht

frei durch sich, sondern durch anderes bestimmt ist. Das gleiche Los trifft die unmittelbare endliche Wirklichkeit des Geistes in seinem Wissen, Wollen, seinen Begebenheiten, Handlungen und Schicksalen.

Denn obschon auch hier sich wesentlichere Mittelpunkte bilden, so sind dies doch nur Mittelpunkte, welche ebensowenig als die besonderen Einzelheiten an und für sich selber Wahrheit haben, sondern dieselbe nur in der Beziehung aufeinander durch das Ganze darstellen. Dies Ganze als solches genommen entspricht wohl seinem Begriffe, ohne sich jedoch in seiner Totalität zu manifestieren, so dass es in dieser Weise nur ein Inneres bleibt und deshalb nur für das Innere der denkenden Erkenntnis ist, statt als das volle Entsprechen selber in die äußere Realität sichtbar hinauszutreten und die tausend Einzelheiten aus ihrer Zerstreuung zurückzurufen, um sie zu *einem* Ausdruck und *einer* Gestalt zu konzentrieren.

Dies ist der Grund, weshalb der Geist auch in der Endlichkeit des Daseins und dessen Beschränktheit und äußerlichen Notwendigkeit den unmittelbaren Anblick und Genuss seiner wahren Freiheit nicht wieder zu finden vermag und das Bedürfnis dieser Freiheit daher auf einem anderen, höheren Boden zu realisieren genötigt ist. Dieser Boden ist die Kunst und ihre Wirklichkeit das Ideal.

Die Notwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die Aufgabe desselben muss dahin festgesetzt werden, dass es den Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen und das Äußerliche seinem Begriffe gemäß zu machen. Dann erst ist das

Wahre aus seiner zeitlichen Umgebung, aus seinem Hinaussichverlaufen in die Reihe der Endlichkeiten herausgehoben und hat zugleich eine äußere Erscheinung gewonnen, aus welcher nicht mehr die Dürftigkeit der Natur und der Prosa hervorblickt, sondern ein der Wahrheit würdiges Dasein, das nun auch seinerseits in freier Selbstständigkeit

dasteht, indem es seine Bestimmung in sich selber hat und sie nicht durch anderes in sich hineingesetzt findet.

Drittes Kapitel Das Kunstschöne oder das Ideal

In Rücksicht auf das Kunstschöne haben wir drei Hauptseiten zu betrachten: *erstens* das Ideal als solches, *zweitens* die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk, *drittens* die hervorbringende Subjektivität des Künstlers.

A. Das Ideal als solches

1. Die schöne Individualität

Das Allgemeinste, was sich unserer bisherigen Betrachtung nach vom Ideal der Kunst in ganz formeller Weise aussagen lässt, geht darauf hinaus, dass einerseits zwar das Wahre nur in seiner Entfaltung zur äußeren Realität Dasein und Wahrheit hat, andererseits aber das Außereinander desselben so sehr in Eins zusammenzufassen und zu halten vermag, dass nun jeder Teil der Entfaltung diese Seele, das Ganze an ihm erscheinen macht. Nehmen wir zur nächsten Erläuterung die menschliche Gestalt, so ist sie, wie wir schon früher sahen, eine Totalität von Organen, in welche der Begriff auseinandergegangen ist und in jedem Gliede nur irgendeine besondere Tätigkeit und partielle Regung kundgibt. Fragen wir aber, in welchem besonderen Organe die ganze Seele als Seele erscheint, so werden wir sogleich das Auge angeben; denn in dem Auge konzentriert sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen. Wie sich nun an der Oberfläche des menschlichen Körpers im Gegensatze des tierischen überall das pulsierende Herz zeigt, in demselben Sinne ist von der Kunst zu behaupten, dass sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt. – Oder wie Platon in jenem bekannten Distichon an den Aster ausruft:

Wenn zu den Sternen du blickst, mein Stern, o wär ich der Himmel,
Tausendäugig sodann auf dich herniederzuschaun!,

so umgekehrt macht die Kunst jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde. Und nicht nur die leibliche Gestalt, die Miene des Gesichts, die Gebärde und Stellung, sondern ebenso auch die Handlungen und Begebnisse, Reden und Töne und die Reihe ihres Verlaufs durch alle Bedingungen des Erscheinens hindurch hat sie allenthalben zum Auge werden zu lassen, in welchem sich die freie Seele in ihrer inneren Unendlichkeit zu erkennen gibt.

a) Bei dieser Forderung durchgängiger Beseelung entsteht sogleich die nähere Frage, *welches* die Seele sei, zu deren Augen alle Punkte der Erscheinung werden sollen, und bestimmter noch fragt es sich, welcher Art die Seele sei, die ihrer Natur nach sich befähigt zeige, durch die Kunst zu ihrer echten Manifestation zu kommen. Denn in gewöhnlichem Sinne spricht man auch von einer spezifischen Seele der Metalle, des Gesteins, der Gestirne, Tiere, der vielfach partikularisierten menschlichen Charaktere und ihrer Äußerungen. Für die natürlichen Dinge aber, wie Steine, Pflanzen usf., kann der Ausdruck Seele in der obigen Bedeutung nur uneigentlich gebraucht werden. Die Seele der bloß natürlichen Dinge ist für sich selbst endlich, vorübergehend und mehr eine spezifizierte Natur als eine Seele zu nennen. Die bestimmte Individualität solcher Existenzen tritt deshalb schon in ihrem endlichen Dasein vollständig hervor. Sie kann nur irgendeine Beschränktheit darstellen, und die Erhebung in die unendliche Selbstständigkeit und Freiheit wird nichts als ein Schein, welcher auch dieser Sphäre wohl zu leihen ist, doch, wenn es wirklich geschieht, nur immer von außen her durch die Kunst herangebracht wird, ohne dass diese Unendlichkeit in den Dingen selber begründet ist. In gleicher Weise ist auch die empfindende Seele als natürliche Lebendigkeit wohl eine subjektive, jedoch nur innerliche Individualität, welche nur *an sich* in der Realität vorhanden ist, ohne als Rückkehr zu sich sich selber zu wissen und dadurch in sich unendlich zu sein. Ihr Inhalt bleibt daher selbst beschränkt, und ihre Manifestation bringt es teils

nur zu einer formellen Lebendigkeit, Unruhe, Beweglichkeit, Begierlichkeit und Angst und Furcht dieses abhängigen Lebens, teils nur zu der Äußerung einer in sich selber endlichen Innerlichkeit. Die Beseelung und das Leben des *Geistes* allein ist die freie Unendlichkeit, die in dem realen Dasein für sich selbst als Inneres ist, weil sie in ihrer Äußerung zu sich selber zurückkehrt und bei sich bleibt. Dem Geiste allein ist es deshalb gegeben, seiner Äußerlichkeit, wenn er durch dieselbe auch in die Beschränktheit eintritt, dennoch zugleich den Stempel seiner eigenen Unendlichkeit und freien Rückkehr zu sich aufzudrücken. Nun ist aber auch der Geist, indem er nur erst dadurch frei und unendlich ist, dass er seine Allgemeinheit wirklich fasst und die Zwecke, die er in sich setzt, zu ihr erhebt, seinem eigenen Begriff nach fähig, wenn er diese Freiheit *nicht* ergriffen hat, als beschränkter Inhalt, verkümmerter Charakter, verkrüppeltes und flaches Gemüt zu existieren. Mit solchem in sich nichtigen Gehalt bleibt die unendliche Manifestation des Geistes wieder nur formell, da wir dann nichts als die abstrakte Form selbstbewusster Geistigkeit erhalten, deren Inhalt der Unendlichkeit des freien Geistes widerspricht. Es ist nur durch einen echten und in sich substantiellen Inhalt, durch welchen das beschränkte veränderliche Dasein Selbstständigkeit und Substantialität hat, so dass dann Bestimmtheit und Gediegenheit in sich, beschränkt abgeschlossener und substantieller Gehalt in ein und demselbigen wirklich sind und das Dasein hierdurch die Möglichkeit erlangt, an der Beschränktheit seines eigenen Inhalts zugleich als Allgemeinheit und als bei sich seiende Seele manifestiert zu sein. – Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Erscheinung als *wahr* aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt, sondern das Äußere muss mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann.

b) Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese *Reinigung* das Ideal hervor. Man kann dies für eine Schmeichelei der Kunst ausgeben, wie man z. B. Porträtmalern nachsagt, dass sie schmeicheln. Aber selbst der Porträtmaler, der es noch am wenigsten mit dem Ideal der Kunst zu tun hat, *muss* in diesem Sinne schmeicheln, d. h. alle die Äußerlichkeiten in Gestalt und Ausdruck, in Form, Farbe und Zügen, das nur Natürliche des bedürftigen Daseins, die Härchen, Poren, Närbchen, Flecke der Haut muss er fortlassen und das Subjekt in seinem allgemeinen Charakter und seiner bleibenden Eigentümlichkeit auffassen und wiedergeben. Es ist etwas durchaus anderes, ob er die Physiognomie nur überhaupt ganz so nachahmt, wie sie ruhig in ihrer Oberfläche und Außengestalt vor ihm dasitzt, oder ob er die wahren Züge, welche der Ausdruck der eigensten Seele des Subjekts sind, darzustellen versteht. Denn zum Ideale gehört durchweg, dass die äußere Form für sich der Seele entspreche. So ahmen z. B. die in neuester Zeit Mode gewordenen sogenannten lebenden Bilder zweckmäßig und erfreulich berühmte Meisterwerke nach, und das Beiwesen, Drapierung usf. bilden sie richtig ab; aber für den geistigen Ausdruck der Gestalten sieht man häufig genug Alltagsgesichter verwenden, und dies wirkt zweckwidrig. Raffaelische Madonnen dagegen zeigen uns Formen des Gesichts, der Wangen, der Augen, der Nase, des Mundes, welche als Formen überhaupt schon der seligen, freudigen, frommen zugleich und demütigen Mutterliebe gemäß sind. Man könnte allerdings behaupten wollen, alle Frauen seien dieser Empfindung fähig, aber nicht jede Form der Physiognomie genügt dem vollen Ausdruck solcher Seelentiefe.

c) In dieser Zurückführung nun des äußerlichen Daseins ins Geistige, so dass die äußere Erscheinung als dem Geiste gemäß die Enthüllung desselben wird, ist die Natur des Kunstideals zu suchen. Es ist dies jedoch eine Zurückführung ins Innere, die zugleich nicht bis zum Allgemeinen in abstrakter Form, bis zum Extrem des *Gedankens* fort-

geht, sondern in dem Mittelpunkte stehen bleibt, in welchem das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen. Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegengehobenen Äußerlichkeit selbst als *lebendige Individualität* erscheint. Denn die individuelle Subjektivität, welche einen substantiellen Gehalt in sich trägt und denselben zugleich an ihr selber äußerlich erscheinen macht, steht in dieser Mitte, in der das Substantielle des Inhalts nicht abstrakt für sich seiner Allgemeinheit nach heraustreten kann, sondern in der Individualität noch eingeschlossen bleibt und dadurch mit einem bestimmten Dasein verschlungen erscheint – welches nun auch seinerseits, von der bloßen Endlichkeit und Bedingtheit losgewunden, mit dem Innern der Seele zu freiem Einklänge zusammengeht. Schiller in seinem Gedichte „Das Ideal und das Leben" spricht der Wirklichkeit und ihren Schmerzen und Kämpfen gegenüber von „der Schönheit stillem Schattenlande". Ein solches Schattenreich ist das Ideal, es sind die *Geister,* die in ihm erschienen, abgestorben dem unmittelbaren Dasein, abgeschieden von der Bedürftigkeit der natürlichen Existenz, befreit von den Banden der Abhängigkeit äußerer Einflüsse und aller der Verkehrungen und Verzerrungen, welche mit der Endlichkeit der Erscheinung zusammenhängen. Ebenso sehr aber setzt das Ideal seinen Fuß in die Sinnlichkeit und deren Naturgestalt hinein, doch zieht ihn wie das Bereich des Äußeren zugleich zu sich zurück, indem die Kunst den Apparat, dessen die äußere Erscheinung zu ihrer Selbsterhaltung bedarf, zu den Grenzen zurückzuführen weiß, innerhalb welcher das Äußere die Manifestation der geistigen Freiheit sein kann. Dadurch allein steht das Ideal im Äußerlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend da, als sinnlich selig in sich, seiner sich freuend und genießend. Der Klang dieser Seligkeit tönt durch die ganze Erscheinung des Ideals fort, denn wie weit sich die Außengestalt auch ausdehnen möge, die Seele des Ideals verliert in ihr nie sich selber. Und nur hierdurch gerade ist es wahrhaft schön, indem das Schöne nur als totale, aber subjektive Einheit ist, weshalb auch das Subjekt des Ideals aus der Zersplitterung sonstiger Individualitäten und ihrer Zwecke und

Bestrebungen in sich selber zurück zu einer höheren Totalität und Selbstständigkeit gesammelt erscheinen muss.

α) Wir können in dieser Rücksicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dies Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals an die Spitze stellen. Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da. Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Not, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive Zurückgenommensein in sich bei der Negativität alles Besonderen gibt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille. In diesem Sinne gilt das Wort Schillers: „Ernst ist das Leben, *heiter* ist die Kunst." Zwar ist häufig genug pedantisch hierüber gewitzelt worden, da die Kunst überhaupt und vornehmlich Schillers eigene Poesie von der ernstesten Art sei – wie denn die ideale Kunst auch in der Tat des Ernstes nicht entbehrt –, aber in dem Ernste eben bleibt die Heiterkeit in sich selbst ihr wesentlicher Charakter. Diese Kraft der Individualität, dieser Triumph der in sich konzentrierten konkreten Freiheit ist es, den wir besonders in antiken Kunstwerken in der heiteren Ruhe ihrer Gestalten erkennen. Und dies ist nicht etwa bei kampfloser Befriedigung allein der Fall, sondern dann selbst, wenn ein tiefer Bruch das Subjekt in sich selbst wie dessen ganze Existenz zerrissen hat. Denn wenn die tragischen Heroen z. B. auch so dargestellt sind, dass sie dem Schicksale unterliegen, so zieht sich dennoch das Gemüt, indem es sagt: Es ist so!, in das einfache Beisichsein zurück. Das Subjekt bleibt dann noch immer sich selber getreu; es gibt das auf, was ihm geraubt wird, doch die Zwecke, welche es verfolgte, werden ihm nicht nur genommen, sondern es lässt sie fallen und verliert damit sich selber nicht. Der Mensch, vom Geschick unterjocht, kann sein Leben verlieren, die Freiheit nicht. Dies Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag.

β) In der romantischen Kunst zwar geht die Zerrissenheit und Dissonanz des Inneren weiter, wie in ihr überhaupt die dargestellten Gegensätze sich vertiefen, und deren Entzweiung kann festgehalten werden.

So bleibt z. B. die Malerei in der Darstellung der Leidensgeschichte zuweilen beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter stehen, und mit diesem Festhalten an der Entzweiung, besonders in Schilderung des Lasterhaften, Sündlichen und Bösen, geht dann die Heiterkeit des Ideals verloren; denn wenn auch die Zerrissenheit nicht in jener Festigkeit bleibt, so tritt doch häufig, obschon nicht jedes Mal Hässlichkeit, doch wenigstens Unschönheit an die Stelle. In einem anderen Kreise der älteren niederländischen Malerei zeigt sich wohl in der Rechtschaffenheit und Treue gegen sich selbst, ebenso in dem Glauben und der unerschütterlichen Sicherheit eine Versöhnung des Gemüts in sich, aber bis zur Heiterkeit und Befriedigung des Ideals bringt es diese Festigkeit nicht. Dennoch kann auch in der romantischen Kunst, obgleich das Leiden und der Schmerz in ihr das Gemüt und subjektive Innere tiefer als bei den Alten trifft, eine geistige Innigkeit, eine Freudigkeit in der Ergebung, eine Seligkeit im Schmerz und Wonne im Leiden, ja eine Wollust selbst in der Marter zur Darstellung kommen. Selbst in der italienischen ernst-religiösen Musik durchdringt diese Lust und Verklärung des Schmerzes den Ausdruck der Klage. Dieser Ausdruck ist im Romantischen überhaupt das Lächeln durch Tränen. Die Träne gehört dem Schmerz, das Lächeln der Heiterkeit, und so bezeichnet das Lächeln im Weinen dies Beruhigtsein in sich bei Qual und Leiden. Allerdings darf das Lächeln dann keine bloß sentimentale Rührung, keine Eitelkeit des Subjekts und Schöntuerei mit sich über Miserabilitäten sein und über seine kleinen subjektiven Empfindungen dabei, sondern muss als die Fassung und Freiheit des Schönen allem Schmerze zum Trotz erscheinen, wie von der Ximene in den Romanzen vom Cid gesagt wird: „wie war sie in Tränen schön“. Die Haltungslosigkeit des Menschen dagegen ist entweder hässlich und widrig oder lächerlich. Kinder z. B. brechen bei dem Geringfügigsten schon in Tränen aus und machen uns dadurch lachen, wogegen die Tränen in den Augen eines ernsten, gehaltenen Mannes bei tiefer Empfindung schon einen ganz anderen Eindruck der Rührung geben.

Lachen und Weinen können jedoch abstrakt auseinander fallen und sind nun auch fälschlich in dieser Abstraktion als ein Motiv für die Kunst benutzt worden, wie der Lachchor z. B. in Webers *Freischütz.* Lachen überhaupt ist der Ausbruch des Herausplatzens, das jedoch nicht haltungslos bleiben darf, wenn nicht das Ideal verloren gehen soll. Von der gleichen Abstraktion ist das ähnliche Lachen in einem Duett aus Webers *Oberon,* in welchem einem angst und bange für die Kehle und Brust der Sängerin werden kann. Wie anders dagegen ergreift das unauslöschliche Göttergelächter im Homer, das aus der seligen Ruhe der Götter entspringt und nur Heiterkeit und nicht abstrakte Ausgelassenheit ist. Ebenso wenig auf der anderen Seite darf das Weinen als haltungsloser Jammer in das ideale Kunstwerk eintreten, wie z. B. solche abstrakte Trostlosigkeit wiederum in Webers *Freischütz zu* hören ist. In der Musik überhaupt ist der Gesang diese Freude und Lust, sich zu vernehmen, wie die Lerche in den freien Lüften singt; Hinausschreien des Schmerzes und der Fröhlichkeit macht noch keine Musik, sondern selbst im Leiden muss der süße Ton der Klage die Schmerzen durchziehen und klären, so dass es einem schon der Mühe wert scheint, so zu leiden, um solche Klage zu vernehmen. Dies ist die süße Melodie, der Gesang in aller Kunst.

γ) In diesem Grundsatz hat auch in gewisser Beziehung das Prinzip der modernen Ironie seine Berechtigung, nur dass die Ironie einerseits häufig alles wahren Ernstes bar ist und sich vornehmlich an schlechten Subjekten zu delektieren liebt, andererseits in der bloßen Sehnsüchtigkeit des Gemütes statt des wirklichen Handelns und Seins endet; wie Novalis z. B., eines der edleren Gemüter, welche sich auf diesem Standpunkte befanden, zu der Leerheit von bestimmten Interessen, zu dieser Scheu vor der Wirklichkeit getrieben und zu dieser Schwindsucht gleichsam des Geistes hinaufgeschraubt wurde. Es ist dies eine Sehnsucht, welche sich zum wirklichen Handeln und Produzieren nicht herablassen will, weil sie sich durch die Berührung mit der Endlichkeit zu verunreinigen fürchtet, obschon sie ebenso sehr das Gefühl des Mangels dieser Abstraktion in sich hat. So liegt allerdings in der Ironie jene absolute Negativität, in welcher sich das Sub-

jekt im Vernichten der Bestimmtheiten und Einseitigkeiten auf sich selbst bezieht; indem aber das Vernichten, wie schon oben bei Betrachtung dieses Prinzips angedeutet wurde, nicht nur wie in der Komik das an sich selbst Nichtige, das sich in seiner Hohlheit manifestiert, sondern gleichmäßig auch jedes an sich Vortreffliche und Gediegene trifft, so behält die Ironie als diese allseitige Vernichtigungskunst wie jene Sehnsüchtigkeit, im Vergleich mit dem wahren Ideal, zugleich die Seite der inneren unkünstlerischen Haltungslosigkeit. Denn das Ideal bedarf eines in sich substantiellen Gehalts, der freilich dadurch, dass er sich in Form und Gestalt auch des Äußeren darstellt, zur Besonderheit und hiermit zur Beschränktheit wird, doch die Beschränktheit so in sich enthält, dass alles *nur* Äußerliche daran getilgt und vernichtet ist. Durch diese Negation der bloßen Äußerlichkeit allein ist die bestimmte Form und Gestalt des Ideals ein Herausführen jenes substantiellen Gehalts in die für die Kunstanschauung und Vorstellung angemessene Erscheinung.

2. Das Verhältnis des Ideals zur Natur

Die bildliche und äußerliche Seite nun, welche dem Ideal ebenso notwendig ist als der in sich gediegene Inhalt, und die Art der Durchdringung beider führt uns auf das Verhältnis der idealen Darstellung der Kunst zur Natur. Denn dies äußerliche Element und dessen Gestaltung hat einen Zusammenhang mit dem, was wir überhaupt Natur heißen. In dieser Beziehung ist der alte, immerfort sich erneuernde Zwist, ob die Kunst natürlich im Sinne des vorhandenen Äußeren darstellen oder die Naturerscheinungen verherrlichen und verklären solle, noch nicht beigelegt. Recht der Natur und Recht des Schönen, Ideal und Naturwahrheit in solchen zunächst unbestimmten Wörtern kann man ohne Aufhören gegeneinander reden. Denn das Kunstwerk soll allerdings natürlich sein, aber es gibt auch eine gemeine, hässliche Natur, diese soll nun wiederum nicht nachgebildet werden, andererseits aber – und so geht es ohne Ende und festes Resultat fort.

In neuerer Zeit ist der Gegensatz von Ideal und Natur vornehmlich durch *Winckelmann* wieder angeregt und von Wichtigkeit geworden.

Winckelmanns Begeisterung hat sich, wie ich früher bereits andeutete, an den Werken der Alten und ihrer idealen Formen entzündet, und er ruhte nicht eher, bis er die Einsicht in deren Vortrefflichkeit gewonnen und die Anerkennung und das Studium dieser Meisterwerke der Kunst wieder in die Welt eingeführt hatte. Aus dieser Anerkennung nun aber ist eine Sucht nach idealischer Darstellung hervorgegangen, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, doch in Fadheit, Unlebendigkeit und charakterlose Oberflächlichkeit verfiel. Solche Leerheit des Ideals hauptsächlich in der Malerei hat Herr *von Rumohr* in seiner erwähnten Polemik gegen die Idee und das Ideal vor Augen.

Es ist nun die Sache der Theorie, diesen Gegensatz aufzulösen; das praktische Interesse dagegen für die Kunst selbst können wir auch hier wiederum ganz beiseite lassen, denn man mag der Mittelmäßigkeit und ihren Talenten Grundsätze einflößen, welche man will, es ist und bleibt dasselbe: sie produziert, ob nach einer schiefen oder nach der besten Theorie, doch immer nur Mittelmäßiges und Schwächliches. Außerdem ist die Kunst überhaupt und insbesondere die Malerei bereits durch andere Anregungen von dieser Sucht nach sogenannten Idealen abgekommen und hat auf ihrem Wege durch Auffrischung des Interesses für die ältere italienische und deutsche wie für die spätere holländische Malerei Gehaltvolleres und Lebendigeres in Formen und Inhalt zu erlangen wenigstens den Versuch gemacht.

Wie jener abstrakten Ideale ist man aber auf der anderen Seite der beliebten Natürlichkeit in der Kunst ebenso sehr satt geworden. Auf dem Theater z. B. ist jedermann der alltäglichen Haushaltungsgeschichten und ihrer naturgetreuen Darstellung von Herzen müde. Den Jammer der Väter mit der Frau, den Söhnen und Töchtern, mit der Besoldung, dem Auskommen, mit der Abhängigkeit von Ministern und Intrigen der Kammerdiener und Sekretäre und ebenso die Not der Frau mit den Mägden in der Küche und den verliebten empfindsamen Dingern von Töchtern in dem Wohnzimmer – alle diese Sorge und Plage findet jeder getreuer und besser im eigenen Hause. Bei diesem Gegensatze des Ideals und der Natur hat man nun also die eine Kunst mehr als die andere im Sinne gehabt, hauptsächlich aber die

Malerei, deren Sphäre gerade die anschauliche Besonderheit ist. Wir wollen deshalb die Frage in Betreff dieses Gegensatzes allgemeiner so stellen: soll die Kunst Poesie oder Prosa sein? Denn das echt Poetische in der Kunst ist eben das, was wir Ideal nannten. Kommt es auf den bloßen Namen Ideal an, so ließe sich derselbe leicht aufgeben. Dann entsteht aber die Frage, was ist denn Poesie und was ist Prosa in der Kunst? Obschon auch das Festhalten des an sich selbst Poetischen in Bezug auf bestimmte Künste zu Abirrungen führen kann und bereits geführt hat: insofern, was der Poesie ausdrücklich und näher der lyrischen etwa angehört, auch durch die Malerei dargestellt worden ist, weil solch ein Inhalt denn doch gewiss poetischer Art sei. Die jetzige Kunstausstellung (1828) z. B. enthält mehrere Gemälde, alle aus ein und derselben (der sogenannten Düsseldorfer) Schule, welche sämtlich Sujets aus der Poesie, und zwar aus der nur als Empfindung darstellbaren Seite der Poesie entlehnt haben. Sieht man diese Gemälde öfter und genauer an, so erscheinen sie bald genug als süß und fade. In jenem Gegensatze nun liegen folgende allgemeine Bestimmungen:

a) Die ganz formelle Idealität des Kunstwerks, indem die Poesie überhaupt, wie schon der Name andeutet, ein Gemachtes, vom Menschen Hervorgebrachtes ist, das er in seine Vorstellung aufgenommen, verarbeitet und aus derselben durch seine eigene Tätigkeit herausgestellt hat.

a) Der Inhalt kann dabei ganz gleichgültig sein oder uns außerhalb der Kunstdarstellung im gewöhnlichen Leben nur nebenher etwa augenblicklich interessieren. In dieser Weise hat z. B. die holländische Malerei die vorhandenen flüchtigen Scheine der Natur als vom Menschen neu erzeugte zu tausend und aber tausend Effekten umzuschaffen gewusst. Samt, Metallglanz, Licht, Pferde, Knechte, alte Weiber, Bauern, aus Pfeifenstummeln den Rauch herausblasend, das Blinken des Weins im durchsichtigen Glase, Kerle in schmutzigen Jacken, mit alten Karten spielend: solche und hunderterlei andere Gegenstände, um welche wir uns im alltäglichen Leben kaum bekümmern – da uns selbst, wenn auch wir Karten spielen, trinken und von diesem und jenem schwatzen, noch ganz andere Interessen ausfüllen –, werden

uns in diesen Gemälden vors Auge gebracht. Was uns aber bei dergleichen Inhalt, insofern ihn die Kunst uns darbietet, sogleich in Anspruch nimmt, ist eben dies Scheinen und Erscheinen der Gegenstände als durch den Geist produziert, welcher das Äußere und Sinnliche der ganzen Materiatur im Innersten verwandelt. Denn statt existierender Wolle, Seide, statt des wirklichen Haares, Glases, Fleisches und Metalls sehen wir bloße Farben, statt der totalen Dimensionen, deren das Natürliche zu seiner Erscheinung bedarf, eine bloße Fläche, und dennoch haben wir denselben Anblick, den das Wirkliche gibt.

ß) Gegen die vorhandene prosaische Realität ist daher dieser durch den Geist produzierte Schein das Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man will, und eine Ironie über das äußerliche natürliche Dasein. Denn welche Anstalten muss die Natur und der Mensch im gewöhnlichen Leben machen, welcher unzähligen Mittel der verschiedensten Art müssen sie sich bedienen, um dergleichen hervorzubringen; welch einen Widerstand leistet hier das Material, wie das Metall z. B., wenn es bearbeitet werden soll. Die Vorstellung dagegen, aus welcher die Kunst schöpft, ist ein weiches, einfaches Element, das alles, was die Natur und der Mensch in seinem natürlichen Dasein sich müssen sauer werden lassen, leicht und gefügig seinem Innern entnimmt. Ebenso sind die dargestellten Gegenstände und der Mensch der Alltäglichkeit nicht von unerschöpflichem Reichtum, sondern beschränkt; Edelsteine, Gold, Pflanzen, Tiere usf. sind für sich nur dieses begrenzte Dasein. Der Mensch aber als künstlerisch schaffend ist eine ganze Welt von Inhalt, den er der Natur entwendet und in dem umfassenden Bereich der Vorstellung und Anschauung zu einem Schatze zusammengehäuft hat, welchen er nun auf einfache Weise ohne die weitläufigen Bedingungen und Veranstaltungen der Realität frei aus sich herausgibt.

Die Kunst in dieser Idealität ist die Mitte zwischen dem bloß objektiven bedürftigen Dasein und der bloß inneren Vorstellung. Sie liefert uns die Gegenstände selbst, aber aus dem Innern her; sie gibt sie nicht zum sonstigen Gebrauch, sondern beschränkt das Interesse auf die Abstraktion des ideellen Scheines für den bloß theoretischen Anblick.

Y) Dadurch nun *erhebt* sie durch diese Idealität zugleich die sonst wertlosen Objekte, welche sie ihres unbedeutenden Inhalts unerachtet für sich fixiert und zum Zweck macht und auf das unsere Teilnahme richtet, woran wir sonst rücksichtslos vorübergehen würden. Dasselbe vollbringt die Kunst in Rücksicht auf die Zeit und ist auch hierin ideell. Was in der Natur vorübereilt, befestigt die Kunst zur Dauer; ein schnell verschwindendes Lächeln, einen plötzlichen schalkhaften Zug um den Mund, einen Blick, einen flüchtigen Lichtschein, ebenso geistige Züge im Leben der Menschen, Vorfälle, Begebenheiten, welche kommen und gehen, da sind und wieder vergessen werden – alles und jedes entreißt sie dem augenblicklichen Dasein und überwindet auch in dieser Beziehung die Natur.

In dieser formellen Idealität nun aber der Kunst ist es nicht der Inhalt selbst, was uns vornehmlich in Anspruch nimmt, sondern die Satisfaktion des geistigen Hervorbringens. Die Darstellung muss hier natürlich erscheinen, doch nicht das Natürliche daran als solches, sondern jenes Machen, das Vertilgtwerden gerade der sinnlichen Materialität und der äußerlichen Bedingungen ist das Poetische und Ideale in formellem Sinne. Wir erfreuen uns an einer Manifestation, welche erscheinen muss, als hätte die Natur sie hervorgebracht, während sie doch ohne deren Mittel eine Produktion des Geistes ist; die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich *gemacht* sind.

b) Ein anderes, tiefer dringendes Interesse jedoch geht darauf, dass der Inhalt nicht nur in den Formen, in denen er sich uns in seiner unmittelbaren Existenz darbietet, zur Darstellung komme, sondern als vom Geiste gefasst nun auch innerhalb jener Formen erweitert und anders gewendet werde. Was natürlich existiert, ist schlechthin ein Einzelnes, und zwar nach allen Punkten und Seiten vereinzelt. Die Vorstellung dagegen hat die Bestimmung des *Allgemeinen* in sich, und was aus ihr hervorgeht, erhält schon dadurch den Charakter der Allgemeinheit im Unterschiede natürlicher Vereinzelung. Die Vorstellung gewährt in dieser Beziehung den Vorteil, dass sie von weiterem Umfange und dabei fähig ist, das Innere zu fassen, herauszuheben

und sichtbarer zu explizieren. Nun ist zwar das Kunstwerk nicht bloß allgemeine Vorstellung, sondern deren bestimmte Verkörperung; aber als aus dem Geist und dessen vorstellendem Elemente hervorgegangen, muss es diesen Charakter des Allgemeinen, seiner anschaulichen Lebendigkeit unerachtet, durch sich hindurchziehen lassen. Dies gibt die höhere Idealität des Poetischen gegen jene formelle des bloßen Machens. Hier nun ist es die Aufgabe des Kunstwerks, den Gegenstand in seiner Allgemeinheit zu ergreifen und in der äußeren Erscheinung desselben dasjenige fortzulassen, was für den Ausdruck des Inhalts bloß äußerlich und gleichgültig bleiben würde. Der Künstler deshalb nimmt nicht alles das in Formen und Ausdrucksweisen auf, was er draußen in der Außenwelt vorfindet und weil er's vorfindet; sondern er greift nur nach den rechten und dem Begriff der Sache gemäßen Zügen, wenn er echte Poesie zustande bringen will. Nimmt er sich die Natur und ihre Hervorbringungen, überhaupt das Vorhandene zum Vorbild, so geschieht es nicht, weil die Natur es soundso gemacht, sondern weil sie es *recht* gemacht hat; dies „recht“ aber ist ein Höheres als das Vorhandene selber.

Bei der menschlichen Gestalt z. B. verfährt der Künstler nicht, wie man etwa bei Restauration alter Gemälde auch in den neugemalten Stellen die Sprünge wieder nachahmt, welche durch das Springen des Firnisses und der Farben alle die übrigen älteren Teile des Bildes wie mit einem Netz überzogen haben, sondern das Netz der Haut, und mehr noch die Sommersprossen, Bläschen, einzelnen Pockennarben, Leberflecke usw., lässt selbst die Porträtmalerei fort, und der berühmte Denner ist in seiner sogenannten Natürlichkeit nicht zum Muster zu nehmen. Ebenso werden auch wohl die Muskeln und Adern angedeutet, doch dürfen sie nicht mit dieser Bestimmtheit und Ausführlichkeit wie in der Natur heraustreten. Denn in alledem ist wenig oder nichts Geistiges, und der Ausdruck des Geistigen ist das Wesentliche in der menschlichen Gestalt. Weshalb ich es auch nicht so durchaus nachteilig finden kann, dass bei uns z. B. weniger nackte Statuen gemacht werden als bei den Alten. Dagegen ist der heutige Zuschnitt unserer Anzüge unkünstlerisch und prosaisch der idealeren Gewandung der

Alten gegenüber. Beiden Bekleidungen ist der Zweck gemeinsam, den Körper zu bedecken. Die Kleidung nun aber, welche die antike Kunst darstellt, ist eine mehr oder weniger für sich selbst formlose Fläche und wird nur etwa dadurch determiniert, dass sie einer Befestigung am Körper, an der Schulter z. B., bedarf. Im übrigen bleibt das Gewand formbar und hängt einfach und frei nach der ihm eigenen immanenten Schwere herab oder wird durch die Stellung des Körpers, durch die Haltung und Bewegung der Glieder bestimmt. Die Determinierbarkeit, in welcher sich dartut, das Äußere diene ganz nur dem veränderlichen Ausdruck des Geistes, der in dem Körper erscheint, so dass die besondere Form des Gewandes, der Faltenwurf, das Herabhängen und Emporgezogensein ganz von innen her sich gestaltet und sich nur momentan gerade dieser Stellung oder Bewegung anpassend zeigt, – diese Bestimmbarkeit macht das Ideale in der Kleidung aus. In unseren modernen Anzügen dagegen ist der ganze Stoff fertig und nach den Formen der Gliedmaßen zugeschnitten und genäht, so dass eine eigene Freiheit des Fallens nicht mehr oder nur im geringsten Grade vorhanden ist. Denn auch die Art der Falten ist durch die Nähte bestimmt und überhaupt Schnitt und Fall ganz technisch und handwerksmäßig durch den Schneider bewirkt. Nun reguliert zwar der Bau der Glieder im allgemeinen die Form der Kleider; aber in dieser Körperform sind sie gerade nur eine schlechte Nachäffung oder nach konventioneller Mode und zufälliger Laune der Zeit eine Verunstaltung der menschlichen Glieder, und der einmal fertige Schnitt bleibt nun immer derselbe, ohne durch Stellung und Bewegung bestimmt zu erscheinen; wie z. B. die Rockärmel und Hosen sich gleichbleiben, wir mögen Arme und Beine so oder anders bewegen. Die Falten höchstens ziehen sich in verschiedener Weise, immer aber nach den festen Nähten, wie die Beinkleider z. B. an der Statue von Scharnhorst. Unsere Art der Bekleidung also ist als Äußeres nicht genug von dem Inneren abgeschieden, um dann umgekehrt von innen her gestaltet zu erscheinen, sondern in falscher Nachahmung der Naturform ebenso wieder für sich in dem einmal angenommenen Schnitt fertig und unveränderlich.

Das Ähnliche, was wir soeben in Betreff auf die menschliche Gestalt und deren Bekleidung sahen, gilt nun auch von einer Menge sonstiger Äußerlichkeiten und Bedürfnisse im menschlichen Leben, welche für sich notwendig und allen Menschen gemeinsam sind, ohne dass sie jedoch in Beziehung mit den wesentlichen Bestimmungen und Interessen stehen, welche das eigentliche, seinem Gehalt nach Allgemeine im menschlichen Dasein ausmachen, wie mannigfaltig auch alle diese physischen Bedingungen, als z. B. Essen, Trinken, Schlafen, Ankleiden usf., in die vom Geiste ausgehenden Handlungen äußerlich verflochten sein mögen. Dergleichen kann nun allerdings mit in die poetische Kunstdarstellung aufgenommen werden, und man gesteht z. B. dem Homer in dieser Beziehung die größte Natürlichkeit zu. Dennoch muss auch er sich, aller (svägveia)!!!!, aller Deutlichkeit für die Anschauung zum Trotz, darauf beschränken, solcher Zustände nur im allgemeinen zu erwähnen, und es wird keinem die Forderung einfallen, dass in dieser Beziehung alle Einzelheiten, wie das vorhandene Dasein sie gibt, sollten aufgezählt und beschrieben werden. Wie auch bei der Körperschilderung des Achill wohl der hohen Stirn, der wohlgebauten Nase, der langen, starken Beine Erwähnung geschehen kann, ohne dass jedoch die Einzelheit der wirklichen Existenz dieser Glieder Punkt für Punkt, die Lage und das Verhältnis jedes Teils zum anderen, die Farbe usf., was erst die rechte Natürlichkeit wäre, mit zur Darstellung kommt. Außerdem aber ist bei der Dichtkunst die Art des Ausdrucks immer die allgemeine Vorstellung im Unterschiede der natürlichen Einzelheit; der Dichter gibt statt der Sache stets nur den Namen, das Wort, in welchem das Einzelne zu einer Allgemeinheit wird, indem das Wort von der Vorstellung produziert ist und dadurch schon den Charakter des Allgemeinen in sich trägt. Nun ließe sich zwar sagen, es sei ja in der Vorstellung und im Reden *natürlich,* den Namen, das Wort als diese unendliche Abkürzung des natürlich Existierenden zu gebrauchen, doch dies wäre dann immer eine jener ersten gerade entgegengesetzte und dieselbe aufhebende Natürlichkeit. Es fragt sich also, welche Art der Natürlichkeit bei jenem Gegensatz gegen das Poetische gemeint ist; denn Natur überhaupt ist ein unbestimmtes, leeres Wort. Die Poesie wird stets nur

das Energische, Wesentliche, Bezeichnende herausheben dürfen, und dies ausdrucksvoll Wesentliche ist eben das Ideelle und nicht bloß Vorhandene, dessen Einzelheiten bei irgendeinem Vorfall, einer Szene usf. vorzutragen matt, geistlos, ermüdend und unerträglich werden müsste.

In Beziehung auf diese Art der Allgemeinheit erweist sich jedoch die eine Kunst idealer, die andere mehr gegen die Breite äußerer Anschaulichkeit hin ausgerichtet. Die Skulptur z. B. ist in ihren Gebilden abstrakter als die Malerei, während in der Dichtkunst die epische Poesie einerseits in Rücksicht auf äußere Lebendigkeit der wirklichen Aufführung eines dramatischen Werks nachstehen wird, andererseits aber ebenso sehr die dramatische Kunst in Fülle der Anschaulichkeit übertrifft, indem uns der epische Sänger konkrete Bilder aus der Anschauung des Geschehenen vorführt, wogegen der dramatische sich mit den inneren Motiven des Handelns, des Agierens auf den Willen und Reagierens des Inneren zu begnügen hat.

c) Indem es nun ferner der *Geist* ist, der die innere Welt seines an und für sich interessevollen Gehaltes in Form äußerer Erscheinung realisiert, so fragt es sich auch in dieser Beziehung, welche Bedeutung der Gegensatz von Ideal und Natürlichkeit habe. Das Natürliche kann in dieser Sphäre nicht in dem eigentlichen Sinne des Worts gebraucht werden, denn als Außengestalt des Geistes gilt es nicht nur dadurch, dass es eben unmittelbar wie die tierische Lebendigkeit, die landschaftliche Natur usf. da ist, sondern es erscheint hier seiner Bestimmung nach, insofern es der *Geist* ist, welcher *sich* verleiblicht, nur als Ausdruck des Geistigen und somit schon als idealisiert. Denn dies Aufnehmen in den Geist, dies Bilden und Gestalten von Seiten des Geistes her heißt eben Idealisieren. Von den Toten sagt man, dass ihr Gesicht die Physiognomie des Kindesalters wieder annehme; der leiblich festgewordene Ausdruck der Leidenschaften, Gewohnheiten und Bestrebungen, das Charakteristische in allem Wollen und Tun ist dann entflohen und die Unbestimmtheit der kindlichen Züge zurückgekehrt. Im Leben aber erhalten die Züge und die ganze Gestalt den Charakter ihres Ausdrucks von dem Innern her; wie denn auch die

unterschiedenen Völker, Stände usf. den Unterschied ihrer geistigen Richtungen und Tätigkeiten in der äußeren Gestalt kundgeben. In allen solchen Beziehungen erscheint das Äußere als vom Geist durchdrungen und durch ihn bewirkt, schon der Natur als solcher gegenüber idealisiert. Hier nun erst ist der eigentliche bedeutungsvolle Sitz der Frage nach dem Natürlichen und Idealen. Denn auf der einen Seite wird die Behauptung aufgestellt, die Naturformen des Geistigen wären bereits in der wirklichen, von der Kunst nicht wiedererschaffenen Erscheinung für sich so vollkommen, schön und vortrefflich da, dass es nicht noch ein anderes Schönes geben könne, welches sich als höher und im Unterschiede dieses Vorhandenen als Ideal erwiese, da die Kunst nicht einmal das in der Natur schon Vorgefundene ganz zu erreichen befähigt sei. Auf der anderen Seite ergeht die Forderung, dem Wirklichen gegenüber für die Kunst noch anderweitige, idealere Formen und Darstellungen selbstständig aufzufinden. In dieser Rücksicht besonders ist die erwähnte Polemik des Herrn von Rumohr wichtig, der, wenn andere, welche das Ideal im Munde führen, von oben herab verächtlich von gemeiner Natur reden, nun seinerseits mit gleicher Vornehmheit und Verachtung von der Idee und dem Ideale spricht.

Nun gibt es aber in der Tat in der Welt des Geistigen eine äußerlich und innerlich ordinäre Natur, welche äußerlich gemein ist, eben weil das Innere gemein ist und in seinem Handeln und ganzen Äußeren nur Zwecke des Neides, der Scheelsucht, Habbegier im Kleinlichen und Sinnlichen zur Erscheinung bringt. Auch diese gemeine Natur kann sich die Kunst zum Stoffe nehmen und hat es getan. Dann aber bleibt entweder, wie schon vorhin gesagt ist, das Darstellen als solches, die Künstlichkeit des Hervorbringens das einzig wesentliche Interesse, und in diesem Falle würde einem gebildeten Menschen vergeblich zugemutet werden, für das ganze Kunstwerk, d. h. auch für solch einen Inhalt, Teilnahme zu bezeigen, – oder der Künstler muss durch seine Auffassung noch etwas Weiteres und Tieferes daraus machen. Vorzüglich ist es die sogenannte Genremalerei, welche dergleichen Gegenstände nicht verschmäht hat und von den Holländern bis

auf die Spitze der Vollendung ist geführt worden. Was hat nun die Holländer zu diesem Genre hingeleitet, welcher Inhalt ist in diesen Bildchen ausgedrückt, die doch die höchste Kraft der Anziehung beweisen? Unter dem Titel gemeiner Natur dürfen sie nicht etwa schlechthin beiseite gestellt und verworfen werden. Denn der eigentliche Stoff dieser Gemälde, untersucht man ihn näher, ist so gemein nicht, als man gewöhnlich glaubt.

Die Holländer haben den Inhalt ihrer Darstellungen aus sich selbst, aus der Gegenwart ihres eigenen Lebens erwählt, und dies Präsente auch durch die Kunst noch einmal verwirklicht zu haben, ist ihnen nicht zum Vorwurf zu machen. Was der Mitwelt vor Augen und Geist gebracht wird, muss ihr auch angehören, wenn es ihr ganzes Interesse soll in Anspruch nehmen. Um zu wissen, worin das damalige Interesse der Holländer bestand, müssen wir ihre Geschichte fragen. Der Holländer hat sich zum größten Teil den Boden, darauf er wohnt und lebt, selber gemacht und ist ihn fortdauernd gegen das Anstürmen des Meers zu verteidigen und zu erhalten genötigt; die Bürger der Städte wie die Bauern haben durch Mut, Ausdauer, Tapferkeit die spanische Herrschaft unter Philipp II., dem Sohne Karls V., dieses mächtigen Königs der Welt, abgeworfen und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im Kleinen wie im Großen, im eigenen Lande wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche, nette Wohlstand, die Frohheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, dass sie dies alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht. Das aber ist kein gemeiner Stoff und Gehalt, zu dem man freilich nicht mit der Vornehmigkeit einer hohen Nase von Hof und Höflichkeiten her aus guter Gesellschaft herankommen muss. In solchem Sinne tüchtiger Nationalität hat Rembrandt seine berühmte „Wache“ in Amsterdam, van Dyck so viele seiner Porträts, Wouwerman seine Reiterszenen gemalt, und selbst jene bäurischen Gelage, Lustigkeiten und behaglichen Spaße gehören hierher.

Wir haben z. B., um ein Gegenstück anzuführen, gleichfalls gute Genrebilder auf unserer diesjährigen Kunstausstellung, doch reichen sie an Kunst der Darstellung noch lange nicht an die gleichartigen der Holländer heran, und auch im Inhalt können sie sich zu der ähnlichen Freiheit und Fröhlichkeit nicht erheben. Wir sehen z. B. eine Frau, welche ins Wirtshaus geht, um ihren Mann auszuzanken. Dies gibt nichts als eine Szene bissiger, giftiger Menschen. Bei den Holländern dagegen in ihren Schenken, bei Hochzeiten und Tänzen, beim Schmausen und Trinken geht es, wenn's auch zu Zänkereien und Schlägen kommt, nur froh und lustig zu, die Weiber und Mädchen sind auch dabei, und das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit durchdringt alles und jedes. Diese geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses, welche selbst bis in die Tierstücke hereingeht und sich als Sattheit und Lust hervorkehrt, diese frische, aufgeweckte geistige Freiheit und Lebendigkeit in Auffassung und Darstellung macht die höhere Seele solcher Gemälde aus. In dem ähnlichen Sinne sind auch die Betteljungen von Murillo (in der Münchner Zentralgalerie) vortrefflich. Äußerlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber in dieser Armut und halben Nacktheit gerade leuchtet innen und außen nichts als die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, wie sie ein Derwisch nicht besser haben kann, in dem vollen Gefühle ihrer Gesundheit und Lebenslust hervor. Diese Kummerlosigkeit um das Äußere und die innere Freiheit im Äußeren ist es, welche der Begriff des Idealen erheischt. In Paris gibt es ein Knabenporträt von Raffael: müßig liegt der Kopf auf den Arm gestützt und blickt mit solcher Seligkeit kummerloser Befriedigung ins Weite und Freie, dass man nicht loskommen kann, dies Bild geistiger froher Gesundheit anzuschauen. Die gleiche Befriedigung gewähren uns jene Knaben von Murillo. Man sieht, sie haben keine weiteren Interessen und Zwecke, doch nicht aus Stumpfsinn etwa, sondern zufrieden und selig fast wie die olympischen Götter hocken sie am Boden; sie handeln, sie sprechen nichts, aber sie sind Menschen aus *einem* Stück, ohne Verdrießlichkeit und Unfrieden in

sich; und bei dieser Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorstellung, es könne alles aus solchem Jungen werden. Das sind ganz andere Auffassungsweisen, als wir bei jener zänkischen, galligen Frau oder dem Bauer sehen, der seine Peitsche zusammenbindet, oder bei dem Postillion, welcher auf der Streu schläft.

Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem ganzen sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen, worüber wir dem äußeren Gegenstande und Inhalte nach hinaus sind. Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgröße ausgeführt und dadurch mit dem Ansprüche zu sehen, als ob uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

In dieser Weise muss das, was man gemeine Natur zu nennen pflegt, aufgefasst werden, um in die Kunst eintreten zu dürfen.

Nun gibt es allerdings höhere, idealere Stoffe für die Kunst als die Darstellung solcher Frohheit und bürgerlichen Tüchtigkeit in an sich immer unbedeutenden Partikularitäten. Denn der Mensch hat ernstere Interessen und Zwecke, welche aus der Entfaltung und Vertiefung des Geistes in sich herkommen und in denen er in Harmonie mit sich bleiben muss. Die höhere Kunst wird diejenige sein, welche sich die Darstellung dieses höheren Inhalts zur Aufgabe macht. Erst in dieser Rücksicht nun ergeht die Frage, woher denn die Formen für dies aus dem Geist Erzeugte zu entnehmen seien. Die einen hegen die Meinung, wie der Künstler zunächst in sich selber jene hohen Ideen trage, die er sich erschaffen, so müsse er sich auch die hohen Formen dafür, wie die Gestalten z. B. der griechischen Götter, Christus, der Apostel, Heiligen usf., aus sich selber bilden. Gegen diese Behauptung zieht nun vor allem Herr von Rumohr zu Felde, indem er den Abweg der Kunst in dieser Richtung, in welcher die Künstler sich eigenmächtig ihre Formen im Unterschiede der Natur erfanden, erkannt und dagegen die Meisterwerke der Italiener und Niederländer als Muster aufgestellt hat. In dieser Beziehung tadelt er es *(Italienische Forschungen16),* Bd. l, S. 105 f.), „dass die Kunstlehre der letzten sechzig Jahre darzulegen bemüht gewesen, der Zweck oder doch der Hauptzweck

der Kunst bestehe darin, die Schöpfung in ihren einzelnen Gestaltungen nachzubessern, beziehungslose Formen hervorzubringen, welche das Erschaffene ins Schönere nachäffen und das sterbliche Geschlecht gleichsam dafür schadlos halten sollten, dass die Natur eben nicht schöner zu gestalten verstanden". Deshalb rät er (S. 63) dem Künstler, „von dem titanischen Vorhaben abzustehen, die *Naturform* zu verherrlichen, zu verklären oder mit welchem anderen Namen solche Überhebungen des menschlichen Geistes in den Kunstschriften bezeichnet werden". – Denn er ist der Überzeugung, dass auch für die höchsten geistigen Gegenstände in dem Vorhandenen bereits die genügenden Außenformen vorlägen, und behauptet deshalb (S. 83), „dass die Darstellung der Kunst auch da, wo ihr Gegenstand der denkbar geistigste ist, nimmer auf willkürlich festgesetzten Zeichen, sondern durchhin auf einer in der Natur gegebenen Bedeutsamkeit der organischen Formen beruht". Dabei hat Herr von Rumohr hauptsächlich die von Winckelmann angegebenen idealischen Formen der Alten im Auge. Diese Formen herausgehoben und zusammengestellt zu haben, ist aber Winckelmanns unendliches Verdienst, obschon sich in Bezug auf besondere Merkmale Irrtümer mögen eingeschlichen haben. Wie z. B. (S. 115, Anm.) Herr von Rumohr zu glauben scheint, dass die Verlängerung des Unterleibes, welche Winckelmann *(Geschichte der Kunst des Altertums* [1764], 5. Buch, Kap. 4, § 2) als ein Merkmal antiker Formenideale bezeichnet, aus römischen Standbildern entnommen sei. Hiergegen nun fordert Herr von Rumohr in seiner Polemik gegen das Ideale, der Künstler solle sich ganz dem Studium der Naturform in die Arme werfen; hier erst komme das eigentlich Schöne wahrhaft zum Vorschein. Denn, sagt er (S. 144), „die wichtigste Schönheit beruht auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichen gedeihen, bei deren Anblick wir uns notwendig teils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, teils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewusst werden". Und so verbinde denn auch (S. 105, Anm.) „ein geheimer Zug des Geistes, etwa was man Idee nennt, den Künstler mit verwandten Naturerscheinungen, und in die-

sen lerne er ganz allgemach sein eigenes Wollen immer deutlicher erkennen und werde durch sie dasselbe auszudrücken erfähigt“.

Allerdings kann in der idealen Kunst von willkürlich festgesetzten Zeichen nicht die Rede sein, und wenn es geschehen ist, dass jene idealen Formen der Alten mit Hintansetzung der echten Naturform zu falschen und leeren Abstraktionen sind nachgebildet worden, so tut Herr von Rumohr recht daran, aufs stärkste dagegen zu opponieren.

Als das Hauptsächliche aber bei diesem Gegensatze des Kunstideals und der Natur ist folgendes festzustellen.

Die vorhandenen Naturformen des geistigen Gehaltes sind in der Tat als symbolisch in dem allgemeinen Sinne zu nehmen, dass sie nicht unmittelbar für sich selber gelten, sondern ein Erscheinen sind des Inneren und Geistigen, welches sie ausdrücken. Das macht schon in ihrer Wirklichkeit außerhalb der Kunst ihre Idealität im Unterschiede der Natur als solcher aus, die nichts Geistiges darstellt. In der Kunst nun soll auf ihrer höheren Stufe der innere Gehalt des Geistes seine Außengestalt erhalten. Dieser Gehalt ist im wirklichen menschlichen Geist, und so hat er, wie das menschliche Innere überhaupt, seine vorhandene Außengestalt, in welcher er sich ausspricht. Wie sehr nun auch dieser Punkt zuzugeben ist, so bleibt es doch wissenschaftlich eine durchaus müßige Frage, ob es in der vorhandenen Wirklichkeit so schöne ausdrucksvolle Gestalten und Physiognomien gibt, deren sich die Kunst bei Darstellung z. B. eines Jupiter – seiner Hoheit, Ruhe, Macht –, einer Juno, Venus, eines Petrus, Christus, Johannes, einer Maria usf. unmittelbar als Porträt bedienen könne. Es lässt sich zwar dafür und dawider streiten, aber es bleibt eine ganz empirische und selbst als empirisch unentscheidbare Frage. Denn der einzige Weg der Entscheidung wäre das wirkliche Zeigen, das sich z. B. für die griechischen Götter schwer möchte bewerkstelligen lassen, und auch für die Gegenwart hat der eine etwa vollendete Schönheiten gesehen, der andere, tausendmal Gescheitere nicht. Außerdem aber gibt die Schönheit der Form überhaupt noch immer nicht das, was wir Ideal nannten, da zum Ideal auch zugleich Individualität des Gehalts und

dadurch auch der Form gehört. Ein der Form nach durchaus regelmäßiges, schönes Gesicht z. B. kann dennoch kalt und ausdruckslos sein. Die Ideale der griechischen Götter aber sind Individuen, denen auch eine charakteristische Bestimmtheit innerhalb der Allgemeinheit nicht abgeht. Die Lebendigkeit des Ideals nun beruht gerade darin, dass diese bestimmte geistige Grundbedeutung, welche zur Darstellung kommen soll, durch alle besonderen Seiten der äußeren Erscheinung – Haltung, Stellung, Bewegung, Gesichtszüge, Form und Gestalt der Glieder usf. – vollständig durchgearbeitet sei, so dass nichts Leeres und Unbedeutendes übrigbleibe, sondern alles sich als von jener Bedeutung durchdrungen erweise. Was uns z. B. von griechischer Skulptur als in der Tat dem Phidias zugehörig in neuester Zeit vor Augen gestellt ist, erhebt vornehmlich durch diese Art durchgreifender Lebendigkeit. Das Ideal ist noch in seiner Strenge festgehalten und hat den Übergang zu Anmut, Lieblichkeit, Fülle und Grazie nicht gemacht, sondern hält jede Form noch in fester Beziehung auf die allgemeine Bedeutung, welche verleiblicht werden sollte. Diese höchste Lebendigkeit zeichnet die großen Künstler aus.

Solch eine Grundbedeutung ist der Partikularität der wirklichen Erscheinungswelt gegenüber in sich abstrakt zu nennen, und zwar vorzugsweise in der Skulptur und Malerei, welche nur ein Moment herausheben, ohne zu der vielseitigen Entwicklung fortzugehen, in welcher Homer z. B. den Charakter des Achill als ebenso hart und grausam als mild und freundlich und nach so vielen anderen Seelenzügen zu schildern vermochte. In der vorhandenen Wirklichkeit nun kann solche Bedeutung auch wohl ihren Ausdruck finden, wie es z. B. fast kein Gesicht geben wird, das nicht den Anblick der Frömmigkeit, Andacht, Heiterkeit usw. liefern könnte; aber solche Physiognomien drücken noch tausenderlei daneben aus, was zu der auszuprägenden Grundbedeutung entweder gar nicht passt oder zu ihr in keiner näheren Beziehung steht. Deshalb wird sich auch ein Porträt sogleich durch seine Partikularität als Porträt bekunden. Auf altdeutschen und niederländischen Gemälden z. B. findet sich häufig der Donator mit seiner Familie, Frau, Söhnen und Töchtern, abgebildet. Sie alle sollen

in Andacht versenkt erscheinen, und die Frömmigkeit leuchtet wirklich aus allen Zügen hervor; aber außerdem erkennen wir in den Männern etwa wackere Kriegsleute, kräftig bewegte Menschen, in Leben und Leidenschaft des Wirkens viel versucht, und in den Frauen sehen wir Ehefrauen von ähnlicher lebenskräftiger Tüchtigkeit. Vergleichen wir hiermit selbst in diesen Gemälden, welche in Rücksicht auf ihre naturwahren Physiognomien berühmt sind, Maria oder danebenstehende Heilige und Apostel, so ist auf ihren Gesichtern dagegen nur ein Ausdruck zu lesen, und alle Formen, der Knochenbau, die Muskeln, die ruhenden und bewegten Züge, sind auf diesen einen Ausdruck konzentriert. Das Anpassende erst der ganzen Formation gibt den Unterschied des eigentlich Idealen und des Porträts. Nun könnte man sich vorstellen, der Künstler solle sich aus dem Vorhandenen die besten Formen hier und dort auserlesen und sie zusammenstellen oder auch, wie es geschieht, aus Kupferstich- und Holzschnittsammlungen sich Physiognomien, Stellungen usf. heraussuchen, um für seinen Inhalt die echten Formen zu finden. Mit diesem Sammeln und Wählen aber ist die Sache nicht abgetan, sondern der Künstler muss sich schaffend verhalten und in seiner eigenen Phantasie mit Kenntnis der entsprechenden Formen wie mit tiefem Sinn und gründlicher Empfindung die Bedeutung, die ihn beseelt, durch und durch und aus *einem* Guss heraus bilden und gestalten.

B. Die Bestimmtheit des Ideals

Das Ideal als solches, welches wir bisher seinem allgemeinen Begriff nach betrachtet haben, war relativ leicht zu fassen. Indem nun aber das Kunstschöne, insofern es Idee ist, nicht bei seinem bloß allgemeinen Begriffe stehenzubleiben vermag, sondern schon diesem Begriffe nach Bestimmtheit und Besonderheit in sich hat und deshalb auch aus sich heraus in die wirkliche Bestimmtheit hinübertreten muss, so kommt von dieser Seite her die Frage in Anregung, in welcher Weise – dem Herausgehen in die Äußerlichkeit und Endlichkeit und somit in das Nicht-Ideale zum Trotz – das Ideale sich dennoch zu erhalten sowie umgekehrt das endliche Dasein die Idealität des Kunstschönen in sich aufzunehmen imstande sei.

Wir haben in dieser Beziehung folgende Punkte zu besprechen: *erstens* die *Bestimmtheit* des Ideals als *solche; zweitens* die Bestimmtheit, insoweit sie sich durch ihre Besonderheit zur *Differenz* in sich und zur Lösung derselben fortentwickelt, was wir im allgemeinen als *Handlung* bezeichnen können; *drittens* die *äußerliche* Bestimmtheit des Ideals.

I. Die ideale Bestimmtheit als solche

1. Das Göttliche als Einheit und Allgemeinheit

Wir sahen bereits, die Kunst habe vor allem das Göttliche zum Mittelpunkte ihrer Darstellungen zu machen. Das Göttliche nun aber, für sich als *Einheit und Allgemeinheit* festgehalten, ist wesentlich nur für den Gedanken und, als an sich selbst bildlos, dem Bilden und Gestalten der Phantasie entzogen; wie denn auch den Juden und Mohammedanern verboten ist, sich ein Bild von Gott für die nähere, im Sinnlichen sich umtuende Anschauung zu entwerfen. Für die bildende Kunst, welche der konkretesten Lebendigkeit der Gestalt durchweg bedarf, ist deshalb hier kein Raum, und die Lyrik allein vermag in der Erhebung zu Gott den Preis seiner Macht und Herrlichkeit anzustimmen.

2. Das Göttliche als Götterkreis

Nach der anderen Seite hin jedoch ist das Göttliche, wie sehr ihm auch Einheit und Allgemeinheit zukommt, ebenso sehr auch in sich selbst wesentlich bestimmt, und indem es somit der Abstraktion sich entschlägt, gibt es sich auch der Bildlichkeit und Anschaubarkeit hin. Wird es nun in Form der Bestimmtheit von der Phantasie aufgefasst und bildlich dargestellt, so tritt dadurch sogleich eine Mannigfaltigkeit des Bestimmens ein, und hier erst beginnt das eigentliche Bereich der idealen Kunst.

Denn *erstens* zerspaltet und zersplittert sich die *eine* göttliche Substanz zu einer Vielheit selbstständig in sich beruhender Götter, wie in

der polytheistischen Anschauung der griechischen Kunst; und auch für die christliche Vorstellung erscheint Gott, seiner rein geistigen Einheit in sich gegenüber, als wirklicher Mensch in das Irdische und Weltliche unmittelbar verflochten. *Zweitens* ist das Göttliche in seiner bestimmten Erscheinung und Wirklichkeit überhaupt im Sinn und Gemüt, Wollen und Vollbringen des Menschen gegenwärtig und wirksam, und so werden in dieser Sphäre vom Geiste Gottes erfüllte Menschen, Heilige, Märtyrer, Selige, Fromme überhaupt, ein gleich gemäßer Gegenstand auch der idealen Kunst. Mit diesem Prinzip der Besonderheit aber des Göttlichen und seines bestimmten und damit auch weltlichen Daseins kommt *drittens* die Partikularität der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein. Denn das ganze menschliche Gemüt mit allem, wovon es im Innersten bewegt wird und was eine Macht in ihm ist, jede Empfindung und Leidenschaft, jedes tiefere Interesse der Brust – dies konkrete Leben bildet den lebendigen Stoff der Kunst, und das Ideal ist dessen Darstellung und Ausdruck.

Das Göttliche dagegen als reiner Geist in sich ist nur Gegenstand der denkenden Erkenntnis. Der aber in Tätigkeit verleiblichte Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, gehört der Kunst. Hier jedoch tun sich dann sogleich besondere Interessen und Handlungen, bestimmte Charaktere und momentane Zustände und Situationen derselben, überhaupt die Verwicklungen mit Äußerlichem hervor, und es ist deshalb anzugeben, worin zunächst im allgemeinen das Ideale in Beziehung auf diese Bestimmtheit liegt.

3. Ruhe des Ideals

Die höchste Reinheit des Idealen nach dem bereits früher Ausgeführten wird auch hier nur darin bestehen können, dass die Götter, dass Christus, Apostel, Heilige, Büßer und Fromme in ihrer seligen Ruhe und Befriedigung vor uns hingestellt werden, in welcher sie das Irdische mit der Not und dem Drang seiner mannigfachen Verflechtungen, Kämpfe und Gegensätze nicht berührt. In diesem Sinne hat besonders die Skulptur und Malerei Gestalten für die einzelnen Götter, ebenso für Christus als Welterlöser, die einzelnen Apostel und

Heiligen, in idealer Weise gefunden. Das an sich selbst Wahrhaftige im Dasein kommt hier nur in *seinem* Dasein, als auf sich selber bezogen und nicht aus sich heraus in endliche Verhältnisse hineingezerrt, zur Darstellung.

Dieser Abgeschlossenheit in sich fehlt es zwar nicht an Partikularität, aber die im Äußerlichen und Endlichen auseinanderlaufende Besonderheit ist zur einfachen Bestimmtheit gereinigt, so dass die Spuren eines äußeren Einflusses und Verhältnisses durchweg getilgt erscheinen. Diese tatlos ewige Ruhe in sich oder dies Ausruhen – wie beim Herkules z. B. – macht auch in der Bestimmtheit das Ideale als solches aus. Werden daher die Götter auch in Verwicklung gestellt, so müssen sie dennoch in ihrer unvergänglichen, unantastbaren Hoheit verbleiben. Denn Jupiter, Juno, Apollo, Mars z. B. sind zwar bestimmte, aber feste Mächte und Gewalten, welche ihre selbstständige Freiheit in sich bewahren, auch wenn ihre Tätigkeit nach außen gewandt ist. Und so darf denn innerhalb der Bestimmtheit des Ideals nicht nur eine einzelne Partikularität erscheinen, sondern die geistige Freiheit muss sich an sich selbst als Totalität und in diesem Beruhen auf sich als die Möglichkeit zu allem zeigen.

Weiter herunter in dem Gebiet des Weltlichen und Menschlichen nun erweist sich das Ideale in der Weise wirksam, dass irgendein substantieller Gehalt, der den Menschen ausfüllt, das nur Partikuläre der Subjektivität zu bewältigen die Kraft behält. Dadurch wird nämlich das Besondere im Empfinden und Tun der Zufälligkeit entrissen und die konkrete Partikularität in größerer Zusammenstimmung mit ihrer eigentlichen inneren Wahrheit dargestellt; wie denn überhaupt, was man das Edle, Vortreffliche und Vollkommene in der menschlichen Brust heißt, nichts anderes ist, als dass die wahre Substanz des Geistigen, Sittlichkeit, Göttlichkeit sich als das Mächtige im Subjekt bekundet und der Mensch deshalb seine lebendige Tätigkeit, Willenskraft, seine Interessen, Leidenschaften usf. nur in dies Substantielle hineinlegt, um darin seinen wahren inneren Bedürfnissen Befriedigung zu geben.

Wie sehr nun aber auch im Ideal die Bestimmtheit des Geistes und seiner Äußerlichkeit einfach in sich resümiert erscheint, so ist dennoch mit der ins Dasein herausgekehrten Besonderheit zugleich das Prinzip der *Entwicklung* und damit in dem Verhältnis nach außen der Unterschied und Kampf der Gegensätze unmittelbar verbunden. Dies führt uns zur näheren Betrachtung der in sich differenten, prozessierenden Bestimmtheit des Ideals, welche wir im allgemeinen als *Handlung* fassen können.

II. Die Handlung

Der Bestimmtheit als solcher kommt als idealer die freundliche Unschuld engelgleicher himmlischer Seligkeit, die tatlose Ruhe, die Hoheit selbstständig auf sich beruhender Macht wie die Tüchtigkeit und Beschlossenheit überhaupt des in sich selbst Substantiellen zu. Das Innere jedoch und Geistige ist ebenso sehr nur als tätige Bewegung und Entfaltung. Entfaltung aber ist nicht ohne Einseitigkeit und Entzweiung. Der volle totale Geist, in seine Besonderheiten sich auseinanderbreitend, tritt aus seiner Ruhe sich selbst gegenüber mitten in den Gegensatz des verworrenen Weltwesens hinein und vermag sich in dieser Zerspaltung nun auch dem Unglück und Unheil des Endlichen nicht mehr zu entziehen. Selbst die ewigen Götter des Polytheismus leben nicht in ewigem Frieden. Sie gehen zu Parteiungen und Kämpfen mit entgegenstrebenden Leidenschaften und Zwecken fort und müssen sich dem Schicksal unterwerfen. Selbst der christliche Gott ist dem Übergange zur Erniedrigung des Leidens, ja zur Schmach des Todes nicht entnommen und wird von dem Seelenschmerze nicht befreit, in welchem er rufen muss: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“; seine Mutter leidet die ähnliche herbe Pein, und das menschliche Leben überhaupt ist ein Leben des Streits, der Kämpfe und Schmerzen. Denn die Größe und Kraft misst sich wahrhaft erst an der Größe und Kraft des Gegensatzes, aus welchem der Geist sich zur Einheit in sich wieder zusammenbringt; die Intensität und Tiefe der Subjektivität tut sich um so mehr hervor, je unendlicher und ungeheurer die Umstände auseinandergezogen und je zerreißender die Widersprüche sind, unter denen sie dennoch fest

in sich selber zu bleiben hat. In dieser Entfaltung allein bewährt sich die Macht der Idee und des Idealen, denn Macht besteht nur darin, sich im Negativen seiner zu erhalten.

Indem nun aber die Besonderheit des Ideals durch solche Entwicklung in das Verhältnis nach außen tritt und dadurch sich in eine Welt hineinbegibt, welche, statt das ideale freie Zusammenstimmen des Begriffs und seiner Realität an sich selber darzustellen, vielmehr ein Dasein zeigt, das schlechthin nicht ist, wie es sein soll, so haben wir bei der Betrachtung dieses Verhältnisses aufzufassen, inwiefern die Bestimmtheiten, in welche das Ideal eingeht, entweder für sich selbst die Idealität unmittelbar enthalten oder derselben mehr oder weniger fähig werden können.

In dieser Beziehung fordern drei Hauptpunkte unsere nähere Aufmerksamkeit: *erstlich* der *allgemeine Weltzustand,* welcher die Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere ist; *zweitens* die *Besonderheit* des Zustandes, dessen Bestimmtheit in jene[r] substantielle[n] Einheit die Differenz und Spannung hervorbringt, die das Anregende für die Handlung wird, – die *Situation* und deren Konflikte; *drittens* die Auffassung der Situation von seiten der Subjektivität und die Reaktion, durch welche der Kampf und die Auflösung der Differenz zum Vorschein kommt, – die eigentliche *Handlung.*

1. Der allgemeine Weltzustand

Die ideale Subjektivität trägt als lebendiges Subjekt die Bestimmung in sich, zu handeln, sich überhaupt zu bewegen und zu betätigen, insofern sie, was in ihr ist, auszuführen und zu vollbringen hat. Dazu bedarf sie einer umgebenden Welt als allgemeinen Bodens für ihre Realisationen. Wenn wir in dieser Beziehung von *Zustand* sprechen, so ist hierunter die allgemeine Art und Weise verstanden, in welcher das Substantielle vorhanden ist, das als das eigentlich Wesentliche innerhalb der geistigen Wirklichkeit alle Erscheinungen derselben zusammenhält. Man kann in diesem Sinne z. B. von einem Zustande der Bildung, der Wissenschaften, des religiösen Sinnes oder

auch der Finanzen, der Rechtspflege, des Familienlebens und anderer sonstiger Lebens[ein]richtungen sprechen. Alle diese Seiten sind dann aber in der Tat nur Formen von ein und demselben Geiste und Gehalt, der sich in ihnen expliziert und verwirklicht. – Insofern nun hier näher von dem Weltzustande der *geistigen* Wirklichkeit die Rede ist, so haben wir denselben von der Seite des *Willens* aufzunehmen. Denn durch den Willen ist es, dass der Geist überhaupt ins Dasein tritt, und die unmittelbaren substantiellen Bande der Wirklichkeit zeigen sich in der bestimmten Art, in welcher die Willensbestimmungen, die Begriffe des Sittlichen, Gesetzlichen, überhaupt dessen zur Tätigkeit gelangen, was wir im allgemeinen die Gerechtigkeit nennen können.

Da fragt es sich nun, wie solch ein allgemeiner Zustand beschaffen sein müsse, um sich der Individualität des Ideals gemäß zu erweisen.

a. Die individuelle Selbstständigkeit: Heroenzeit

Aus dem Früheren her lassen sich sogleich folgende Punkte feststellen.

α) Das Ideal ist Einheit in sich, und nicht nur formelle äußerliche, sondern immanente Einheit des Inhalts an ihm selbst. Dies in sich einige substantielle Beruhen auf sich haben wir oben bereits als das Selbstgenügen, die Ruhe und Seligkeit des Ideals bezeichnet. Auf unserer jetzigen Stufe wollen wir diese Bestimmung als die *Selbstständigkeit* herausheben und von dem allgemeinen Weltzustande fordern, dass er in Form der Selbstständigkeit erscheinen solle, um die Gestalt des Ideals in sich aufnehmen zu können.

Selbstständigkeit jedoch ist ein zweideutiger Ausdruck.

αα) Denn gewöhnlich heißt man das in sich selbst Substantielle schon dieser Substantialität und Ursächlichkeit wegen das schlechthin Selbstständige und pflegt es das in sich Göttliche und Absolute zu nennen. In dieser Allgemeinheit und Substanz als solcher festgehalten, ist es dann aber nicht in sich selber subjektiv und findet deshalb

sogleich an dem Besonderen der konkreten Individualität seinen festen Gegensatz. In diesem Gegensatz jedoch geht, wie beim Gegensatz überhaupt, die wahre Selbstständigkeit verloren.

ββ) Umgekehrt ist man gewohnt, der wenn auch nur formell auf sich beruhenden Individualität in der Festigkeit ihres subjektiven Charakters Selbstständigkeit zuzuschreiben. Jedes Subjekt aber, dem der wahrhafte Lebensgehalt insoweit abgeht, dass diese Mächte und Substanzen außer ihm für sich selbst dastehen und seinem inneren und äußeren Dasein ein fremder Inhalt bleiben, fällt ebenso sehr in den Gegensatz gegen das wahrhaft Substantielle und verliert dadurch den Standpunkt inhaltsvoller Selbstständigkeit und Freiheit.

Die wahre Selbstständigkeit besteht allein in der Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem ebenso sehr das Allgemeine durch das Einzelne erst konkrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondere Subjekt in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit findet.

γγ) Wir dürfen daher für den allgemeinen Weltzustand die Form der Selbstständigkeit hier nur so betrachten, dass die substantielle Allgemeinheit in diesem Zustande, um selbstständig zu sein, die Gestalt der Subjektivität an ihr selbst haben müsse. Die nächste Erscheinungsweise dieser Identität, welche uns beifallen kann, ist die des Denkens. Denn das Denken ist einerseits subjektiv, andererseits hat es als Produkt seiner wahren Tätigkeit das Allgemeine und ist beides, Allgemeinheit und Subjektivität, in freier Einheit. Doch das Allgemeine des Denkens gehört der Kunst in ihrer Schönheit nicht an, und außerdem ist beim Denken die sonstige besondere Individualität in ihrer Natürlichkeit und Gestalt wie in ihrem praktischen Handeln und Vollbringen mit der Allgemeinheit der Gedanken nicht in notwendigem Zusammenklange. Im Gegenteil tritt eine Differenz des Subjekts in seiner konkreten Wirklichkeit und des Subjekts als denkenden ein oder kann doch eintreten. Dieselbe Scheidung betrifft den Gehalt des Allgemeinen selbst. Wenn nämlich das Echte und Wahre sich in den

denkenden Subjekten bereits von deren sonstiger Realität zu unterscheiden anfängt, so hat es sich auch schon in der *objektiven* Erscheinung als für sich Allgemeines von dem übrigen Dasein getrennt und gegen dasselbe Festigkeit und Macht des Bestehens erhalten. Im Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklange bleiben, und insoweit dem Ideal Freiheit und Selbstständigkeit der Subjektivität zukommt, insoweit darf die umgebende Welt der Zustände und Verhältnisse keine für sich bereits unabhängig vom Subjektiven und Individuellen wesentliche Objektivität haben. Das ideale Individuum muss in sich beschlossen, das Objektive muss noch das Seinige sein und sich nicht losgelöst von der Individualität der Subjekte für sich bewegen und vollbringen, weil sonst das Subjekt gegen die für sich schon fertige Welt als das bloß Untergeordnete zurücktritt. – In dieser Hinsicht also muss wohl das Allgemeine im Individuum als das Eigene und Eigenste desselben wirklich sein, aber nicht als das Eigene des Subjekts, insofern es *Gedanken* hat, sondern als das Eigene seines *Charakters und Gemüts.* Mit anderen Worten fordern wir daher für die Einheit des Allgemeinen und Individuellen, der Vermittlung und Unterscheidung des Denkens gegenüber, die Form der *Unmittelbarkeit,* und die Selbstständigkeit, welche wir in Anspruch nehmen, erhält die Gestalt *unmittelbarer* Selbstständigkeit. Damit ist aber sogleich die *Zufälligkeit* verbunden. Denn ist das Allgemeine und Durchgreifende des menschlichen Lebens in der Selbstständigkeit der Individuen unmittelbar *nur* als deren subjektives Gefühl, Gemüt, Charakteranlage vorhanden und soll es keine andere Form der Existenz gewinnen, so wird es eben dadurch schon dem Zufall des Willens und Vollbringens anheimgestellt. Es bleibt sodann nur das Eigentümliche gerade dieser Individuen und ihrer Sinnesweise und hat als partikuläres Eigentum derselben für sich selbst keine Macht und Notwendigkeit, sich durchzusetzen, sondern erscheint, statt sich in allgemeiner, durch sich selber festgewordener Weise immer von neuem zu verwirklichen, rein als das Beschließen, Ausführen und ebenso willkürliche Unterlassen des nur auf sich beruhenden Subjekts, seiner Empfindung, Anlage, Kraft, Tüchtigkeit, List und Geschicklichkeit.

Diese Art der Zufälligkeit also macht hier das Charakteristische des Zustandes aus, welchen wir als den Boden und die gesamte Erscheinungsweise des Ideals forderten.

β) Um die bestimmte Gestalt solch einer Wirklichkeit klarer hervortreten zu lassen, wollen wir einen Blick auf die entgegengesetzte Weise der Existenz werfen. aa) Sie ist da vorhanden, wo der sittliche Begriff, die Gerechtigkeit und deren vernünftige Freiheit sich bereits in Form einer *gesetzlichen* Ordnung hervorgearbeitet und bewährt hat, so dass sie nun auch im Äußerlichen als in sich unbewegliche Notwendigkeit da ist, ohne von der besonderen Individualität und Subjektivität des Gemüts und Charakters abzuhängen. Dies ist in dem *Staatsleben,* wo dasselbe dem Begriff des Staats gemäß zur Erscheinung kommt, der Fall; denn nicht jedes Zusammentreten der Individuen zu einem gesellschaftlichen Verbände, nicht jedes patriarchalische Zusammengeschlossensein ist Staat zu nennen. Im wahren Staate gelten die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte, insofern sie die allgemeinen, vernünftigen Bestimmungen der Freiheit ausmachen, nun auch in dieser ihrer *Allgemeinheit* und Abstraktion und sind nicht mehr von dem Zufall des Beliebens und der partikulären Eigentümlichkeit bedingt. Wie das Bewusstsein sich die Vorschriften und Gesetze in ihrer Allgemeinheit vor sich gebracht hat, so sind sie auch äußerlich wirklich als dieses Allgemeine, das für sich seinen ordnungsmäßigen Gang geht und öffentliche Gewalt und Macht über die Individuen hat, wenn sie ihre Willkür dem Gesetz auf verletzende Weise entgegenzustellen unternehmen.

ββ) Ein solcher Zustand setzt die vorhandene Scheidung der Allgemeinheiten des gesetzgebenden Verstandes von der unmittelbaren Lebendigkeit voraus, wenn wir unter Lebendigkeit jene Einheit verstehen, in welcher alles Substantielle und Wesentliche der Sittlichkeit und Gerechtigkeit nur erst in den *Individuen* als Gefühl und Gesinnung Wirklichkeit gewonnen hat und durch sie allein gehandhabt wird. In dem gebildeten Zustande des Staats gehört Recht und Gerechtigkeit, ebenso Religion und Wissenschaft, oder die Sorge wenigs-

tens für die Erziehung zur Religiosität und Wissenschaftlichkeit, der *öffentlichen* Macht an und wird von ihr geleitet und durchgesetzt.

γγ) Die *einzelnen* Individuen erhalten dadurch im Staate die Stellung, dass sie sich dieser Ordnung und deren vorhandener Festigkeit anschließen und sich ihr unterordnen müssen, da sie nicht mehr mit ihrem Charakter und Gemüt die einzige Existenz der sittlichen Mächte sind, sondern im Gegenteil, wie es in wahrhaften Staaten der Fall ist, ihre gesamte Partikularität der Sinnesweise, subjektiven Meinung und Empfindung von dieser Gesetzlichkeit regeln zu lassen und mit ihr in Einklang zu bringen haben. Dies Anschließen an die objektive Vernünftigkeit des von der subjektiven Willkür unabhängigen Staates kann entweder eine bloße Unterwerfung sein, weil die Rechte, Gesetze und Institutionen als das Mächtige und Gültige die Gewalt des Zwanges haben, oder es kann aus der freien Anerkennung und Einsicht in die Vernünftigkeit des Vorhandenen hervorgehen, so dass das Subjekt in dem Objektiven sich selber wiederfindet. Auch dann aber sind und bleiben die einzelnen Individuen immer nur das Beiläufige und haben außerhalb der Wirklichkeit des Staats in sich selbst keine Substantialität. Denn die Substantialität ist eben nicht mehr nur das *besondere* Eigentum dieses oder jenes *Individuums,* sondern *für sich selbst* und in allen seinen Seiten bis ins kleinste Detail hin in *allgemeiner* und *notwendiger* Weise ausgeprägt. Was daher die Einzelnen auch an rechtlichen, sittlichen, gesetzmäßigen Handlungen in dem Interesse und Verlauf des Ganzen vollbringen mögen, ihr Wollen und Ausführen bleibt dennoch wie sie selber immer nur, gegen das Ganze gehalten, unbedeutend und ein bloßes Beispiel. Denn ihre Handlungen sind stets nur eine ganz partielle Verwirklichung eines einzelnen Falles, nicht aber die Verwirklichung desselben als einer Allgemeinheit in dem Sinne, dass diese Handlung, dieser Fall dadurch zum Gesetz gemacht oder als Gesetz zur Erscheinung gebracht würde. Ebenso kommt es umgekehrt gar nicht auf die Einzelnen als Einzelne an, ob sie wollen, dass Recht und Gerechtigkeit gelte oder nicht; es gilt an und für sich, und wenn sie es auch nicht wollten, gälte es doch. Zwar hat das Allgemeine und Öffentliche das Interesse, dass alle Einzelnen

demselben sich gemäß erweisen sollen, aber die einzelnen Individuen flößen nicht in der Beziehung Interesse ein, dass gerade durch das Zusammenstimmen dieses oder jenes das Rechte und Sittliche erst Geltung erhalte; dieser vereinzelten Beistimmung bedarf es nicht, die Strafe macht es auch geltend, wenn es verletzt ist.

Die untergeordnete Stellung des einzelnen Subjekts in ausgebildeten Staaten zeigt sich endlich darin, dass jedes Individuum nur einen ganz bestimmten und immer beschränkten Anteil am Ganzen erhält. Im wahren Staat nämlich ist die Arbeit für das Allgemeine, wie in der bürgerlichen Gesellschaft die Tätigkeit für Handel und Gewerbe usf., aufs allermannigfaltigste geteilt, so dass nun der gesamte Staat nicht als die konkrete Handlung eines Individuums erscheint oder überhaupt der Willkür, Kraft, dem Mute, der Tapferkeit, Macht und Einsicht desselben kann anvertraut werden, sondern die zahllosen Beschäftigungen und Tätigkeiten des Staatslebens müssen einer ebenso zahllosen Menge Handelnder zugewiesen sein. Die Bestrafung eines Verbrechens z. B. ist nicht mehr die Sache des individuellen Heldenmuts und der Tugend ein und desselben Subjekts, sondern wird in ihre verschiedenen Momente, in die Untersuchung und Beurteilung des Tatbestandes, in das Urteil und die Vollstreckung des richterlichen Ausspruchs zerschieden, ja jedes dieser Hauptmomente hat selbst wieder seine spezielleren Unterschiede, von denen die Einzelnen nur irgend*eine* Seite zur Betätigung erhalten. Dass die Gesetze gehandhabt werden, liegt daher nicht in *einem* Individuum, sondern resultiert aus vielseitigem Zusammenwirken in festgestellter Ordnung. Außerdem sind jedem Einzelnen die allgemeinen Gesichtspunkte als Richtschnur für seine Tätigkeit vorgeschrieben, und was er nach diesen Regeln vollbringt, wird wiederum dem Urteil und der Kontrolle höherer Behörden unterworfen.

γ) In allen diesen Beziehungen haben in einem gesetzlich geordneten Staate die öffentlichen Gewalten nicht an ihnen selber individuelle Gestalt, sondern das Allgemeine als solches herrscht in seiner Allgemeinheit, in welcher die Lebendigkeit des Individuellen als aufgehoben oder als nebensächlich und gleichgültig erscheint. In solchem

Zustande also ist die von uns geforderte Selbstständigkeit nicht zu finden. Deshalb haben wir für freie Gestaltung der Individualität die entgegengesetzten Zustände gefordert, in welchen das Gelten des Sittlichen allein auf den Individuen beruht, welche sich aus ihrem besonderen Willen und der hervorragenden Größe und Wirksamkeit ihres Charakters an die Spitze der Wirklichkeit stellen, innerhalb welcher sie leben. Das Gerechte bleibt dann *ihr* eigenster Beschluss, und wenn sie das an und für sich Sittliche durch ihr Handeln verletzen, so gibt es keine öffentliche gewalthabende Macht, welche sie zur Rechenschaft zieht und bestraft, sondern nur das Recht einer inneren Notwendigkeit, welche sich lebendig zu besonderen Charakteren, äußerlichen Zufälligkeiten und Umständen usf. individualisiert und nur in dieser Form wirklich wird. Hierin unterscheidet sich eben die *Strafe* von der *Rache.* Die gesetzliche Strafe macht das allgemeine festgesetzte Recht gegen das Verbrechen geltend und übt sich durch ihre Organe der öffentlichen Gewalt, durch Gericht und Richter, welche als Person das Akzidentielle sind, nach allgemeinen Normen aus. Die Rache kann gleichfalls an sich selbst gerecht sein, aber sie beruht auf der *Subjektivität* derer, welche sich der geschehenen Tat annehmen und aus dem Recht ihrer eigenen Brust und Gesinnung heraus das Unrecht an dem Schuldigen rächen. Die Rache des Orest z. B. ist gerecht gewesen, aber er hat sie nur nach dem Gesetz seiner partikulären Tugend, nicht aber nach Urteil und Recht ausgeführt. – In dem Zustande, den wir für die Kunstdarstellung in Anspruch nahmen, soll also durchgängig das Sittliche und Gerechte individuelle Gestalt in dem Sinne behalten, dass es ausschließlich von den Individuen abhängt und nur in ihnen und durch sie zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangt. So ist, um auch dies noch anzuführen, in den geordneten Staaten die äußere Existenz des Menschen gesichert, sein Eigentum beschützt, und er hat eigentlich nur seine subjektive Gesinnung und Einsicht für sich und durch sich. In jenem staatslosen Zustande aber beruht auch die Sicherung des Lebens und Eigentums nur in der einzelnen Kraft und Tapferkeit jedes Individuums, das auch für seine eigene Existenz und die Erhaltung dessen, was ihm gehört und gebührt, zu sorgen hat.

Ein solcher Zustand ist es, den wir der *Heroenzeit* zuzuschreiben gewohnt sind. Welcher von diesen Zuständen nun aber, der eines ausgebildeten Staatslebens oder der eines Heroenzeitalters, der bessere sei, ist hier zu erläutern der Ort nicht. Wir haben es hier nur mit dem Ideal der Kunst zu tun, und für die *Kunst* muss die Scheidung von Allgemeinheit und Individualität noch nicht in der angegebenen Weise heraustreten, wie sehr dieser Unterschied auch für die sonstige Wirklichkeit des geistigen Daseins notwendig ist. Denn die Kunst und ihr Ideal ist eben das Allgemeine, insofern es für die Anschauung gestaltet und deshalb mit der Partikularität und deren Lebendigkeit noch in unmittelbarer Einheit ist. aa) Dies findet in dem sogenannten Heroenzeitalter statt, das als eine Zeit erscheint, in welcher die Tugend, aretê im Sinne der Griechen, den Grund der Handlungen ausmacht. Wir müssen in dieser Rücksicht aretê und *virtus* nach römischer Bedeutung wohl unterscheiden. Die Römer hatten sogleich ihre Stadt, ihre gesetzlichen Einrichtungen, und gegen den Staat als den allgemeinen Zweck sollte die Persönlichkeit sich aufgeben. Abstrakt nur ein Römer zu sein, in der eigenen energischen Subjektivität nur den römischen Staat, das Vaterland und dessen Hoheit und Macht vorzustellen, das ist der Ernst und die Würde der Römertugend. Heroen dagegen sind Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist. Diese unmittelbare Einheit aber von Substantiellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens liegt in der griechischen Tugend, so dass die Individualität sich selbst das Gesetz ist, ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein. So treten z. B. die griechischen Heroen in einem vorgesetzlichen Zeitalter auf oder werden selber Stifter von Staaten, so dass Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehen und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen. In dieser Weise ward schon Herkules von den Alten gepriesen und steht für sie als ein Ideal ursprünglicher heroischer Tugend da. Seine freie selbstständige Tugend, in welcher er aus der Partikularität seines Willens dem Un-

recht steuert und gegen menschliche und natürliche Ungeheuer kämpft, ist nicht der allgemeine Zustand seiner Zeit, sondern gehört ihm ausschließlich und eigentümlich an. Und dabei ist er nicht eben ein moralischer Held, wie seine Geschichte mit den fünfzig Töchtern des Thespios zeigt, die in einer Nacht von ihm empfangen haben, und auch nicht vornehm, wenn wir des Augiasstalles gedenken, sondern er erscheint überhaupt als ein Bild dieser vollkommen selbstständigen Kraft und Stärke des Rechten und Gerechten, für dessen Verwirklichung er sich unzähligen Mühseligkeiten und Arbeiten aus freier Wahl und eigener Willkür unterzogen hat. Zwar vollbringt er einen Teil seiner Taten im Dienste und auf Befehl des Eurystheus, doch diese Abhängigkeit ist nur ein ganz abstrakter Zusammenhang, kein vollständig gesetzliches und befestigtes Band, durch welches ihm die Kraft selbstständig für sich handelnder Individualität entzogen würde. – Von ähnlicher Art sind die Homerischen Helden. Allerdings haben auch sie ein gemeinschaftliches Oberhaupt, doch ihr Verband ist gleichfalls kein schon vorher gesetzlich feststehendes Verhältnis, das sie zur Unterwerfung nötigte, sondern sie folgen dem Agamemnon freiwillig, der kein Monarch im heutigen Sinne des Worts ist; und so gibt nun auch jeder der Helden seinen Rat, der erzürnte Achill trennt sich selbstständig los, und überhaupt kommt und geht, kämpft und ruht jeder, wie es ihm eben beliebt. In der gleichen Selbstständigkeit, an keine ein für allemal befestigte Ordnung gebunden und [nicht] als bloße Partikeln derselben, treten die Helden der älteren arabischen Poesie auf, und auch das *Schah-nameh* des Firdusi liefert uns ähnliche Gestalten. Im christlichen Abendlande ist das Lehnsverhältnis und Rittertum der Boden für freie Heldenschaft und auf sich beruhende Individualitäten. Von dieser Art sind die Helden der Tafelrunde sowie der Heldenkreis, dessen Mittelpunkt Karl der Große bildet. Karl ist wie Agamemnon von freien Heldengestalten umgeben und deshalb ein gleich machtloser Zusammenhalt, indem er seine Vasallen stets muss zu Rate ziehen und zuzusehen genötigt ist, wie sie ebenso sehr ihren eigenen Leidenschaften folgen und, mag er auch poltern wie Jupiter auf dem Olymp, ihn dennoch mit seinen Unternehmungen im Stiche lassen und selbstständig auf Abenteuer ausziehen. Das vollendete

Musterbild ferner für dies Verhältnis finden wir im Cid. Auch er ist Genoss eines Bundes, einem Könige anhängig, und hat seinen Vasallenpflichten Genüge zu leisten, aber diesem Verbände steht das Gesetz der Ehre als die Herrscherstimme der eigenen Persönlichkeit gegenüber, für deren unbefleckten Glanz, Adel und Ruhm der Kastilianer kämpft. Und so kann der König auch hier nur mit Rat und Einwilligung seiner Vasallen richten, beschließen, Krieg führen; wollen sie nicht, so fechten sie nicht mit und unterwerfen sich auch nicht etwa einer Majorität von Stimmen, sondern jeder steht für sich da und schöpft seinen Willen wie seine Kraft zum Handeln aus sich selber. Ein ähnliches glänzendes Bild unabhängiger Selbstständigkeit bieten die sarazenischen Helden dar, welche sich uns in fast noch spröderer Gestalt zeigen. – Selbst der *Reineke Fuchs* erneuert uns den Anblick eines ähnlichen Zustandes. Der Löwe ist zwar Herr und König, aber Wolf und Bär usw. sitzen gleichfalls mit zu Rat; Reineke und die anderen auch treiben's, wie sie wollen; kommt's zur Klage, so lügt sich der Schalk listig heraus oder findet partikuläre Interessen des Königs und der Königin, die er sich zunutze macht, indem er seinen Gebieter klug, wozu er eben mag, zu beschwatzen weiß.

ββ) Wie nun aber im Heroenzustande das Subjekt mit seinem gesamten Wollen, Tun, Vollbringen im unmittelbaren Zusammenhange bleibt, so steht es auch ungeteilt für das ein, was irgend an Folgen aus diesem Tun entspringt. Wenn *wir* dagegen handeln oder Handlungen beurteilen, so fordern wir, um dem Individuum eine Handlung imputieren zu können, dass es die Art seiner Handlung und die Umstände, unter welchen dieselbe vollbracht ist, gewusst und erkannt habe. Ist der Inhalt der Umstände von anderer Art und trägt die Objektivität insofern andere Bestimmungen in sich als diejenigen, welche in das Bewusstsein des Handelnden getreten sind, so nimmt der heutige Mensch nicht den gesamten Umfang dessen, was er getan hat, auf sich, sondern er weist den Teil seiner Tat von sich ab, welcher durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände selber anders geworden ist, als er im Willen lag, und rechnet sich nur das zu, was er gewusst und in Beziehung auf dieses Wissen mit Vorsatz und Absicht

vollbracht hat. Der heroische Charakter aber macht diese Unterscheidung nicht, sondern steht für das Ganze seiner Tat mit seiner ganzen Individualität ein. Ödipus z. B. begegnet auf der Wanderung zum Orakel einem Manne und erschlägt ihn im Zwist. In den Tagen dieses Streites wäre die Tat kein Verbrechen gewesen; der Mann hat sich gewalttätig gegen ihn bezeigt. Aber derselbe Mann war sein Vater. Ödipus heiratet eine Königin; die Gattin ist seine Mutter; wissenlos ist er in eine blutschänderische Ehe getreten. Dennoch erkennt er sich die Gesamtheit dieser Frevel zu und straft sich als Vatermörder und Blutschänder, obschon den *Vater* zu erschlagen und das Ehebett der *Mutter zu* besteigen weder in seinem Wissen noch in seinem Wollen gelegen hat. Die selbstständige Gediegenheit und Totalität des heroischen Charakters will die Schuld nicht teilen und weiß von diesem Gegensatze der subjektiven Absichten und der objektiven Tat und ihrer Folgen nichts, während bei der Verwicklung und Verzweigung des heutigen Handelns jeder auf alle anderen rekurriert und die Schuld soweit als möglich von sich zurückschiebt. Unsere Ansicht ist in dieser Beziehung *moralischer,* insofern im Moralischen die subjektive Seite des Wissens von den Umständen und der Überzeugung vom Guten sowie der inneren Absicht beim Handeln ein Hauptmoment ausmacht. In der Heroenzeit aber, in welcher das Individuum wesentlich Eines und das Objektive als von ihm ausgehend das Seinige ist und bleibt, will das Subjekt nun auch, was es getan hat, ganz und allein getan haben und das Geschehene vollständig in sich hineinverlegen.

Ebenso wenig trennt sich das heroische Individuum von dem sittlichen Ganzen ab, dem es angehört, sondern hat ein Bewusstsein von sich nur als in substantieller Einheit mit diesem Ganzen. *Wir* dagegen nach unserer heutigen Vorstellung scheiden uns als Personen mit unseren persönlichen Zwecken und Verhältnissen von den Zwecken solcher Gesamtheit ab; das Individuum tut, was es tut, aus seiner Persönlichkeit heraus für sich als Person und steht deshalb auch nur für sein eigenes Handeln, nicht aber für das Tun des substantiellen Ganzen ein, dem es angehört. Daher machen wir den Unterschied z. B. von Person und Familie. Solch eine Scheidung kennt das Heroenzeit-

alter nicht. Die Schuld des Ahnherrn kommt dort auf den Enkel, und ein ganzes Geschlecht duldet für den ersten Verbrecher; das Schicksal der Schuld und des Vergehens erbt sich fort. Uns würde diese Verdammung als das vernunftlose Anheim fallen an ein blindes Geschick ungerecht erscheinen. Wie bei uns die Taten der Ahnen die Söhne und Enkel nicht adeln, so verunehren auch die Verbrechen und Strafen der Vorfahren die Nachkommen nicht und vermögen noch weniger ihren subjektiven Charakter zu beflecken; ja der heutigen Gesinnung nach ist selbst die Konfiskation des Familienvermögens eine Strafe, welche das Prinzip der tieferen subjektiven Freiheit verletzt. Aber in der alten plastischen Totalität ist das Individuum nicht vereinzelt in sich, sondern Glied seiner Familie, seines Stammes. Deshalb bleibt auch der Charakter, das Handeln und Schicksal der Familie die eigene Sache jedes Gliedes, und weit entfernt, seiner Eltern Taten und Geschick zu verleugnen, nimmt jeder Einzelne im Gegenteil sich derselben als der seinigen mit Willen an; sie leben in ihm, und so *ist* er das, was seine Väter waren, litten oder verbrachen. Uns gilt dies als Härte, aber das Nur-für-sich-Einstehen und die dadurch gewonnene subjektivere Selbstständigkeit ist von der ändern Seite her auch nur die abstrakte Selbstständigkeit der Person – während dagegen die heroische Individualität idealer ist, weil sie sich nicht in der formellen Freiheit und Unendlichkeit in sich genügt, sondern mit allem Substantiellen der geistigen Verhältnisse, welche sie zu lebendiger Wirklichkeit bringt, in steter unmittelbarer Identität zusammengeschlossen bleibt. Das Substantielle ist in ihr unmittelbar individuell und das Individuum dadurch in sich selber substantiell.

γγ) Hierin lässt sich nun sogleich ein Grund dafür finden, dass die idealen Kunstgestalten in mythische Zeitalter, überhaupt aber in die älteren Tage der Vergangenheit als besten Boden ihrer Wirklichkeit hineinversetzt werden. Sind die Stoffe nämlich aus der Gegenwart genommen, deren eigentümliche Form, wie sie wirklich vorliegt, in der Vorstellung allen ihren Seiten nach fest geworden ist, so erhalten die Veränderungen, deren sich der Dichter nicht entschlagen kann, leicht den Anschein des bloß Gemachten und Absichtlichen. Die Vergan-

genheit dagegen gehört nur der Erinnerung an, und die Erinnerung vollbringt von selber schon das Einhüllen der Charaktere, Begebenheiten und Handlungen in das Gewand der Allgemeinheit, durch welches die besonderen äußerlichen und zufälligen Partikularitäten nicht hindurchscheinen. Zur wirklichen Existenz einer Handlung oder eines Charakters gehören viele geringfügige vermittelnde Umstände und Bedingungen, mannigfach einzelnes Geschehen und Tun, während in dem Bilde der Erinnerung alle diese Zufälligkeiten verlöscht sind. In dieser Befreiung von der Zufälligkeit des Äußeren erhält der Künstler, wenn die Taten, Geschichten, Charaktere alten Zeiten angehören, in Betreff auf das Partikuläre und Individuelle freiere Hand für seine künstlerische Gestaltungsweise. Er hat zwar auch wohl historische Erinnerungen, aus denen er den Inhalt in die Gestalt des Allgemeinen herausarbeiten muss; aber das Bild der Vergangenheit hat schon, wie gesagt, als Bild den Vorteil der größeren Allgemeinheit, während die vielfachen Fäden der Vermittlung von Bedingungen und Verhältnissen mit ihrer ganzen Umgebung von Endlichkeit zugleich die Mittel und Haltepunkte an die Hand geben, um die Individualität, deren das Kunstwerk bedarf, nicht zu verwischen. Näher gewährt dann ein heroisches Zeitalter den Vorteil vor einem späteren, ausgebildeteren Zustande, dass der einzelne Charakter und das Individuum überhaupt in solchen Tagen das Substantielle, Sittliche, Rechtliche noch nicht als gesetzliche Notwendigkeit sich gegenüber findet und dem Dichter insofern das unmittelbar vorliegt, was das Ideal fordert.

Shakespeare z. B. hat viele Stoffe für seine Tragödien aus Chroniken oder alten Novellen geschöpft, welche von einem Zustande erzählen, der sich zu einer vollständig festgestellten Ordnung noch nicht auseinandergelegt hat, sondern in welchem die Lebendigkeit des Individuums in seinem Beschließen und Ausführen noch das Vorherrschende ist und das Bestimmende bleibt. Seine eigentlich historischen Dramen dagegen haben ein Hauptingrediens von bloß äußerlich Historischem in sich und liegen deshalb von der idealen Darstellungsweise weiter ab, obschon auch hier die Zustände und Handlungen durch die harte Selbstständigkeit und Eigenwilligkeit der Charaktere getra-

gen und gehoben werden. Freilich bleiben diese in ihrer Selbstständigkeit mehr nur wieder ein meist formelles Beruhen auf sich, während bei der Selbstständigkeit der heroischen Charaktere wesentlich auch der *Inhalt* anzuschlagen ist, dessen Verwirklichung sie sich zum Zwecke gemacht haben.

Durch diesen letzten Punkt widerlegt sich denn auch in Betreff auf den allgemeinen Boden des Ideals die Vorstellung, als sei dafür das *Idyllische* vornehmlich geeignet, indem in diesem Zustande ja die Entzweiung des für sich Gesetzlichen und Notwendigen und der lebendigen Individualität in keiner Weise vorhanden sei. Wie einfach und ursprünglich nun aber auch die idyllischen Situationen sein mögen und wie weit sie absichtlich von der ausgebildeten Prosa des geistigen Daseins entfernt gehalten werden, so hat doch eben diese Einfachheit nach der anderen Seite hin dem *eigentlichen* Gehalt nach zu wenig Interesse, um als der eigentlichste Grund und Boden des Ideals gelten zu können. Denn die wichtigsten Motive des heroischen Charakters, Vaterland, Sittlichkeit, Familie usf., und deren Entwicklung trägt dieser Boden nicht in sich, wogegen sich etwa der ganze Kern des Inhalts darauf beschränkt, dass ein Schaf sich verloren oder ein Mädchen sich verliebt hat. So gilt das Idyllische auch häufig nur als eine Zuflucht und Erheiterung des Gemüts, wozu sich denn wie bei Geßner17) z. B. oft noch eine Süßlichkeit und weichliche Schlaffheit gesellt. Die idyllischen Zustände unserer heutigen Gegenwart haben wieder das Mangelhafte, dass diese Einfachheit, das Häusliche und Ländliche in Empfindung der Liebe oder der Wohlbehägigkeit eines guten Kaffees im Freien usf., gleichfalls von geringfügigem Interesse sind, indem von allem weiteren Zusammenhange mit tieferen Verflechtungen in gehaltreichere Zwecke und Verhältnisse bei diesem Landpfarrerleben usf. nur abstrahiert wird. Daher ist auch in dieser Beziehung Goethes Genius zu bewundern, dass er sich in *Hermann und Dorothea* zwar auf ein ähnliches Gebiet konzentriert, indem er aus dem Leben der Gegenwart eine engbegrenzte Besonderheit herausgreift, zugleich aber als Hintergrund und als Atmosphäre, in welcher sich dieser Kreis bewegt, die großen Interessen der Revolution und des eigenen Vater-

landes eröffnet und den für sich beschränkten Stoff mit den weitesten, mächtigsten Weltbegebenheiten in Beziehung bringt.

Überhaupt nun aber sind von dem Ideal das Üble und Böse, Krieg, Schlachten, Rache nicht ausgeschlossen, sondern werden häufig der Inhalt und Boden der heroischen, mythischen Zeit, der in um so härterer und wilderer Gestalt hervortritt, je weiter diese Zeiten von gesetzlicher und sittlicher Durchbildung abliegen. In den Abenteuern des Rittertums z. B., in welchen die fahrenden Ritter ausziehen, um dem Übel und Unrecht abzuhelfen, geraten die Helden oft genug selber in Wildheit und Unbändigkeit hinein, und in der ähnlichen Weise setzt auch die religiöse Heldenschaft der Märtyrer einen solchen Zustand der Barbarei und Grausamkeit voraus. Im ganzen jedoch ist das christliche Ideal, das in der Innigkeit und Tiefe des Innern seinen Platz hat, gleichgültiger gegen die Verhältnisse der Äußerlichkeit.

Wie nun der idealere Weltzustand bestimmten Zeitaltern vorzugsweise entspricht, so wählt die Kunst auch für die Gestalten, welche sie in demselben auftreten lässt, vorzugsweise einen bestimmten Stand – den Stand der *Fürsten.* Und nicht etwa aus Aristokratie und Liebe für das Vornehme, sondern der vollkommenen Freiheit des Willens und Hervorbringens wegen, welche sich in der Vorstellung der Fürstlichkeit realisiert findet. So sehen wir z. B. in der alten Tragödie den Chor als den individualitätslosen allgemeinen Boden der Gesinnungen, Vorstellungen und Empfindungsweisen, auf dem die bestimmte Handlung vor sich gehen soll. Aus diesem Boden erheben sich sodann die individuellen Charaktere der handelnden Personen, welche den Beherrschern des Volks, den Königsfamilien angehören. Den Figuren aus untergeordneten Ständen dagegen, wenn sie innerhalb ihrer beschränkten Verhältnisse zu handeln unternehmen, sehen wir überall die Gedrücktheit an; denn in ausgebildeten Zuständen sind sie in der Tat nach allen Seiten hin abhängig, eingeengt und kommen mit ihren Leidenschaften und Interessen durchweg ins Gedränge und in die Not der ihnen äußeren Notwendigkeit, da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht, gegen welche sie nicht ankommen können und selbst der Willkür der Höheren, wo die-

se gesetzlich berechtigt ist, ausgesetzt bleiben. An dieser Beschränkung durch bestehende Verhältnisse wird alle Unabhängigkeit zuschanden. Deshalb sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt. Denn im Komischen haben die Individuen das Recht, sich, wie sie wollen und mögen, aufzuspreizen; sie dürfen sich in ihrem Wollen und Meinen und in ihrer Vorstellung von sich selber eine Selbstständigkeit anmaßen, die ihnen unmittelbar durch sie selber und ihre innere und äußere Abhängigkeit wieder vernichtet wird. Hauptsächlich aber geht solch erborgtes Beruhen auf sich an den äußeren Verhältnissen und der schiefen Stellung der Individuen zu ihnen zugrunde. Die Macht dieser Verhältnisse ist für die niederen Stände in einem ganz anderen Grade als für Herrscher und Fürsten vorhanden. Don Cesar dagegen in Schillers *Braut von Messina* kann mit Recht ausrufen: „Es steht kein höhrer Richter über mir“, und wenn er gestraft sein will, so muss er sich selber das Urteil sprechen und vollstrecken. Denn er ist keiner äußeren Notwendigkeit des Rechts und Gesetzes unterworfen und auch in Ansehung der Strafe nur abhängig von sich selber. Die Shakespeareschen Gestalten gehören zwar nicht alle dem fürstlichen Stande an und stehen zum Teil auf einem historischen und nicht mehr mythischen Boden, aber sie sind dafür in Zeiten bürgerlicher Kriege versetzt, in denen die Bande der Ordnung und Gesetze sich auflockern oder brechen, und erhalten dadurch die geforderte Unabhängigkeit und Selbstständigkeit wieder.

b. Gegenwärtige prosaische Zustände

Sehen wir nun in allen diesen bisher angedeuteten Beziehungen auf die Gegenwart unseres heutigen Weltzustandes und seiner ausgebildeten rechtlichen, moralischen und politischen Verhältnisse, so ist in der jetzigen Wirklichkeit der Kreis für ideale Gestaltungen nur sehr begrenzter Art. Denn die Bezirke, in welchen für die Selbstständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrigbleibt, ist in Anzahl und Umfang gering. Die Hausväterlichkeit und Rechtschaffenheit, die Ideale von redlichen Männern und braven Frauen – insoweit deren Wollen und Handeln sich auf Sphären beschränkt, in welchen der

Mensch als individuelles Subjekt noch frei wirkt, d. h. nach seiner individuellen Willkür ist, was er ist, und tut, was er tut – machen in dieser Rücksicht den hauptsächlichsten Stoff aus.

Doch auch diesen Idealen fehlt es an tieferem Gehalt, und so bleibt das eigentlich Wichtigste nur die subjektive Seite der *Gesinnung.* Der objektivere Inhalt ist durch die sonst schon vorhandenen festen Verhältnisse gegeben, und so muss denn die Art und Weise, wie er in den Individuen und ihrer *inneren Subjektivität,* Moralität usw. erscheint, das wesentlichste Interesse bleiben. Dagegen würde es unpassend sein, auch für unsere Zeit noch Ideale, z. B. von Richtern oder Monarchen, aufstellen zu wollen. Wenn ein Justizbeamter sich benimmt und handelt, wie es Amt und Pflicht erfordert, so tut er damit nur seine bestimmte, der Ordnung gemäße, durch Recht und Gesetz vorgeschriebene Schuldigkeit; was dergleichen Staatsbeamte dann weiter noch von ihrer Individualität hinzubringen, Milde des Benehmens, Scharfsinnigkeit usf., ist nicht die Hauptsache und der substantielle Inhalt, sondern das Gleichgültigere und Beiläufige. Ebenso sind die Monarchen unserer Zeit nicht mehr, wie die Heroen der mythischen Zeitalter, eine in sich *konkrete* Spitze des Ganzen, sondern ein mehr oder weniger abstrakter Mittelpunkt innerhalb für sich bereits ausgebildeter und durch Gesetz und Verfassung feststehender Einrichtungen. Die wichtigsten Regentenhandlungen haben die Monarchen unserer Zeit aus den Händen gegeben; sie sprechen nicht selber mehr Recht, die Finanzen, bürgerliche Ordnung und Sicherheit sind nicht mehr ihr eigenes spezielles Geschäft, Krieg und Frieden werden durch die allgemeinen auswärtigen politischen Verhältnisse bestimmt, welche ihrer partikulären Leitung und Macht nicht angehören; und wenn ihnen auch in Betreff auf alle diese Beziehungen die letzte, oberste Entscheidung zukommt, so gehört doch der eigentliche Inhalt der Beschlüsse im ganzen weniger der Individualität ihres Willens an, als er bereits für sich selber feststeht, so dass die Spitze des eigenen subjektiven monarchischen Willens in Rücksicht auf das Allgemeine und Öffentliche nur formeller Art ist. In gleicher Weise ist auch ein General und Feldherr in unserer Zeit wohl von großer Macht, die wesentlichs-

ten Zwecke und Interessen werden in seine Hand gelegt, und seine Umsicht, sein Mut, seine Entschlossenheit, sein Geist hat über das Wichtigste zu entscheiden. Dennoch aber ist das, was seinem subjektiven Charakter als dessen persönliches Eigentum in dieser Entscheidung zuzuschreiben wäre, nur von geringem Umfange. Denn einerseits sind ihm die Zwecke gegeben und finden ihren Ursprung statt in seiner Individualität in Verhältnissen, welche außer dem Bezirk seiner Macht liegen; andererseits schafft er sich auch die Mittel zur Ausführung dieser Zwecke nicht durch sich selber; im Gegenteil, sie werden ihm verschafft, da sie ihm nicht unterworfen und im Gehorsam seiner Persönlichkeit sind, sondern in ganz anderer Stellung als in der zu dieser militärischen Individualität stehen.

So kann denn überhaupt in unserem gegenwärtigen Weltzustande das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbstständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben. Er handelt deshalb auch nur als befangen in derselben, und das Interesse an solcher Gestalt wie der Gehalt ihrer Zwecke und Tätigkeit ist unendlich partikulär. Denn am Ende beschränkt es sich immer darauf, zu sehen, wie es diesem Individuum ergehe, ob es seinen Zweck glücklich erreiche, welche Hindernisse, Widerwärtigkeiten sich entgegenstellen, welche zufälligen oder notwendigen Verwicklungen den Ausgang hemmen und herbeiführen usf. Und wenn nun auch die moderne Persönlichkeit in ihrem Gemüt und Charakter sich als Subjekt unendlich ist und in ihrem Tun und Leiden Recht, Gesetz, Sittlichkeit usw. erscheint, so ist doch das Dasein des Rechts in diesem Einzelnen ebenso beschränkt wie der Einzelne selbst und nicht wie in dem eigentlichen Heroenzustande das Dasein des Rechts, der Sitte, Gesetzlichkeit überhaupt. Der Einzelne ist jetzt nicht mehr der Träger und die ausschließliche Wirklichkeit dieser Mächte wie im Heroentum.

c. Rekonstruktion der individuellen Selbstständigkeit

Das Interesse nun aber und Bedürfnis solch einer wirklichen, individuellen Totalität und lebendigen Selbstständigkeit wird und kann uns nie verlassen, wir mögen die Wesentlichkeit und Entwicklung der Zustände in dem ausgebildeten bürgerlichen und politischen Leben als noch so ersprießlich und vernünftig anerkennen. In diesem Sinne können wir Schillers und Goethes poetischen Jugendgeist in dem Versuche bewundern, innerhalb dieser vorgefundenen Verhältnisse der neueren Zeit die verlorene Selbstständigkeit der Gestalten wiederzugewinnen. Wie sehen wir nun aber Schiller in seinen ersten Werken diesen Versuch ausführen? Nur durch die Empörung gegen die gesamte bürgerliche Gesellschaft selbst. Karl Moor, verletzt von der bestehenden Ordnung und von den Menschen, welche deren Macht missbrauchen, tritt aus dem Kreise der Gesetzlichkeit heraus und macht sich, indem er die Schranken, welche ihn einzwängen, zu durchbrechen die Kühnheit hat und sich so selbst einen neuen heroischen Zustand kreiert, zum Wiederhersteller des Rechts und selbstständigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrückung. Doch wie klein und vereinzelt einerseits muss diese Privatrache bei der Unzulänglichkeit der nötigen Mittel ausfallen, und auf der anderen Seite kann sie nur zu Verbrechen führen, da sie das Unrecht in sich schließt, das sie zerstören will. Von Seiten Karl Moors ist dies ein Unglück, ein Missgriff, und wenn es auch tragisch ist, können doch nur Knaben von diesem Räuberideal bestochen werden. Ebenso quälen sich die Individuen in *Kabale und Liebe* unter drückenden, widerwärtigen Verhältnissen mit ihren kleinen Partikularitäten und Leidenschaften herum, und erst in *Fiesco* und *Don Carlos* erscheinen die Hauptgestalten erhobener, indem sie sich einen substantielleren Gehalt, die Befreiung ihres Vaterlandes oder die Freiheit der religiösen Überzeugung, zu eigen machen und Helden aus Zwecken werden. In höherer Weise noch wirft sich Wallenstein an der Spitze seiner Armee zum Regulator der politischen Verhältnisse auf. Er kennt die Macht dieser Verhältnisse, von denen selbst sein eigenes Mittel, das Heer, abhängig ist, genau und gerät deshalb selber lange Zeit in das Schwanken zwischen Willen

und Pflicht. Kaum hat er sich entschlossen, als er die Mittel, deren er sich gewiss glaubt, unter seinen Händen zerlaufen, sein Werkzeug zerbrechen sieht. Denn was die Obristen und Generale letztlich bindet, ist nicht die Dankbarkeit für das, was er ihnen Dankenswertes durch Anstellung und Beförderung erwiesen hat, nicht sein Feldherrnruhm, sondern ihre Pflicht gegen die allgemein anerkannte Macht und Regierung, ihr Eid, den sie dem Oberhaupte des Staats, dem Kaiser der österreichischen Monarchie, geschworen haben. So findet er sich am Ende allein und wird nicht sowohl bekämpft und besiegt von einer entgegenstehenden äußeren Macht, als vielmehr von allen Mitteln zur Ausführung seines Zwecks entblößt; vom Heer aber verlassen, ist er verloren. Einen ähnlichen, wenn auch umgekehrten Ausgangspunkt nimmt Goethe im *Götz.* Die Zeit des Götz und Franz von Sickingen ist die interessante Epoche, in welcher das Rittertum mit der adeligen Selbstständigkeit seiner Individuen durch eine neuentstehende objektive Ordnung und Gesetzlichkeit ihren Untergang findet. Diese Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethes großen Sinn. Denn Götz, Sickingen sind noch Heroen, welche aus ihrer Persönlichkeit, ihrem Mut und rechtlichen, geraden Sinn heraus die Zustände in ihrem engeren oder weiteren Kreise selbstständig regulieren wollen; aber die neue Ordnung der Dinge bringt Götz selber in Unrecht und richtet ihn zugrunde. Denn nur das Rittertum und Lehnsverhältnis sind im Mittelalter der eigentliche Boden für diese Art der Selbstständigkeit. – Hat sich nun aber die gesetzliche Ordnung in ihrer prosaischen Gestalt vollständiger ausgebildet und ist sie das Übermächtige geworden, so tritt die abenteuernde Selbstständigkeit ritterlicher Individuen außer Verhältnis und wird, wenn sie sich noch als das allein Gültige festhalten und im Sinne des Rittertums das Unrecht steuern, den Unterdrückten Hilfe leisten will, zu der Lächerlichkeit, in welcher uns Cervantes seinen Don Quijote vor Augen führt.

Mit der Berührung jedoch eines solchen Gegensatzes unterschiedener Weltanschauungen und dem Handeln innerhalb dieser Kollisi-

on sind wir bereits an das angestreift, was wir oben schon im allgemeinen als nähere Bestimmtheit und Unterschiedenheit des allgemeinen Weltzustandes, als die *Situation* überhaupt, bezeichnet haben.

2. Die Situation

Der ideale Weltzustand, welchen die Kunst im Unterschiede der prosaischen Wirklichkeit darzustellen berufen ist, macht der bisherigen Betrachtung nach nur das geistige Dasein überhaupt und somit nur die *Möglichkeit* erst der individuellen Gestaltung, nicht aber diese Gestaltung selber aus. Was wir daher soeben vor uns hatten, war nur der allgemeine Grund und Boden, auf welchem die lebendigen Individuen der Kunst auftreten können. Er ist zwar mit Individualität befruchtet und beruht auf deren Selbstständigkeit, aber als *allgemeiner Zustand* zeigt er noch nicht die tätige Bewegung der Individuen in ihrer lebendigen Wirksamkeit – wie der Tempel, den die Kunst auferbaut, noch nicht die individuelle Darstellung des Gottes selber ist, sondern nur den Keim zu derselben enthält. Deshalb haben wir jenen Weltzustand zunächst noch als das in sich Unbewegte anzusehen, als eine Harmonie der Mächte, die ihn regieren, und insofern als ein substantielles, gleichförmig geltendes Bestehen, das jedoch nicht etwa darf als ein sogenannter Stand der Unschuld aufgefasst werden. Denn es ist der Zustand, in dessen Fülle und Macht der Sittlichkeit das Ungeheuer der Entzweiung nur noch schlummerte, weil sich für unsere *Betrachtung* erst die Seite seiner substantiellen Einheit hervorgekehrt hatte und daher auch die Individualität nur in ihrer allgemeinen Weise vorhanden war, in welcher sie sich, statt ihre Bestimmtheit geltend zu machen, spurlos und ohne wesentliche Störung wieder verläuft. Zur Individualität aber gehört wesentlich Bestimmtheit, und soll uns das Ideal als *bestimmte Gestalt* entgegentreten, so ist es notwendig, dass es nicht nur in seiner Allgemeinheit bleibe, sondern das Allgemeine in besonderer Weise äußere und demselben dadurch erst Dasein und Erscheinung gebe. Die Kunst in dieser Beziehung hat also nicht etwa nur einen *allgemeinen* Weltzustand zu schildern, sondern aus dieser unbestimmten Vorstellung zu den Bildern der *bestimmten*

Charaktere und Handlungen fortzugehen. Von Seiten der *Individuen* aus ist deshalb der allgemeine Zustand wohl der für sie vorhandene Boden, der sich aber zur Spezialität der Zustände und mit dieser Besonderung zu Kollisionen und Verwicklungen aufschließt, welche die Veranlassungen für die Individuen werden, zu äußern, *was* sie sind, und sich als bestimmte Gestalt zu weisen. Von Seiten des Weltzustandes dagegen erscheint dies Sichzeigen der Individuen zwar als Werden seiner Allgemeinheit zu einer lebendigen Besonderung und Einzelheit, zu einer Bestimmtheit aber, in welcher sich zugleich die *allgemeinen Mächte* als das *Waltende* erhalten. Denn das bestimmte Ideal hat, nach seiner wesentlichen Seite genommen, die ewigen weltbeherrschenden Mächte zu seinem substantiellen Gehalt. Die Weise der Existenz jedoch, welche in der Form bloßer Zuständlichkeit gewonnen werden kann, ist dieses Gehalts nicht würdig. Das Zuständliche nämlich hat teils die Gewohnheit zu seiner Form – die Gewohnheit aber entspricht nicht der geistigen *selbstbewussten* Natur jener tiefsten Interessen; teils war es die *Zufälligkeit* und *Willkür* der Individualität, durch deren Selbsttätigkeit wir eben diese Interessen sollten ins Leben treten sehen – die unwesentliche Zufälligkeit und Willkür aber ist wiederum der substantiellen Allgemeinheit, welche den Begriff des in sich Wahrhaftigen ausmacht, ebenso wenig gemäß. Wir haben deshalb auf der einen Seite eine bestimmtere, auf der anderen eine würdigere Kunsterscheinung für den konkreten Gehalt des Ideals aufzusuchen.

Diese neue Gestaltung können die allgemeinen Mächte in ihrem *Dasein* nur dadurch erhalten, dass sie in ihrer wesentlichen Unterscheidung und Bewegung überhaupt, und näher dadurch, dass sie in ihrem Gegensatze gegeneinander erscheinen. In der Besonderheit nun, zu welcher das Allgemeine in dieser Weise übergeht, sind zwei Momente bemerklich zu machen: erstens die *Substanz* als ein Kreis der allgemeinen Mächte, durch deren *Besonderung* die Substanz in ihre selbstständigen Teile zerlegt wird; zweitens die *Individuen,* welche als das betätigende Vollbringen dieser Mächte heraustreten und die individuelle Gestalt für dieselbe abgeben.

Der Unterschied aber und Gegensatz, in welche dadurch der zunächst in sich harmonische Weltzustand mit seinen Individuen gesetzt wird, ist, in Beziehung auf diesen Weltzustand betrachtet, das Hervortreiben des *wesentlichen Gehalts,* den er in sich trägt, während umgekehrt das substantielle Allgemeine, das in ihm liegt, zur Besonderheit und Einzelheit in *der Weise* fortgeht, dass dies Allgemeine *sich* zum Dasein bringt, indem es sich wohl den Schein der Zufälligkeit, Spaltung und Entzweiung gibt, diesen Schein aber eben dadurch wieder tilgt, dass es darin *sich* erscheinen lässt.

Das Auseinandertreten dieser Mächte und ihr Sichverwirklichen in Individuen kann aber ferner nur unter bestimmten Umständen und Zuständen geschehen, unter welchen und als welche die ganze Erscheinung ins Dasein hervorgeht oder welche das Erregende in Betreff auf diese Verwirklichung ausmachen. Für sich selbst genommen, sind solche Umstände ohne Interesse und erhalten ihre Bedeutung erst in ihrem Verhältnis zum Menschen, durch dessen Selbstbewusstsein der Inhalt jener geistigen Mächte zur Erscheinung betätigt werden soll. Die äußeren Umstände sind deshalb wesentlich in diesem Verhältnis aufzufassen, indem sie Wichtigkeit nur durch das erlangen, was sie *für den Geist* sind, durch die Weise nämlich, in der sie von den Individuen ergriffen werden und damit die Veranlassung geben, das innere geistige Bedürfnis, die Zwecke, Gesinnungen, das bestimmte Wesen überhaupt individueller Gestaltungen zur Existenz zu bringen. Als diese nähere Veranlassung bilden die bestimmten Umstände und Zustände die *Situation,* welche die speziellere Voraussetzung für das eigentliche Sich-äußern und Betätigen alles dessen ausmacht, was in dem allgemeinen Weltzustande zunächst noch unentwickelt verborgen liegt, weshalb wir der Betrachtung der eigentlichen Handlung die Feststellung des Begriffs der Situation vorausschicken müssen.

Die Situation im allgemeinen ist einerseits der Zustand überhaupt, zur *Bestimmtheit partikularisiert,* und in dieser Bestimmtheit andererseits zugleich das Anregende für die bestimmte Äußerung des Inhalts, welcher sich durch die künstlerische Darstellung ins Dasein herauszukehren hat. Vornehmlich von diesem letzteren Standpunkte aus

bietet die Situation ein weites Feld der Betrachtung dar, indem es von jeher die wichtigste Seite der Kunst gewesen ist, interessante Situationen zu finden, d. h. solche, welche die tiefen und wichtigen Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen machen. Für die verschiedenen Künste sind die Forderungen in dieser Beziehung verschieden; die Skulptur z. B. erweist sich in Rücksicht auf die innere Mannigfaltigkeit der Situationen beschränkt, Malerei und Musik schon weiter und freier, am unerschöpflichsten jedoch die Poesie.

Da wir nun aber hier noch nicht im Gebiete der besonderen Künste stehen, haben wir an dieser Stelle nur die allgemeinsten Gesichtspunkte herauszuheben und können dieselben zu folgendem Stufengange gliedern.

Erstens nämlich erhält die Situation, ehe sie sich zur Bestimmtheit in sich fortgebildet hat, noch die Form der *Allgemeinheit* und dadurch der *Unbestimmtheit,* so dass wir also zunächst nur die Situation der *Situationslosigkeit* gleichsam vor uns haben. Denn die Form der Unbestimmtheit ist selber nur *eine* Form einer anderen, der Bestimmtheit, gegenüber und erweist sich somit selber als eine Einseitigkeit und Bestimmtheit.

Aus dieser Allgemeinheit aber *zweitens* tritt die Situation zur Besonderung heraus und wird zur eigentlichen, zunächst jedoch *harmlosen* Bestimmtheit, die noch zu keinem *Gegensatz* und dessen notwendiger Lösung Anlass gibt.

Drittens endlich macht die Entzweiung und deren Bestimmtheit das Wesen der Situation aus, welche dadurch zu einer *Kollision* wird, die zu Reaktionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet.

Denn die Situation überhaupt ist die *Mittelstufe* zwischen dem allgemeinen, in sich unbewegten Weltzustande und der in sich zur Aktion und Reaktion aufgeschlossenen konkreten Handlung, weshalb sie auch den Charakter sowohl des einen als des anderen Extrems in sich

darzustellen und uns von dem einen her zu dem anderen hinüberzuleiten hat.

a. Die Situationslosigkeit

Die Form für den allgemeinen Weltzustand, wie das Ideal der Kunst ihn zur Erscheinung bringen soll, ist die ebenso individuelle als in sich wesentliche Selbstständigkeit. Die Selbstständigkeit nun, als solche genommen und für sich befestigt, gibt zunächst nichts als das sichere Beruhen auf sich selbst in starrer Ruhe. Die bestimmte Gestalt geht somit noch zu keiner Beziehung auf Anderes aus sich heraus, sondern bleibt in der inneren und äußeren Beschlossenheit der Einheit mit sich. Dies gibt die Situationslosigkeit, in welcher wir z. B. alte Tempelbilder aus den Anfängen der Kunst sehen, deren Charakter des tiefen unbeweglichen Ernstes, der ruhigsten, ja selbst der starren, aber grandiosen Hoheit auch in späteren Zeiten wohl in dem gleichen Typus ist nachgebildet worden. Die ägyptische und älteste griechische Skulptur z. B. gewährt eine Anschauung von dieser Art der Situationslosigkeit. In der christlichen bildenden Kunst ferner wird Gottvater oder Christus in der ähnlichen Weise vorgestellt, vornehmlich in Brustbildern; wie sich denn überhaupt die feste Substantialität des Göttlichen, als bestimmter besonderer Gott oder als die in sich absolute Persönlichkeit aufgefasst, für solche Darstellungsart eignet, obschon auch mittelalterliche Porträts den gleichen Mangel bestimmter Situationen, in denen sich der Charakter des Individuums ausprägen könnte, an sich tragen und nur das Ganze des bestimmten Charakters in seiner Festigkeit ausdrücken wollen.

b. Die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit

Das zweite jedoch, da die Situation überhaupt in der *Bestimmtheit* liegt, ist das Heraustreten aus dieser Stille und seligen Ruhe oder aus der alleinigen Strenge und Gewalt der Selbstständigkeit in sich. Die situationslosen und dadurch nach innen und außen unbewegten Gestalten haben sich in Bewegung zu setzen und ihre bloße Einfachheit aufzugeben.

Das nächste Fortschreiten aber zu speziellerer Manifestation in einer besonderen Äußerung ist die zwar bestimmte, doch noch nicht wesentlich in sich differente und kollisionsvolle Situation.

Diese erste individualisierte Äußerung bleibt daher von der Art, dass sie keine weitere Folge hat, indem sie sich in keinen feindlichen Gegensatz gegen anderes setzt und somit keine Reaktion hervorrufen kann, sondern in ihrer Unbefangenheit durch sich selbst schon fertig und vollendet ist. Hierher gehören diejenigen Situationen, welche im ganzen als ein Spiel zu betrachten sind, insofern in ihnen etwas vor sich geht oder getan wird, womit es eigentlich kein Ernst ist. Denn der Ernst des Tuns und Handelns kommt überhaupt erst durch Gegensätze und Widersprüche hervor, die zur Aufhebung und Besiegung der einen oder ändern Seite hindrängen. Deshalb sind diese Situationen auch weder selber Handlungen, noch geben sie den anregenden Anlass für Handlungen ab, sondern sind teils bestimmte, aber in sich ganz einfache Zustände, teils ein Tun ohne in sich selbst wesentlichen und ernsten Zweck, der aus Konflikten hervorginge oder zu Konflikten führen könnte.

α) Das Nächste in dieser Beziehung ist der Übergang aus der Ruhe der Situationslosigkeit zur Bewegung und Äußerung, sei es als rein mechanische Bewegung, sei es als erste Regung und Befriedigung irgendeines inneren Bedürfnisses. Wenn die Ägypter z. B. in ihren Skulpturgestalten die Götter mit geschlossenen Beinen, unbewegtem Haupt und festanliegenden Armen darstellten, so lösen die Griechen dagegen die Arme und Beine vom Körper los und geben dem Körper eine schreitende und überhaupt in sich mannigfaltige, bewegte Stellung. Ausruhen, Sitzen, ruhiges Hinausschauen sind dergleichen einfache Zustände, in welchen die Griechen z. B. ihre Götter auffassen; Zustände, welche die selbstständige Göttergestalt wohl in eine Bestimmtheit hineinversetzen, doch in eine Bestimmtheit, die nicht in weitere Beziehungen und Gegensätze eingeht, sondern in sich geschlossen bleibt und für sich selbst ihr Gewähren hat. Situationen dieser einfachsten Art gehören vornehmlich der Skulptur an, und die Alten vor allem sind unerschöpflich in Erfindung solcher unbefangenen

Zustände gewesen. Auch hierin bekunden sie ihren großen Sinn; denn durch die Unbedeutendheit gerade der bestimmten Situation hebt [er] die Höhe und Selbstständigkeit ihrer Ideale um so mehr hervor und bringt durch das Harmlose und Unwichtige des Tuns und Lassens die selige, ruhige Stille und Unwandelbarkeit des ewigen Götter um so näher zur Anschauung. Die Situation weist dann auf den besonderen Charakter eines Gottes oder Heros nur überhaupt hin, ohne ihn in Bezug mit anderen Göttern oder gar in feindliche Berührung und Zwiespalt zu versetzen.

β) Weiter schon geht die Situation zur Bestimmtheit fort, wenn sie irgendeinen besonderen Zweck in seiner in sich fertigen Ausführung, ein Tun, das in Verhältnis zum Äußeren steht, andeutet und den in sich selbstständigen Gehalt innerhalb solcher Bestimmtheit ausdrückt. Auch dies sind Äußerungen, durch welche die Ruhe und heitere Seligkeit der Gestalten nicht getrübt wird, sondern die selber nur als eine Folge und bestimmte Weise dieser Heiterkeit erscheinen. Auch in solchen Erfindungen waren die Griechen höchst sinnvoll und reich. Zur Unbefangenheit der Situationen gehört hier, dass sie nicht ein Tun enthalten, welches bloß als der Anfang einer Tat erscheint, so dass daraus noch weitere Verwicklungen und Gegensätze entspringen müssten, sondern dass sich die ganze Bestimmtheit in diesem Tun als abgeschlossen zeigt. So fasst man z. B. die Situation des Apoll von Belvedere so auf, dass Apollo siegesgewiß, nachdem er den Python mit dem Pfeile getötet, in seiner Hoheit zürnend vorschreitet. Diese Situation hat schon nicht mehr die grandiose Einfachheit der früheren griechischen Skulptur, welche die Ruhe und Kindlichkeit der Götter durch unbedeutendere Äußerungen kenntlich machte: Venus z. B., dem Bade entsteigend, ihrer Macht bewusst, ruhig hinausblickend; Faune und Satyrn in spielenden Situationen, welche als Situationen nichts Weiteres sollen und wollen; der Satyr z. B., der den jungen Bacchus im Arme hält und das Kind lächelnd mit unendlicher Süße und Anmut betrachtet; Amor in den mannigfaltigsten ähnlichen unbefangenen Tätigkeiten – das sind alles Beispiele dieser Art der Situation. Wird das Tun dagegen konkreter, so ist solche verwickeitere Situation, für die

Skulpturdarstellung der griechischen Götter als selbstständiger Mächte wenigstens, unzweckmäßiger, weil dann die reine Allgemeinheit des individuellen Gottes durch die gehäufte Partikularität seines bestimmten Tuns nicht so hindurchzuscheinen vermag. Der Merkur z. B. von Pigalle, welcher als ein Geschenk Ludwigs XV. in Sanssouci aufgestellt ist, befestigt sich soeben die Flügelsohlen. Dies ist ein durchaus harmloses Geschäft. Der Merkur von Thorwaldsen dagegen hat eine für die Skulptur fast allzu komplizierte Situation: er passt nämlich, soeben seine Flöte fortlegend, dem Marsyas auf; listig blickt er auf ihn hin, lauernd, dass er ihn töten könne, indem er heimtückisch nach dem versteckten Dolche greift. Umgekehrt ist zwar, um noch eines neueren Kunstwerks zu erwähnen, die Sandalenbinderin von Rudolf Schadow in der ähnlichen einfachen Beschäftigung Merkurs begriffen, hier aber behält die Harmlosigkeit nicht mehr das gleiche Interesse, das mit ihr verknüpft ist, wenn sich ein Gott in solcher Unbefangenheit darstellt. Wenn ein Mädchen sich die Sandalen bindet oder spinnt, so zeigt sich darin nichts als eben dies Binden und Spinnen, das für sich bedeutungslos und unwichtig ist.

γ) Hierin nun drittens liegt, dass die bestimmte Situation überhaupt kann als ein bloß äußerer, bestimmterer oder unbestimmterer Anlass behandelt werden, welcher nur die *Gelegenheit zu* anderweitigen, enger oder loser damit verknüpften Äußerungen gibt. Viele lyrische Gedichte z. B. haben solche gelegentliche Situation. Eine besondere Stimmung und Empfindung ist eine Situation, die dichterisch gewusst und gefasst werden kann und auch in Beziehung auf äußere Umstände, Festlichkeiten, Siege usf. zu diesem oder jenem umfassenderen oder beschränkteren Aussprechen und Gestalten von Gefühlen und Vorstellungen treibt. Im höchsten Sinne des Worts sind z. B. Pindars Preisgesänge solche Gelegenheitsgedichte. Auch Goethe hat viele lyrische Situationen dieser Art zum Stoff genommen; ja in der weiteren Bedeutung könnte man selbst seinem *Werther* den Namen eines Gelegenheitsgedichts beilegen, denn durch den *Werther* hat Goethe seine eigene innere Zerrissenheit und Qual des Herzens, die Begebnisse seiner eigenen Brust zum Kunstwerk herausgearbeitet, wie der

lyrische Dichter überhaupt seinem Herzen Luft macht und das ausspricht, wovon er selbst als Subjekt affiziert ist. Dadurch löst sich das zunächst nur im Innern Festhaftende los und wird zum äußeren Objekt, von dem der Mensch sich befreit hat – wie die Tränen erleichtern, in denen der Schmerz sich ausweint. Goethe hat sich, wie er selber sagt, durch die Abfassung des Werther von der Not und Bedrängnis des Innern, welche er schildert, befreit. Doch die hier dargestellte Situation gehört noch nicht in diese Stufe hinein, da sie die tiefsten Gegensätze in sich fasst und sich entwickeln lässt.

In solcher lyrischen Situation nun kann einerseits allerdings irgendein objektiver Zustand, eine Tätigkeit in Beziehung auf die äußere Welt sich kundgeben, andererseits aber ebenso sehr das Gemüt als solches in seiner inneren Stimmung sich von allem sonstigen äußeren Zusammenhang in sich zurückziehen und von der Innerlichkeit seiner Zustände und Empfindungen den Ausgangspunkt nehmen.

c. Die Kollision

Alle bisher betrachteten Situationen sind, wie schon ist berührt worden, weder selber Handlungen noch überhaupt Veranlassungen zum eigentlichen Handeln. Ihre Bestimmtheit bleibt mehr oder weniger der bloß gelegentliche Zustand oder ein für sich unbedeutendes Tun, in welchem ein substantieller Gehalt sich in *der* Weise ausdrückt, dass die Bestimmtheit sich nun als ein harmloses Spiel ergibt, mit dem es nicht wahrhafter Ernst sein kann. Der Ernst und die Wichtigkeit der Situation in ihrer Besonderung vermag erst da zu beginnen, wo die Bestimmtheit sich als wesentliche Differenz hervortut und als im Gegensatze gegen anderes eine Kollision begründet.

Die Kollision hat in dieser Rücksicht ihren Grund in einer *Verletzung,* welche nicht als Verletzung bleiben kann, sondern aufgehoben werden muss; sie ist eine Veränderung des ohne sie harmonischen Zustandes, welche selbst wieder zu verändern ist. Dennoch ist auch

die Kollision noch keine *Handlung,* sondern enthält nur die Anfänge und Voraussetzungen zu einer Handlung und bewahrt dadurch, als bloßer Anlass, den Charakter der Situation. Obschon auch der Gegensatz, zu dem die Kollision aufgeschlossen ist, das Resultat einer früheren Handlung sein kann.

Wie z. B. die Trilogien der Alten Fortsetzungen in dem Sinne sind, dass aus dem Ende des einen dramatischen Werks die Kollision für ein zweites hervorgeht, das wieder in einem dritten seine Lösung fordert. – Indem nun die Kollision überhaupt einer Auflösung bedarf, welche dem Kampfe von Gegensätzen folgt, so ist die kollisionsvolle Situation vornehmlich der Gegenstand der dramatischen Kunst, der es vergönnt ist, das Schöne in seiner vollständigsten und tiefsten Entwicklung darzustellen, während die Skulptur z. B. eine Handlung, durch welche die großen geistigen Mächte in ihrem Zwiespalt und ihrer Versöhnung zum Vorschein kommen, nicht vollständig zu gestalten imstande ist, da selbst die Malerei, ihres breiteren Spielraums ungeachtet, nur immer ein Moment der Handlung vor Augen bringen kann.

Diese ernsthaften Situationen führen jedoch eine eigentümliche Schwierigkeit mit sich, die schon in ihrem Begriffe liegt. Sie beruhen auf Verletzungen und treiben Verhältnisse hervor, die nicht fortbestehen können, sondern eine umgestaltende Abhilfe notwendig machen. Nun liegt aber die Schönheit des Ideals gerade in seiner ungetrübten Einigkeit, Ruhe und Vollendung in sich selbst. Die Kollision stört diese Harmonie und setzt das in sich einige Ideal in Dissonanz und Gegensatz. Durch die Darstellung solcher Verletzung wird daher das Ideal selber verletzt, und die Aufgabe der Kunst kann hier nur darin liegen, dass sie einerseits in dieser Differenz dennoch die freie Schönheit nicht untergehen lässt und andererseits die Entzweiung und deren Kampf nur vorüberführt, damit sich aus ihr durch Lösung der Konflikte die Harmonie als Resultat ergebe und in dieser Weise erst in ihrer vollständigen Wesentlichkeit hervorsteche. Bis zu welcher Grenze jedoch die Dissonanz darf fortgetrieben werden, darüber lassen sich keine allgemeinen Bestimmungen feststellen, weil jede besondere Kunst in dieser Beziehung ihrem eigentümlichen Charakter folgt. Die

innere Vorstellung z. B. kann in Zerrissenheit weit mehr ertragen als die unmittelbare Anschauung. Die Poesie hat deshalb das Recht, nach innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis zur Hässlichkeit als solcher fortzugehen. In den bildenden Künsten aber, in der Malerei und mehr noch in der Skulptur, steht die Außengestalt fest und bleibend da, ohne wieder aufgehoben zu werden und wie die Töne der Musik flüchtig gleich wieder zu verschwinden. Hier würde es ein Verstoß sein, das Hässliche, wenn es keine Auflösung findet, für sich festzuhalten. Den bildenden Künsten ist deshalb nicht alles das erlaubt, was der dramatischen Poesie sehr wohl kann gestattet werden, da sie es nur augenblicklich erscheinen und sich wieder entfernen lässt.

Für die näheren Arten der Kollision sind an dieser Stelle nur wieder die allgemeinsten Gesichtspunkte anzugeben. Wir müssen in dieser Rücksicht drei Hauptseiten betrachten: *erstens* Kollisionen, welche aus rein physischen, *natürlichen* Zuständen hervorgehen, insofern diese selbst etwas Negatives, Übles und dadurch Störendes sind;

zweitens geistige Kollisionen, welche auf *Naturgrundlagen* beruhen, die, obschon in sich selbst positiv, dennoch für den Geist die Möglichkeit von Differenzen und Gegensätzen in sich tragen; *drittens* Zwiespälte, die in *geistigen Differenzen* ihren Grund finden und erst als die wahrhaft interessanten Gegensätze aufzutreten berechtigt sind, insofern sie aus der *eigenen Tat* des Menschen hervorgehen.

α) Was die Konflikte der ersten Art betrifft, so können sie nur als bloßer Anlass gelten, indem hier nur die *äußere* Natur mit ihren Krankheiten und sonstigen Übeln und Gebrechlichkeiten Umstände herbeiführt, welche die sonstige Harmonie des Lebens stören und Differenzen zur Folge haben. An und für sich sind solche Kollisionen von keinem Interesse und werden in die Kunst nur der Zwiespälte wegen aufgenommen, welche sich aus einem Naturunglück *als Folge* entwickeln können. So ist z. B. in der *Alkestis* des Euripides, welche auch für die Glucksche *Alceste* den Stoff hergegeben hat, die Krankheit des Admet die Voraussetzung. Die Krankheit als solche wäre kein Gegens-

tand für echte Kunst und wird es auch bei Euripides nur durch die Individuen, für welche aus diesem Unglück sich eine weitere Kollision herleitet. Das Orakel verkündigt, Admet müsse sterben, wenn sich nicht ein anderer für ihn der Unterwelt weiht. Alkestis unterzieht sich diesem Opfer und beschließt zu sterben, um den Tod von dem Gatten, dem Vater ihrer Kinder, dem Könige abzuhalten. Auch im *Philoktet* des Sophokles begründet ein physisches Unheil die Kollision. Die Griechen setzen den Leidenden der Fußwunde wegen, welche ihm der Biss einer Schlange zu Chrysa zugezogen hatte, auf der Fahrt gegen Troja auf Lemnos aus. Hier ist das physische Unglück gleichfalls nur der äußerste Anknüpfungspunkt und Anlass einer weiteren Kollision. Denn der Weissagung nach soll Troja nur fallen, wenn die Pfeile des Herkules in den Händen der Anstürmenden sind. Philoktet weigert sich, sie herzugeben, weil er neun Jahre hindurch das Unrecht der Aussetzung qualvoll hat erdulden müssen. Diese Weigerung nun wie das Unrecht der Aussetzung, aus dem sie entspringt, hätte noch auf mannigfach andere Weise herbeigeführt werden können, und das eigentliche Interesse liegt nicht in der Krankheit und ihrer physischen Not, sondern in dem Gegensatz, welcher durch Philoktets Entschluss, die Pfeile nicht preiszugeben, hervorkommt. – In ähnlicher Weise verhält es sich mit der Pest im Lager der Griechen, welche außerdem für sich schon als eine Folge früherer Verletzungen, als Strafe dargestellt ist, wie es denn überhaupt der epischen Poesie mehr zusteht als der dramatischen, ihre Störungen und Hemmnisse durch ein Naturunglück, Sturm, Schiffbruch, Dürre usf., herbeizuführen. Im Allgemeinen aber stellt die Kunst ein solches Unheil nicht als bloße Zufälligkeit dar, sondern als ein Hindernis und Unglück, dessen Notwendigkeit nur gerade diese Gestalt statt einer anderen annimmt.

β) Insofern nun aber die äußerliche Naturmacht als solche in den Interessen und Gegensätzen des Geistigen nicht das Wesentliche ist, so tritt sie zweitens auch nur, wo sie sich mit geistigen Verhältnissen verknüpft zeigt, als der Boden hervor, auf welchem die eigentliche Kollision zum Bruch und Zwiespalt führt. Hierher gehören alle Konflikte, deren Grundlage die natürliche *Geburt* ausmacht. Wir können

hier im allgemeinen drei Fälle näher unterscheiden. aa) *Erstens* ein an die Natur geknüpftes *Recht,* wie z. B. Verwandtschaft, Recht der Erbfolge usf., welches, eben weil es in Verbindung mit der *Natürlichkeit* steht, sogleich eine *Mehrheit von* Naturbestimmungen zulässt, während das Recht, die Sache, nur *eine* ist. Das wichtigste Beispiel ist in dieser Beziehung das Recht zur Thronfolge. Dies Recht, als Anlass für die hierhergehörigen Kollisionen, muss noch nicht für sich reguliert und festgestellt sein, weil sonst sogleich der Konflikt ganz anderer Art wird. Ist nämlich durch positive Gesetze und deren geltende Ordnung die Erbfolge noch nicht befestigt, so kann es an und für sich nicht als Unrecht angesehen werden, dass ebenso gut wie der ältere auch der jüngere Bruder oder ein anderer Verwandter des Königshauses herrschen solle. Da nun die Herrschaft etwas Qualitatives ist und nicht quantitativ wie Geld und Gut, das seiner Natur nach vollkommen gerecht geteilt werden kann, so ist bei solcher Erbschaft sogleich Hader und Streit vorhanden. Als Ödipus z. B. den Thron ohne Herrscher zurücklässt, stehen sich die Söhne, das thebanische Paar, mit denselben Rechten und Ansprüchen gegenüber; die Brüder vergleichen sich zwar, von Jahr zu Jahr in der Herrschaft zu wechseln, doch Eteokles bricht den Vergleich, und Polyneikes rückt, um sein Recht zu verfechten, gegen Theben heran. Bruderfeindschaft ist überhaupt eine durch alle Zeiten der Kunst fortgreifende Kollision, die schon mit Kain beginnt, der den Abel erschlug. Auch im *Schah-nameh,* dem ersten persischen Heldenbuche, macht ein Streit um die Thronfolge den Ausgangspunkt der mannigfaltigsten Kämpfe. Feridu verteilte die Erde unter seine drei Brüder: Selm erhielt Rum und Chawer, dem Thur ward Turan und Dshin zugeteilt und Iredsh sollte über die Erde von Iran herrschen; aber jeder macht auf das Land des anderen Anspruch, und die hieraus entspringenden Zwiespälte und Kriege nehmen kein Ende. Auch im christlichen Mittelalter sind die Entzweiungsgeschichten in Familien und Dynastien ohne Zahl. Solche Misshelligkeiten aber erscheinen selber als zufällig; denn an und für sich ist es nicht notwendig, dass Brüder in Feindschaft geraten, sondern es müssen noch besondere Umstände und höhere Ursachen hinzukommen, wie z. B. die in sich feindselige Geburt der Söhne des Ödipus, oder wie

auch in der *Braut von Messina* der Versuch gemacht ist, den Zwist der Brüder auf ein höheres Schicksal hinauszuschieben. In Shakespeares *Macbeth* liegt eine ähnliche Kollision zugrunde. Duncan ist König, Macbeth sein nächster ältester Verwandter und deshalb der eigentliche Erbe des Throns noch vor den Söhnen Duncans. Und so ist auch die erste Veranlassung zu Macbeths Verbrechen das Unrecht, das ihm der König getan, seinen eigenen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Diese Berechtigung Macbeths, welche aus den Chroniken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeths Leidenschaft herauszustellen, um dem Könige Jakob ein Kompliment zu machen, für den es von Interesse sein musste, den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehen. Deshalb bleibt es nach Shakespeares Behandlung unmotiviert, dass Macbeth nicht auch Duncans Söhne ermordet, sondern sie entfliehen lässt, und dass auch keiner der Großen ihrer gedenkt. Doch die ganze Kollision, um welche es sich in *Macbeth* handelt, geht schon über die Stufe der Situation hinaus, welche hier sollte angedeutet werden.

ββ) Das Umgekehrte nun *zweitens* innerhalb dieses Kreises besteht darin, dass Unterschieden der Geburt, welche an sich ein *Unrecht* enthalten, dennoch durch *Sitte oder Gesetz* die Gewalt einer unüberwindlichen *Schranke* zugeteilt wird, so dass sie gleichsam als ein zur Natur gewordenes Unrecht auftreten und dadurch Kollisionen veranlassen. Sklaverei, Leibeigenschaft, Kastenunterschiede, das Verhältnis der Juden in vielen Staaten und in gewissem Sinne selbst der Gegensatz adliger und bürgerlicher Geburt sind hierher zu rechnen. Der Konflikt liegt hier darin, dass auf der einen Seite der Mensch Rechte, Verhältnisse, Wünsche, Zwecke und Forderungen hat, welche ihm als Menschen seinem Begriff nach angehören, denen sich aber irgendeiner jener erwähnten Unterschiede der Geburt als Naturmacht hemmend oder gefahrbringend entgegenstemmt. Über diese Art der Kollision ist folgendes zu sagen. Die Unterschiede der Stände, der Regierenden und Regierten usf. sind allerdings wesentlich und vernünftig, denn sie haben ihren Grund in der notwendigen Gliederung des gesamten Staatslebens und machen sich durch die bestimmte Art der

Beschäftigung, Richtung, Sinnesweise und gesamten geistigen Bildung nach allen Seiten hin geltend. Ein anderes aber ist es, wenn diese Unterschiede in Ansehung der Individuen durch die *Geburt* sollen bestimmt werden, so dass der einzelne Mensch von Hause aus nicht durch sich, sondern durch den Zufall der Natur in irgendeinen Stand, eine Kaste unwiderruflich hineingeworfen ist. Dann erweisen sich diese Unterschiede als nur natürliche und sind dennoch mit der höchsten bestimmenden Macht bekleidet. Auf die Entstehungsweise dieser Festigkeit und Gewalt kommt es dabei nicht an. Denn die Nation kann ursprünglich *eine* gewesen sein und der Naturunterschied von Freien und Leibeigenen z. B. sich erst später ausgebildet haben, oder der Unterschied der Kasten, Stände, Bevorrechtigungen usf. geht aus ursprünglichen National- und Stammunterschieden hervor, wie man bei den Kastenunterschieden der Inder hat behaupten wollen. Für uns gilt dies hier gleich; der Hauptpunkt liegt nur darin, dass dergleichen Lebensverhältnisse, welche das ganze Dasein des Menschen regulieren, aus der Natürlichkeit und Geburt ihren Ursprung entnehmen sollen. Dem Begriff der Sache nach ist allerdings der Unterschied des Standes als berechtigt anzusehen, zugleich aber darf auch dem Individuum nicht das Recht geraubt werden, aus seiner eigenen Freiheit heraus sich diesem oder jenem Stande einzuordnen. Anlage, Talent, Geschicklichkeit und Bildung allein haben dabei den Entschluss zu leiten und zu entscheiden. Wird aber das Recht der Wahl von vornherein bereits durch die Geburt annulliert und ist der Mensch dadurch von der Natur und deren Zufälligkeit abhängig gemacht, so kann innerhalb dieser Unfreiheit ein Konflikt zwischen der dem Subjekt durch die Geburt angewiesenen Stellung und zwischen der sonstigen geistigen Ausbildung und deren berechtigten Forderungen entstehen. Dies ist eine traurige, unglückliche Kollision, indem sie an und für sich auf einem *Unrecht* beruht, das die wahre freie Kunst nicht zu respektieren hat. Unseren heutigen Verhältnissen nach sind die Standesunterschiede, einen kleinen Kreis ausgenommen, nicht an die Geburt geknüpft. Die herrschende Dynastie und die Pairie allein gehört aus höheren, im Begriff des Staates selber begründeten Rücksichten dieser Ausnahme an. Im übrigen macht die Geburt keinen wesentlichen Un-

terschied in Betreff auf den Stand, in welchen ein Individuum eintreten kann oder will. Deshalb verknüpfen wir denn aber auch mit der Forderung dieser vollkommenen Freiheit zugleich die weitere Forderung, dass in Bildung, Kenntnis, Geschicklichkeit und Gesinnung das Subjekt sich dem Stande, den es ergreift, angemessen mache. Stellt sich die Geburt jedoch als ein unüberwindliches Hindernis den Ansprüchen gegenüber, die der Mensch ohne diese Beschränkung durch seine geistige Kraft und Tätigkeit befriedigen könnte, so gilt uns dies nicht nur als ein Unglück, sondern wesentlich als ein Unrecht, das er erleidet. Eine bloß natürliche und für sich rechtlose Scheidewand, über welche ihn Geist, Talent, Empfindung, innere und äußere Bildung erhoben haben, trennt ihn von dem ab, was er zu erreichen befähigt wäre, und das Natürliche, das nur durch Willkür zu dieser rechtlichen Bestimmtheit befestigt ist, maßt es sich an, der in sich berechtigten Freiheit des Geistes unübersteigliche Schranken entgegenzusetzen.

In der näheren Würdigung nun solch einer Kollision sind die wesentlichen Seiten diese:

Erstens muss das Individuum mit seinen geistigen Qualitäten die Naturschranke, deren Macht seinen Wünschen und Zwecken weichen soll, bereits wirklich überstiegen haben, sonst wird seine Forderung ebenso sehr wieder eine Torheit. Wenn z. B. ein Bedienter, der nur die Bildung und Geschicklichkeit eines Bedienten hat, sich in eine Prinzessin oder vornehme Frau verliebt, oder diese in ihn, so ist solche Liebschaft nur absurd und abgeschmackt, wenn die Darstellung dieser Leidenschaftlichkeit auch mit aller Tiefe und dem vollen Interesse des glühenden Herzens umgeben wird. Denn hier ist es dann nicht der Unterschied der Geburt, welcher das eigentlich Trennende ausmacht, sondern der ganze Kreis der höheren Interessen, der erweiterten Bildung, Lebenszwecke und Empfindungsweisen, welche eine in Stand, Vermögen und Geselligkeit hochgestellte Frau von einem Bedienten abscheidet. Die Liebe, wenn sie den *einzigen* Punkt der Vereinigung bildet und in sich nicht auch den übrigen Umfang dessen aufnimmt, was der Mensch seiner geistigen Bildung und den Verhältnis-

sen seines Standes nach zu durchleben hat, bleibt leer, abstrakt und betrifft nur die Seite der Sinnlichkeit. Um voll und ganz zu sein, müsste sie mit dem gesamten sonstigen Bewusstsein, dem vollen Adel der Gesinnung und der Interessen zusammenhängen.

Der zweite Fall, der hierher gehört, besteht nun darin, dass der in sich freien Geistigkeit und ihren berechtigten Zwecken die Abhängigkeit der Geburt als eine gesetzlich hemmende Fessel angelegt ist. Auch diese Kollision hat etwas Unästhetisches in sich, das dem Begriff des Ideals widerspricht, wie beliebt sie auch sein mag und wie leicht es sich ihrer zu bedienen einfallen kann. Sind nämlich die Unterschiede der Geburt durch positive Gesetze und deren Gültigkeit zu einem festen Unrecht geworden, wie z. B. die Geburt als Paria, Jude usf., so ist es einerseits die ganz richtige Ansicht, dass der Mensch in der sich gegen solch ein Hindernis empörenden Freiheit seines Innern sie für auflösbar hält und sich als frei davon erkennt. Sie zu bekämpfen erscheint deshalb als eine absolute Berechtigung. Insofern nun durch die Macht der bestehenden Zustände dergleichen Schranken unübersteigbar werden und sich zu einer unbesiegbaren Notwendigkeit verfestigen, so kann dies nur eine Situation des Unglücks und des in sich selber Falschen geben. Denn dem Notwendigen muss sich der vernünftige Mensch, insofern er die Kraft desselben zu beugen nicht die Mittel hat, unterwerfen, d. h. er muss nicht dagegen reagieren, sondern das Unvermeidliche ruhig über sich ergehen lassen; er muss das Interesse und Bedürfnis, welches an solcher Schranke zugrunde geht, aufgeben und so das Unüberwindliche mit dem stillen Mut der Passivität und Duldung ertragen. Wo ein Kampf nichts hilft, besteht das Vernünftige darin, dem Kampfe aus dem Wege zu gehen, um sich wenigstens in die *formelle* Selbstständigkeit der subjektiven Freiheit zurückziehen zu können. Dann hat die Macht des Unrechts keine Macht mehr über ihn, während er sogleich seine ganze Abhängigkeit erfährt, wenn er sich ihr entgegenstellt. Doch weder diese Abstraktion einer rein formellen Selbstständigkeit noch jenes resultatlose Abkämpfen ist wahrhaft schön.

Ebenso entfernt sich ein *dritter* Fall, der mit dem zweiten unmittelbar zusammenhängt, von dem echten Ideal. Er besteht darin, dass Individuen, denen die Geburt ein zwar durch religiöse Vorschriften, positive Staatsgesetze, gesellschaftliche Zustände gültiges Vorrecht zugeteilt hat, dies Vorrecht behaupten und geltend machen wollen. Dann nämlich ist zwar die Selbstständigkeit der positiven äußeren Wirklichkeit nach vorhanden, aber sie ist als das Bestehen des in sich selbst Unberechtigten und Unvernünftigen eine falsche, ebenso rein formelle Selbstständigkeit, und der Begriff des Ideals ist verschwunden. Man könnte allerdings glauben, das Ideale sei erhalten, insofern ja die Subjektivität mit dem Allgemeinen und Gesetzlichen Hand in Hand gehe und mit demselben in konsistenter Einheit bleibe; einerseits jedoch hat in diesem Falle das Allgemeine seine Kraft und Macht nicht in *diesem* Individuum, wie das Ideal des Heroischen es erfordert, sondern nur in der öffentlichen Autorität der positiven Gesetze und ihrer Handhabung; andererseits behauptet das Individuum nur ein Unrecht, und es geht ihm daher diejenige Substantialität ab, welche gleichfalls, wie wir sahen, im Begriffe des Ideals liegt. Die Sache des idealen Subjekts muss in sich selber wahr und berechtigt sein. Hierher gehört z. B. die gesetzliche Herrschaft über Sklaven, Leibeigne, das Recht, Fremde ihrer Freiheit zu berauben oder den Göttern zu opfern usf. – Ein solches Recht kann freilich von Individuen unbefangen in dem Glauben, ihr gutes Recht zu verteidigen, durchgeführt werden, wie in Indien z. B. die höheren Kasten sich ihrer Vorrechte bedienen oder wie Thoas den Orestes zu opfern befiehlt oder in Russland die Herren über ihre Leibeigenen schalten; ja diejenigen, welche an der Spitze stehen, können dergleichen Rechte aus dem Interesse für dieselben als Rechte und Gesetze durchsetzen wollen. Dann aber ist ihr Recht nur ein rechtloses Recht der Barbarei, und sie selber erscheinen *für uns* wenigstens als Barbaren, welche das an und für sich Unrechte beschließen und vollbringen. Die Gesetzlichkeit, worauf das Subjekt sich stützt, ist für seine Zeit und deren Geist und Standpunkt der Bildung wohl zu respektieren und zu rechtfertigen, aber für uns ist sie durch und durch positiv und ohne Gültigkeit und Macht. Benutzt das bevorrechtigte Individuum nun gar sein Recht nur zu seinen Privat-

zwecken, aus partikulärer Leidenschaft und aus Absichten der Eigenliebe, so haben wir neben der Barbarei noch außerdem einen schlechten Charakter vor uns.

Man hat durch dergleichen Konflikte häufig das Mitleiden und auch wohl Furcht erwecken wollen – nach dem Gesetze des Aristoteles, welcher Furcht und Mitleid als Zweck der Tragödie feststellt; aber wir hegen weder Furcht noch Ehrfurcht vor der Macht solcher aus der Barbarei und dem Unglück der Zeiten hervorgegangenen Rechte, und das Mitleid, das wir empfinden könnten, verwandelt sich sogleich in Widerwillen und Empörung.

Der einzig wahre Ausgang solch eines Konfliktes kann deshalb auch nur darin bestehen, dass sich dergleichen falsche Rechte nicht durchsetzen, wie z. B. weder Iphigenie noch Orestes in Aulis und Tauris geopfert wird.

γγ) Eine letzte Seite der Kollisionen nun endlich, welche ihren Grund aus der Natürlichkeit entnehmen, ist die subjektive Leidenschaft, wenn sie auf Naturgrundlagen des Temperaments und Charakters beruht. Hierher gehört vor allem als Beispiel die Eifersucht Othellos. Herrschsucht, Geiz, ja zum Teil auch die Liebe sind ähnlicher Art.

Diese Leidenschaften nun aber bringen wesentlich nur in Kollision, insofern sie der Anlass werden, dass sich die Individuen, welche von der ausschließlichen Gewalt solch einer Empfindung ergriffen und beherrscht sind, gegen das wahrhaft Sittliche und an und für sich im Menschenleben Berechtigte kehren und dadurch in einen tieferen Konflikt hineingeraten.

Dies führt uns zur Betrachtung einer *dritten* Hauptart des Zwiespalts hinüber, welche ihren eigentlichen Grund in geistigen Mächten und deren Differenz findet, insofern dieser Gegensatz durch die Tat des Menschen selbst hervorgerufen ist.

γ) Schon in Bezug auf die rein natürlichen Kollisionen ist oben bemerkt worden, dass sie nur den Anknüpfungspunkt für weitere Gegensätze bilden. Dasselbe ist nun auch mehr oder weniger bei den Konflikten der soeben betrachteten zweiten Art der Fall. Sie alle bleiben in Werken von tieferem Interesse nicht bei dem bisher angedeuteten Widerstreite stehen, sondern schicken dergleichen Störungen und Gegensätze nur als die Gelegenheit voraus, aus welcher sich die an und für sich geistigen Lebensmächte in ihrer Differenz gegeneinander herausstellen und bekämpfen. Das Geistige aber kann nur durch den Geist betätigt werden, und so müssen die geistigen Differenzen auch aus der Tat des Menschen ihre Wirklichkeit gewinnen, um in ihrer eigentlichen Gestalt auftreten zu können.

Wir haben jetzt also einerseits eine Schwierigkeit, ein Hindernis, eine Verletzung, hervorgebracht durch eine wirkliche Tat des Menschen; andererseits eine Verletzung an und für sich berechtigter Interessen und Mächte. Erst beide Bestimmungen zusammengenommen begründen die Tiefe dieser letzten Art von Kollisionen.

Die Hauptfälle, welche in diesem Kreise vorkommen können, lassen sich in folgender Weise unterscheiden.

αα) Indem wir soeben erst aus dem Bezirk derjenigen Konflikte herauszutreten anfangen, welche auf der Grundlage des Natürlichen beruhen, so steht der nächste Fall dieser neuen Art noch mit den früheren in Verbindung. Soll nun aber das menschliche Tun die Kollision begründen, so kann das Natürliche, durch den Menschen, nicht insofern er *Geist* ist, Vollbrachte, nur darin bestehen, dass er *unwissend,* absichtslos etwas getan hat, das sich ihm später als eine Verletzung wesentlich zu respektierender sittlicher Mächte erweist. Das Bewusstsein, das er später über seine Tat erhält, treibt ihn dann durch diese früher bewusstlose Verletzung, wenn er sich dieselbe als von ihm ausgegangen zurechnet, in Zwiespalt und Widerspruch hinein. Der Widerstreit des Bewusstseins und der Absicht *bei* der Tat und des nachfolgenden Bewusstseins dessen, was die Tat *an sich* war, macht hier den Grund des Konfliktes aus. Ödipus und Ajax können uns als Bei-

spiele gelten. Ödipus' Tat, seinem Wollen und Wissen nach, bestand darin, dass er einen ihm fremden Mann im Streit erschlagen hatte; das Ungewusste aber war die wirkliche Tat an und für sich, der Mord des eigenen Vaters. Ajax umgekehrt tötet im Wahnsinn die Herden der Griechen, weil er sie für die griechischen Fürsten selber hält. Als er dann mit wachem Bewusstsein das Geschehene betrachtet, ist es die Scham über seine Tat, welche ihn ergreift und in Kollision bringt. Was in solcher Weise absichtslos vom Menschen verletzt worden ist, muss jedoch etwas sein, das er wesentlich seiner Vernunft nach zu ehren und heilig zu halten hat. Ist diese Achtung und Verehrung dagegen eine bloße Meinung und ein falscher Aberglauben, so kann für uns mindestens eine solche Kollision kein tieferes Interesse mehr haben.

ββ) Da nun aber in unserem jetzigen Kreise der Konflikt eine *geistige* Verletzung geistiger Mächte durch die Tat des Menschen sein soll, so besteht *zweitens* die angemessenere Kollision in der bewussten und aus *diesem Bewusstsein* und dessen Absicht hervorgegangenen Verletzung. Den Ausgangspunkt kann auch hier wieder Leidenschaft, Gewalttätigkeit, Torheit usf. bilden. Der Trojanische Krieg z. B. hat zu seinem Anfange den Raub der Helena; Agamemnon dann weiter opfert die Iphigenie und verletzt dadurch die Mutter, indem er ihr die liebste der Wehen tötet; Klytämnestra erschlägt dafür den Gatten; Orest, weil sie ihm den Vater und König gemordet, rächt sich durch den Tod der Mutter. Ähnlich ist im *Hamlet* der Vater heimtückisch ins Grab geschickt, und Hamlets Mutter schmäht die Manen des Getöteten durch eine schnellfolgende Verheiratung mit dem Mörder.

Auch bei diesen Kollisionen bleibt der Hauptpunkt der, dass gegen etwas an und für sich Sittliches, Wahrhaftiges, Heiliges, welches der Mensch dadurch gegen sich aufregt, angekämpft werde. Ist dies nicht der Fall, so bleibt für uns, insofern wir ein Bewusstsein von dem wahrhaft Sittlichen und Heiligen haben, ein solcher Konflikt ohne Wert und Wesentlichkeit, wie z. B. in der bekannten Episode des *Mahabharata,* Nala und Damayanti. König Nala hatte die Fürstentochter Damayanti geheiratet, der das Privilegium zustand, selbstständig unter ihren Freiern die Auswahl zu treffen. Die übrigen Bewerber schwe-

ben als Genien in der Luft, Nala allein steht auf der Erde, und sie hatte den guten Geschmack, sich den Menschen auszuerlesen. Darüber nun sind die Genien aufgebracht und lauern dem König Nala auf. Viele Jahre hindurch können sie aber nichts wider ihn aufbringen, da er sich keines Vergehens schuldig macht.

Endlich jedoch gewinnen sie Macht über ihn, denn er begeht ein großes Verbrechen, indem er sein Wasser abschlägt und mit dem Fuß in den urinfeuchten Boden tritt. Nach der indischen Vorstellung ist dies eine schwere Schuld, deren Strafe nicht ausbleiben kann. Von nun an haben ihn die Genien in ihrer Gewalt; der eine flößt ihm die Lust zum Spiel ein, der andere regt seinen Bruder wider ihn auf, und Nala muss endlich, des Throns verlustig, verarmt mit Damayanti ins Elend wandern.

Zuletzt hat er auch noch die Trennung von ihr zu ertragen, bis er nach mannigfachen Abenteuern schließlich zu dem früheren Glücke noch einmal wieder emporgehoben wird. Der eigentliche Konflikt, um welchen das Ganze sich dreht, ist nur für die alten Inder eine wesentliche Verletzung des Heiligen, nach unserem Bewusstsein aber nichts als eine Absurdität.

γγ) *Drittens* braucht aber die Verletzung nicht direkt zu sein, d. h. es ist nicht nötig, dass die Tat als solche schon für sich genommen eine kollidierende Tat sei, sondern sie wird es erst durch die dagegenstrebenden, ihr widersprechenden, gewussten Verhältnisse und Umstände, unter denen sie sich vollführt. Julia und Romeo z. B. lieben sich; in der Liebe an und für sich liegt keine Verletzung; aber sie wissen, dass ihre Häuser in Hass und Feindschaft leben, dass die Eltern die Ehe nie zugeben werden, und geraten durch diesen vorausgesetzten zwiespältigen Boden in Kollision. Dies Allgemeinste mag in Betreff auf die bestimmte Situation, dem allgemeinen Weltzustande gegenüber, genug sein. Wollte man diese Betrachtung allen ihren Seiten, Schattierungen und Nuancen nach durchführen und jede mögliche Art der Situation beurteilen, so würde dies Kapitel allein schon Gelegenheit zu den unendlich weitläufigsten Erörterungen geben. Denn die Erfindung der

verschiedenen Situationen hat eine unerschöpfliche Fülle der Möglichkeiten in sich, wobei es dann immer wieder auf die bestimmte Kunst, ihrer Gattung und Art nach, wesentlich ankommt. Dem Märchen z. B. gestattet man vieles, was einer anderen Weise der Auffassung und Darstellung würde verboten sein. Überhaupt aber ist die Erfindung der Situation ein wichtiger Punkt, der denn auch den Künstlern gewöhnlich große Not zu machen pflegt. Besonders hört man heutzutage die häufige Klage über die Schwierigkeit, die rechten Stoffe zu finden, aus denen die Umstände und Situationen zu entnehmen wären. Auf den ersten Blick kann es in dieser Beziehung zwar des Dichters würdiger scheinen, original zu sein und sich die Situationen selber zu erfinden, doch ist diese Art der Selbsttätigkeit keine wesentliche Seite. Denn die Situation macht nicht das Geistige für sich, nicht die eigentliche Kunstgestalt aus, sondern betrifft nur das äußerliche Material, in welchem und an welchem sich ein Charakter und Gemüt entfalten und darstellen soll. Erst bei der Verarbeitung dieses äußerlichen Anfangs zu Handlungen und Charakteren erweist sich die echt künstlerische Tätigkeit. Man kann es daher dem Dichter gar keinen Dank wissen, diese an sich undichterische Seite selbst gemacht zu haben, und es muss ihm erlaubt bleiben, aus schon Vorhandenem, aus der Geschichte, Sage, Mythe, aus Chroniken, ja selbst aus künstlerisch bereits verarbeiteten Stoffen und Situationen immer von neuem wieder zu schöpfen; wie in der Malerei das Äußerliche der Situation aus den Legenden der Heiligen entnommen und oft genug in ähnlicher Weise ist wiederholt worden. Die eigentliche künstlerische Produktion bei solcher Darstellung liegt weit tiefer als in dem Auffinden bestimmter Situationen. – Ähnlich verhält es sich auch mit dem Reichtum der vorübergeführten Zustände und Verwicklungen. Man hat in dieser Rücksicht oft genug von der neueren Kunst gerühmt, dass sie der alten gegenüber eine unendlich fruchtbarere Phantasie dartue, und in der Tat findet sich auch in den Kunstwerken des Mittelalters und der modernen Zeit die höchste Mannigfaltigkeit und Abwechslung von Situationen, Ereignissen, Begebenheiten und Schicksalen. Mit dieser äußeren Fülle aber ist es nicht getan. Wir besitzen ihr zum Trotz nur wenige vortreffliche Dramen und epische Gedichte. Denn

die Hauptsache ist nicht der äußere Gang und Wechsel der Begebnisse, so dass dieselben als Begebnisse und Geschichten den Inhalt des Kunstwerks erschöpfen, sondern die sittliche und geistige Gestaltung und die großen Bewegungen des Gemüts und Charakters, welche sich durch den Prozess dieser Gestaltung darlegen und enthüllen.

Blicken wir jetzt auf den Punkt, von welchem aus wir weiter vorschreiten müssen, so werden einerseits die äußeren und inneren bestimmten Umstände, Zustände und Verhältnisse zur Situation erst durch das *Gemüt,* die *Leidenschaft,* welche sie auffasst und in ihnen sich erhält. Andererseits, sahen wir, differenziert die Situation sich in ihrer Bestimmtheit zu Gegensätzen, Hindernissen, Verwicklungen und *Verletzungen,* so dass sich das Gemüt durch die ergriffenen Umstände veranlasst fühlt, notwendig *gegen* das Störende und Hemmende, das sich seinen Zwecken und Leidenschaften entgegenstellt, zu *agieren.* In diesem Sinne geht die eigentliche Aktion erst an, wenn der Gegensatz herausgetreten ist, den die Situation enthielt. Indem nun aber die kollidierende Aktion eine entgegenstehende Seite *verletzt,* so ruft sie in dieser Differenz die gegenüberliegende angegriffene Macht gegen sich auf, und mit der *Aktion* ist dadurch unmittelbar die *Reaktion* verknüpft. Hiermit erst ist das Ideal in volle Bestimmtheit und Bewegung hineingetreten. Denn jetzt stehen zwei aus ihrer Harmonie herausgerissene Interessen einander *kämpfend* entgegen und fordern in ihrem wechselseitigen Widerspruche notwendig eine *Auflösung.*

Diese Bewegung nun als Ganzes genommen gehört nicht mehr zu dem Gebiet der Situation und deren Konflikten, sondern führt zur Betrachtung dessen, was wir oben als die eigentliche Handlung bezeichnet haben.

3. Die Handlung

Die *Handlung* bildet dem Stufengange nach, dem wir bisher folgten, das *dritte* zu dem allgemeinen *Weltzustande* und der bestimmten *Situation.* In ihrer *äußerlichen* Beziehung zu dem früheren Kapitel fanden wir bereits, dass die Handlung sich Umstände voraussetze, welche zu Kollisionen, zur Aktion und Reaktion führen. Wo nun in Rücksicht auf diese Voraussetzungen die Handlung ihren *Anfang* nehmen müsse, ist nicht bestimmt festzustellen. Denn was auf der einen Seite als Anfang erscheint, kann sich nach der anderen Seite wieder als Resultat früherer Verwicklungen erweisen, welche insofern den eigentlichen Beginn abgeben würden. Doch diese sind selber wieder nur ein Ergebnis vorangehender Kollisionen usf. In dem Hause Agamemnons z. B. versöhnt Iphigenie auf Tauris die Schuld und das Unglück des Hauses. Hier wäre der Anfang Iphigeniens Rettung durch Diana, welche sie nach Tauris bringt; dieser Umstand aber ist nur die Folge anderweitiger Ereignisse, nämlich des Opfers zu Aulis, das wieder bedingt ist durch Menelaos' Verletzung, dem Paris die Helena entführt, und so fort und fort bis zum berühmten Ei der Leda hin. Ebenso enthält der Stoff, welcher in der Iphigenie auf Tauris behandelt ist, noch als Voraussetzung wieder den Mord des Agamemnon und die ganze Folge der Verbrechen im Hause des Tantalus. Ähnlich verhält es sich in dem thebanischen Sagenkreise. Sollte nun eine Handlung mit dieser ganzen Reihe ihrer Voraussetzungen zur Darstellung kommen, so könnte nur die Dichtkunst etwa diese Aufgabe lösen. Doch schon dem Sprichworte zufolge ist solch eine Durchführung zu etwas Langweiligem geworden und als die Sache der Prosa angesehen, deren Ausführlichkeit gegenüber als Gesetz für die Poesie die Forderung aufgestellt wird, den Zuhörer sogleich *in medias res* zu führen. Dass es nun nicht das Interesse der Kunst ist, mit dem äußerlich ersten Anfang der bestimmten Handlung den Beginn zu machen, dies hat den tieferen Grund, dass solch ein Anfang nur der Beginn in Rücksicht auf den natürlichen, äußerlichen Verlauf ist und der Zusammenhang der Handlung mit diesem Anfang nur die empirische Einheit der Erscheinung betrifft, dem eigentlichen Inhalte aber der Handlung selbst

gleichgültig sein kann. Die gleich äußerliche Einheit bleibt auch dann noch vorhanden, wenn nur ein und dasselbe Individuum den verknüpfenden Faden unterschiedener Begebenheiten abgeben soll. Die Gesamtheit der Lebensumstände, Taten, Schicksale sind allerdings das Bildende für das Individuum, aber seine eigentliche Natur, der wahrhafte Kern seiner Gesinnung und Fähigkeit kommt ohnedies bei *einer* großen Situation und Handlung zum Vorschein, in deren Verlauf es enthüllt, was es ist, während es vor derselben nur nach seinem Namen etwa und seiner Äußerlichkeit bekannt war.

Der Anfang der Handlung ist also nicht in jenem *empirischen* Beginn zu suchen, sondern es müssen nur die Umstände aufgefasst werden, welche, von dem individuellen Gemüt und dessen Bedürfnissen ergriffen, gerade die bestimmte Kollision hervorbringen, deren Streit und Lösung die besondere Handlung ausmacht. Homer z. B. in der *Ilias* fängt sogleich bestimmt mit der Sache an, um welche es sich bei ihm handelt, mit dem Zorne des Achilles, und erzählt nicht etwa vorher die früheren Begebnisse oder die Lebensgeschichte Achills, sondern gibt uns sogleich den speziellen Konflikt, und zwar in der Weise, dass ein großes Interesse den Hintergrund seines Gemäldes bildet.

Die Darstellung nun der Handlung als einer in sich totalen Bewegung von Aktion, Reaktion und Lösung ihres Kampfs gehört vorzüglich der Poesie an, denn den übrigen Künsten ist es nur vergönnt, ein Moment im Verlaufe der Handlung und ihres Sichbegebens festzuhalten. Zwar scheinen sie auf der einen Seite durch den Reichtum ihrer Mittel die Poesie in dieser Beziehung zu überragen, indem ihnen nicht nur die ganze äußere Gestalt zu Gebote steht, sondern auch der Ausdruck durch Gebärden sowie deren Beziehung auf die umgebenden Gestalten und die Abspieglung in anderen, sonst noch sich umhergruppierenden Gegenständen. Doch dies alles sind Ausdrucksmittel, welche in Rücksicht auf Deutlichkeit der Rede nicht gleichkommen. Die Handlung ist die klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl als auch seiner Zwecke; was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit, und das Handeln, um seines geistigen Ursprungs willen, gewinnt auch im

geistigen Ausdruck, in der Rede allein seine größte Klarheit und Bestimmtheit.

Sprechen wir im allgemeinen vom Handeln, so hegt man gewöhnlich die Vorstellung, als sei dasselbe von der unberechenbarsten Mannigfaltigkeit. Für die Kunst jedoch bleibt der Kreis der für ihre Darstellung gemäßen Handlungen im ganzen begrenzt. Denn sie hat nur den durch die Idee notwendigen Kreis des Handelns zu durchschreiten.

In dieser Beziehung müssen wir an der Handlung, insoweit die Kunst deren Darstellung zu unternehmen hat, drei Hauptpunkte hervorheben, die sich aus folgendem herleiten. Die Situation und ihr Konflikt sind das überhaupt Erregende; die Bewegung selber aber, die Differenz des Ideals in seiner Tätigkeit kommt erst durch die Reaktion hervor. Diese Bewegung nun enthält: *erstens* die *allgemeinen Mächte,* welche den wesentlichen Gehalt und Zweck bilden, für welchen gehandelt wird; *zweitens* die Betätigung dieser Mächte durch die handelnden *Individuen; drittens* haben sich diese beiden Seiten zu dem zu vereinigen, was wir im allgemeinen hier *Charakter* nennen wollen.

a. Die allgemeinen Mächte des Handelns

α) Wie sehr wir auch bei der Betrachtung des Handelns auf der Stufe der Bestimmtheit und Differenz des Ideals stehen, so muss dennoch im wahrhaft Schönen jede Seite des Gegensatzes, zu welchem die Konflikte sich aufschließen, noch den Stempel des Ideals an sich tragen und darf deshalb der Vernünftigkeit und Berechtigung nicht entbehren. Interessen idealer Art müssen sich bekämpfen, so dass Macht auftritt gegen Macht. Diese Interessen sind die wesentlichen Bedürfnisse der menschlichen Brust, die in sich selbst notwendigen Zwecke des Handelns, in sich berechtigt und vernünftig, und dadurch eben die allgemeinen, ewigen Mächte des geistigen Daseins: nicht das absolut Göttliche selber, aber die Söhne der einen absoluten Idee und deshalb herrschend und gültig; Kinder des einen allgemein Wahren, obschon nur bestimmte, besondere Momente desselben. Durch ihre Bestimmtheit zwar können sie in Gegensatz geraten, doch ihrer Diffe-

renz unerachtet müssen sie in sich selber Wesentlichkeit haben, um als das bestimmte Ideal zu erscheinen. Dies sind die großen Motive der Kunst, die ewigen religiösen und sittlichen Verhältnisse: Familie, Vaterland, Staat, Kirche, Ruhm, Freundschaft, Stand, Würde, in der Welt des Romantischen besonders die Ehre und Liebe usf. In dem Grade ihrer Gültigkeit sind diese Mächte verschieden, alle aber in sich selbst vernünftig. Zugleich sind es die Mächte des menschlichen Gemüts, welche der Mensch, weil er Mensch ist, anzuerkennen, in sich walten zu lassen und zu betätigen hat. Jedoch dürfen sie nicht nur als Rechte einer positiven Gesetzgebung auftreten. Denn teils widerstrebt schon die Form positiver Gesetzgebung, wie wir sahen, dem Begriff und der Gestalt des Ideals, teils kann der Inhalt positiver Rechte das an und für sich Ungerechte ausmachen, wie sehr es auch die Form des Gesetzes angenommen hat. Jene Verhältnisse aber sind nicht das nur äußerlich Feststehende, sondern die an und für sich substantiellen Gewalten, welche eben, weil sie den wahrhaften Gehalt des Göttlichen und Menschlichen in sich enthalten, nun auch das Treibende im Handeln und das letztlich stets sich Vollbringende bleiben.

Von dieser Art z. B. sind die Interessen und Zwecke, welche sich in der *Antigone* des Sophokles bekämpfen. Kreon, der König, hat als Oberhaupt der Stadt das strenge Gebot erlassen, der Sohn des Ödipus, der als Feind des Vaterlandes gegen Theben herangezogen war, solle die Ehre des Begräbnisses nicht haben. In diesem Befehl liegt eine wesentliche Berechtigung, die Sorge für das Wohl der ganzen Stadt. Aber Antigone ist von einer gleich sittlichen Macht beseelt, von der heiligen Liebe zum Bruder, den sie nicht unbegraben den Vögeln zur Beute kann liegenlassen. Die Pflicht des Begräbnisses nicht zu erfüllen, wäre gegen die Familienpietät, und deshalb verletzt sie Kreons Gebot.

β) Nun können zwar die Kollisionen in der mannigfachsten Weise eingeleitet werden; aber die Notwendigkeit der Reaktion muss nicht durch etwas Bizarres oder Widriges veranlasst sein, sondern durch etwas in sich selbst Vernünftiges und Berechtigtes. So ist z. B. die Kollision in dem bekannten deutschen Gedichte Hartmanns von der Aue,

Der arme Heinrich, abstoßend. Der Held ist von der Miselsucht, einer unheilbaren Krankheit, befallen und wendet sich hilfesuchend an die Mönche von Salerno. Sie fordern, ein Mensch müsse sich freiwillig für ihn opfern, da ihm nur aus einem Menschenherzen das nötige Heilmittel könne bereitet werden. Ein armes Mädchen, das den Ritter liebt, entschließt sich willig zum Tode und zieht mit ihm nach Italien. Dies ist durchaus barbarisch, und die stille Liebe und rührende Ergebenheit des Mädchens kann deshalb ihre volle Wirkung nicht tun. Bei den Alten kommt zwar auch das Unrecht der Menschenopfer als Kollision vor – wie in der Geschichte der Iphigenie z. B., die erst geopfert werden und dann selber den Bruder opfern soll; einerseits hängt aber dieser Konflikt hier mit anderen in sich berechtigten Verhältnissen zusammen, andererseits liegt das Vernünftige, wie schon oben bemerkt ist, darin, dass sowohl Iphigenie als auch Orestes gerettet und die Gewalt jener rechtlosen Kollision gebrochen wird – was freilich auch in dem erwähnten Gedichte Hartmanns von der Aue der Fall ist, insofern Heinrich, als er selber das Opfer zuletzt nicht annehmen will, durch Gottes Hilfe von seiner Krankheit befreit und nun das Mädchen für seine treue Liebe belohnt wird.

An jene oben genannten affirmativen Mächte schließen sich sogleich andere entgegengesetzte an, die Mächte nämlich des Negativen, Schlechten und Bösen überhaupt. Das bloß Negative jedoch darf in der idealen Darstellung einer Handlung als der wesentliche Grund für die notwendige Reaktion seine Stelle nicht finden. Die Realität des Negativen kann zwar dem Negativen und dessen Wesen und Natur entsprechen; wenn aber der innere Begriff und Zweck bereits in sich selber nichtig ist, so lässt die schon innere Hässlichkeit noch weniger in seiner äußeren Realität eine echte Schönheit zu. Die Sophistik der Leidenschaft kann zwar durch Geschicklichkeit, Stärke und Energie des Charakters den Versuch machen, positive Seiten in das Negative hineinzubringen; wir behalten aber dennoch nur die Anschauung eines übertünchten Grabes. Denn das nur Negative ist überhaupt in sich matt und platt und lässt uns deshalb entweder leer oder stößt uns zurück, mag es nun als Beweggrund einer Handlung oder bloß als Mittel

gebraucht werden, um die Reaktion eines anderen herbeizuführen. Das Grausame, Unglückliche, die Herbigkeit der Gewalt und Härte der Übermacht lassen sich noch in der Vorstellung zusammenhalten und ertragen, wenn sie durch gehaltvolle Größe des Charakters und Zwecks gehoben und getragen sind; das Böse als solches aber, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit sind und bleiben nur widrig. Der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte, ästhetisch unbrauchbare Figur; denn er ist nichts als die Lüge in sich selbst und deshalb eine höchst prosaische Person. Ebenso sind zwar die Furien des Hasses und so viele spätere Allegorien ähnlicher Art wohl Mächte, aber ohne affirmative Selbstständigkeit und Halt und für die ideale Darstellung ungünstig, obschon auch in dieser Beziehung für die besonderen Künste und die Art und Weise, in welcher sie ihren Gegenstand unmittelbar vor die Anschauung bringen oder nicht, ein großer Unterschied des Erlaubten und Verbotenen festzustellen ist. Das Böse jedoch ist im allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück herauskommt, während uns die echte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll. Vornehmlich ist die Niederträchtigkeit verächtlich, weil sie aus dem Neid und Hass gegen das Edle entspringt und sich nicht scheut, auch in sich Berechtigtes zum Mittel für die eigene schlechte oder schändliche Leidenschaft zu verkehren. Die großen Dichter und Künstler des Altertums geben uns deshalb nicht den Anblick der Bosheit und Verworfenheit; Shakespeare dagegen führt uns in Lear z. B. das Böse in seiner ganzen Grässlichkeit vor. Der alte Lear teilt das Reich unter seine Töchter und ist dabei so töricht, ihren falschen schmeichelnden Worten zu trauen und die stumme, treue Cordelia zu verkennen. Das ist schon töricht und verrückt, und so bringt ihn denn die schmählichste Undankbarkeit und Nichtswürdigkeit der älteren Töchter und ihrer Männer zur wirklichen Verrücktheit. In einer anderen Weise wieder spreizen und blasen sich häufig die Helden der französischen Tragödie gewaltig zu den größten und edelsten Motiven auf und machen großes Gepränge mit ihrer Ehre und Würde, vernichten aber ebenso sehr wieder durch das, was sie wirklich sind und vollbringen, die Vorstellung dieser Motive. Vorzüglich jedoch ist in neuester

Zeit die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, in der sich [Ernst] Theodor [Amadeus] Hoffmann z. B. wohlgefiel.

γ) Den wahrhaftigen Inhalt nun also der idealen Handlung müssen nur die in sich selbst affirmativen und substantiellen Mächte abgeben. Diese treibenden Gewalten, wenn sie zur Darstellung kommen, dürfen jedoch nicht in ihrer Allgemeinheit als solcher auftreten, obschon sie innerhalb der Wirklichkeit des Handelns die wesentlichen Momente der Idee sind, sondern sie sind zu *selbstständigen Individuen* zu gestalten. Geschieht dies nicht, so bleiben sie allgemeine Gedanken oder abstrakte Vorstellungen, welche nicht in das Gebiet der Kunst hineingehören. Sowenig sie zwar aus bloßen Willkürlichkeiten der Phantasie ihren Ursprung herleiten dürfen, sosehr müssen sie doch zur Bestimmtheit und Abgeschlossenheit fortgehen und dadurch als an sich selbst individualisiert erscheinen. Doch darf sich diese Bestimmtheit weder bis zur Partikularität des äußeren Daseins ausbreiten, noch sich zur subjektiven Innerlichkeit zusammenziehen, weil sonst die Individualität der allgemeinen Mächte auch in alle Verwicklungen des endlichen Daseins hineingetrieben werden müsste. Mit der Bestimmtheit ihrer Individualität ist es daher nach dieser Seite hin kein voller Ernst.

Als das klarste Beispiel für solche Erscheinung und Herrschaft der allgemeinen Gewalten in ihrer selbstständigen Gestalt lassen sich die griechischen Götter anführen. Wie sie auch immer auftreten mögen, sie sind stets beseligt und heiter. Als individuelle, besondere Götter geraten sie zwar in Kampf, aber auch mit diesem Streit ist es ihnen letztlich nicht in dem Sinne Ernst, dass sie sich mit der ganzen energischen Konsequenz des Charakters und der Leidenschaft auf einen bestimmten Zweck konzentrierten und in dessen Durchkämpfung ihren Untergang fänden. Sie mischen sich nur hier und dort ein, machen ein bestimmtes Interesse in konkreten Fällen auch zu dem ihrigen, doch sie lassen ebenso sehr das Geschäft wieder stehen und wandeln beseligt zum hohen Olymp zurück. So sehen wir die Götter

Homers in Kampf und Krieg gegeneinander; dies liegt in ihrer Bestimmtheit, aber sie bleiben dennoch die allgemeinen Wesen und Bestimmtheiten. Die Schlacht z. B. beginnt zu wüten; die Helden einer nach dem anderen treten einzeln hervor; nun verlieren sich die einzelnen in dem allgemeinen Toben und Gemenge; es sind nicht mehr die speziellen Besonderheiten, die sich unterscheiden lassen; ein allgemeiner Drang und Geist braust und kämpft – und jetzt sind es die allgemeinen Mächte, die Götter selbst, welche in Kampf treten. Aus solcher Verwicklung und Differenz ziehen sie sich aber immer in ihre Selbstständigkeit und Ruhe wieder zurück. Denn die Individualität ihrer Gestalt führt sie allerdings in Zufälligkeiten hinüber, doch weil das göttliche Allgemeine in ihnen das Überwiegende ist, so bleibt das Individuelle mehr nur äußere Gestalt, als dass es sie durch und durch zu wahrhaft innerer Subjektivität durchdränge. Die Bestimmtheit ist eine mehr oder weniger sich der Göttlichkeit nur anschmiegende Gestalt. Aber diese Selbstständigkeit und kummerlose Ruhe gibt ihnen gerade die plastische Individualität, welche sich mit dem Bestimmten keine Sorge und Not macht. Deshalb ist auch beim Handeln in der konkreten Wirklichkeit in den Göttern Homers keine feste Konsequenz, obschon sie stets zu abwechselnder, mannigfaltiger Tätigkeit kommen, da ihnen nur der Stoff und das Interesse zeitlicher menschlicher Begebenheiten etwas zu tun geben kann. In der ähnlichen Weise finden wir bei den griechischen Göttern noch weitere eigentümliche Partikularitäten, welche sich auf den allgemeinen Begriff jedes bestimmten Gottes nicht immer zurückführen lassen: Merkur z. B. ist der Argustöter, Apoll der Eidechstöter, Jupiter hat unzählige Liebschaften und hängt die Juno an einem Amboss auf usf. Diese und so viele andere Geschichten sind bloße Anhängsel, welche den Göttern von ihrer Naturseite her durch Symbolik und Allegorie ankleben und deren näheren Ursprung wir später noch werden anzudeuten haben.

In der modernen Kunst zeigt sich zwar auch eine Auffassung bestimmter und in sich zugleich allgemeiner Mächte. Dies sind jedoch zum größten Teil nur kahle frostige Allegorien des Hasses z. B., des Neides, der Eifersucht, überhaupt der Tugenden und Laster, des

Glaubens, der Hoffnung, Liebe, Treue usf., woran wir keinen Glauben haben. Denn bei uns ist es die konkrete Subjektivität allein, für welche wir in den Darstellungen der Kunst ein tieferes Interesse empfinden, so dass wir jene Abstraktionen nicht für sich selber, sondern nur als Momente und Seiten der menschlichen Charaktere und deren Besonderheit und Totalität vor uns sehen wollen. In ähnlicher Weise haben auch die Engel so keine Allgemeinheit und Selbstständigkeit in sich wie Mars, Venus, Apollo usf. oder wie Okeanos und Helios, sondern sind zwar für die Vorstellung, aber als partikuläre Diener des einen substantiellen göttlichen Wesens, das sich nicht in so selbstständige Individualitäten zersplittert, wie der griechische Götterkreis sie zeigt. Wir haben deshalb nicht die Anschauung vieler in sich beruhender objektiver Mächte, welche für sich als göttliche Individuen könnten zur Darstellung kommen, sondern finden den wesentlichen Gehalt derselben entweder als objektiv in dem Einen Gotte oder als in partikulärer und subjektiver Weise zu menschlichen Charakteren und Handlungen verwirklicht. In jener Verselbstständigung aber und Individualisierung gerade findet die ideale Darstellung der Götter ihren Ursprung.

b. Die handelnden Individuen

Bei den Götteridealen, wie wir sie soeben betrachtet haben, fällt es der Kunst nicht schwer, sich die geforderte Idealität zu bewahren. Sobald es jedoch an das konkrete Handeln gehen soll, tritt für die Darstellung eine eigentümliche Schwierigkeit ein. Die Götter nämlich und allgemeinen Mächte überhaupt sind zwar das Bewegende und Treibende, doch in der Wirklichkeit ist ihnen das eigentliche, individuelle Handeln nicht zuzuteilen, sondern das Handeln kommt dem Menschen zu. Dadurch erhalten wir zwei geschiedene Seiten. Auf der einen stehen jene allgemeinen Mächte in ihrer auf sich beruhenden und deshalb abstrakteren Substantialität; auf der anderen die menschlichen Individuen, denen das Beschließen und der letzte Entschluss zur Handlung sowie das wirkliche Vollbringen angehört. Der Wahrheit nach sind die ewigen herrschenden Gewalten dem Selbst des Menschen immanent, sie machen die substantielle Seite seines Charakters

aus; insofern sie aber in ihrer Göttlichkeit selber als Individuen und damit als ausschließend aufgefasst werden, treten sie sogleich in ein äußerliches Verhältnis zum Subjekt. Dies bringt hier die wesentliche Schwierigkeit hervor. Denn in diesem Verhältnis der Götter und Menschen liegt unmittelbar ein Widerspruch. Einerseits ist der Inhalt der Götter das Eigentum, die individuelle Leidenschaft, der Beschluss und der Wille des Menschen; auf der anderen Seite aber werden die Götter als an und für sich seiende, von dem einzelnen Subjekt nicht nur unabhängige, sondern als die dasselbe antreibenden und bestimmenden Gewalten aufgefasst und herausgehoben, so dass die gleichen Bestimmungen einmal in selbstständiger göttlicher Individualität, das andere Mal als das Eigenste der menschlichen Brust dargestellt werden. Hierdurch erscheint sowohl die freie Selbstständigkeit der Götter als auch die Freiheit der handelnden Individuen gefährdet. Hauptsächlich, wenn den Göttern die befehlende Macht zugeteilt wird, leidet darunter die menschliche Selbstständigkeit, welche wir doch für das Ideale der Kunst als durchaus wesentliche Forderung aufgestellt haben. Es ist dies dasselbe Verhältnis, das auch in christlich-religiösen Vorstellungen in Frage kommt. So heißt es z. B., der Geist Gottes führe zu Gott. Dann aber kann das menschliche Innere als der bloß passive Boden erscheinen, auf den der Geist Gottes einwirkt, und der menschliche Wille ist in seiner Freiheit vernichtet, indem der göttliche Ratschluss dieser Wirkung für ihn gleichsam eine Art Fatum bleibt, bei welchem er nicht mit seinem eigenen Selbst dabei ist.

α) Wird nun dies Verhältnis so gestellt, dass der handelnde Mensch dem Gott äußerlich als dem Substantiellen gegenübersteht, so bleibt die Beziehung beider ganz prosaisch. Denn der Gott befiehlt, und der Mensch hat nur zu gehorchen. Von der Äußerlichkeit der Götter und Menschen gegeneinander haben selbst große Dichter sich nicht freizuhalten vermocht. Bei Sophokles beharrt Philoktet z. B., nachdem er den Trug des Odysseus zuschanden gemacht hat, bei seinem Entschluss, nicht mit nach dem Lager der Griechen zu kommen, bis endlich Herakles als *Deus ex machina* auftritt und ihm befiehlt, dem Wunsche des Neoptolemos nachzugeben. Der Inhalt dieser Erscheinung

ist zwar motiviert genug, und sie selber wird erwartet; die Wendung selber aber bleibt immer fremd und äußerlich, und in seinen edelsten Tragödien gebraucht Sophokles diese Art der Darstellung nicht, durch welche, wenn sie noch einen Schritt weitergeht, die Götter zu toten Maschinen und die Individuen zu bloßen Instrumenten einer ihnen fremden Willkür werden.

In der ähnlichen Weise kommen besonders im Epischen Einwirkungen der Götter vor, welche der menschlichen Freiheit äußerlich erscheinen. Hermes z. B. geleitet den Priamos zum Achill; Apollo schlägt den Patroklos zwischen die Schultern und macht seinem Leben ein Ende. Ebenso werden häufig mythologische Züge so benutzt, dass sie als ein äußerliches *Sein* an den Individuen hervortreten. Achill z. B. ist von seiner Mutter in den Styx getaucht und dadurch bis zu den Fersen unverwundbar und unüberwindlich. Stellen wir uns dies in verständiger Weise vor, so verschwindet alle Tapferkeit, und das ganze Heldenwesen Achills wird aus einem geistigen Charakterzuge zu einer bloß physischen Qualität. Dem Epischen aber kann eine solche Darstellungsart weit eher erlaubt bleiben als dem Dramatischen, da im Epischen die Seite der Innerlichkeit in Betreff auf die Absicht beim Durchführen der Zwecke zurücktritt und der Äußerlichkeit überhaupt einen breiteren Spielraum lässt. Jene bloß verständige Reflexion, welche dem Dichter die Absurdität aufbürdet, dass seine Helden keine Helden seien, muss deshalb mit höchster Vorsicht auftreten, denn auch in solchen Zügen lässt sich, wie wir sogleich noch sehen werden, das poetische Verhältnis der Götter und Menschen bewahren. Dagegen macht sich das Prosaische sogleich geltend, wenn außerdem die Mächte, welche als selbstständig hingestellt werden, in sich substanzlos sind und nur der phantastischen Willkür und Bizarrerie einer falschen Originalität angehören.

ß) Das echt ideale Verhältnis besteht in der Identität der Götter und Menschen, welche auch dann noch durchblicken muss, wenn die allgemeinen Mächte den handelnden Personen und deren Leidenschaften als selbstständig und frei gegenübergestellt werden. Der Inhalt der Götter nämlich muss sich sogleich als das eigene Innere der Individu-

en erweisen, so dass also einerseits die herrschenden Gewalten für sich individualisiert erscheinen, andererseits aber dies dem Menschen Äußere sich als das seinem Geist und Charakter Immanente zeigt. Es bleibt deshalb die Sache des Künstlers, die Unterschiedenheit beider Seiten zu vermitteln und sie durch ein feines Band zu verknüpfen, indem er die Anfänge im menschlichen Innern bemerklich macht, ebenso aber das Allgemeine und Wesentliche, das darin waltet, heraushebt und es für sich individualisiert zur Anschauung bringt. Das Gemüt des Menschen muss sich in den Göttern offenbaren, welche die selbstständigen allgemeinen Formen für das sind, was in seinem Inneren treibt und waltet. Dann erst sind die Götter zugleich die Götter seiner eigenen Brust. Hören wir z. B. bei den Alten, Venus oder Amor habe das Herz bezwungen, so sind allerdings Venus und Amor zunächst dem Menschen äußere Gewalten, aber die Liebe ist ebenso sehr eine Regung und Leidenschaft, welche der Menschenbrust als solcher angehört und ihr eigenes Inneres ausmacht. In demselben Sinne wird häufig von den Eumeniden gesprochen. Zunächst stellen wir uns die rächenden Jungfrauen als Furien vor, welche den Verbrecher äußerlich verfolgen. Aber diese Verfolgung ist gleichmäßig die innere Furie, welche durch die Brust des Verbrechers zieht, und Sophokles gebraucht sie auch in dem Sinne des Inneren und Eigenen des Menschen, wie sie z. B. im *Ödipus auf Kolonos* (v. 1434) die Erinnyen des Ödipus selber heißen und den Fluch des Vaters, die Gewalt seines verletzten Gemüts über die Söhne bedeuten. Man hat daher recht und unrecht, die Götter überhaupt immer als entweder nur dem Menschen äußerliche oder ihm nur innerlich innewohnende Mächte zu erklären. Denn sie sind beides. Bei Homer geht deshalb das Tun der Götter und der Menschen stets herüber und hinüber; die Götter scheinen das dem Menschen Fremde zu vollbringen und verrichten doch eigentlich nur dasjenige, was die Substanz seines inneren Gemütes ausmacht. In der Ilias z. B., als Achill im Streite das Schwert gegen Agamemnon erheben will, tritt Athene hinter ihn und ergreift, allein für ihn sichtbar, sein goldgelbes Haupthaar. Hera, für Achill und Agamemnon gleichmäßig besorgt, sendet sie vom Olymp, und ihr Herzutreten erscheint von Achills Gemüt durchaus unabhängig. Anderer-

seits aber lässt es sich leicht vorstellen, dass die plötzlich erscheinende Athene, die Besonnenheit, welche den Zorn des Helden hemmt, innerlicher Art und das Ganze ein Begebnis sei, das in Achills Gemüt sich zuträgt. Ja, Homer selbst deutet die wenige Verse vorher an *(llias,* l, v. 190 ff.), indem er beschreibt, wie Achill in seiner Brust beratschlagte:

> Ob er, das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend,
> Trennen sie sollt auseinander und niederhaun den Atreiden
> Oder stillen den Zorn und die mutige Seele beherrschen.

Dies innerliche Unterbrechen des Zorns, dies Hemmen, das eine dem Zorn fremde Gewalt ist, hat hier der epische Dichter, weil Achill zunächst ganz nur von Zorn erfüllt erscheint, als eine äußere Begebenheit darzustellen das volle Recht. In ähnlicher Weise finden wir in der *Odyssee* die Minerva als Begleiterin des Telemach. Diese Begleitung ist schon schwerer als eine zugleich innerliche in der Brust des Telemach zu fassen, obschon auch hier der Zusammenhang des Äußeren und Inneren nicht fehlt. Das macht überhaupt die Heiterkeit der Homerischen Götter und die Ironie in der Verehrung derselben aus, dass ihre Selbstständigkeit und ihr Ernst sich ebenso sehr wieder auflösen, insofern sie sich als die eigenen Mächte des menschlichen Gemüts dartun und dadurch den Menschen in ihnen bei sich selber sein lassen.

Doch wir brauchen uns nach einem vollständigen Beispiel der Umwandlung solcher bloß äußerlichen Göttermaschinerie in Subjektives, in Freiheit und sittliche Schönheit so weit nicht umzusehen. Goethe hat in seiner *Iphigenie auf Tauris* das Bewunderungswürdigste und Schönste geleistet, was in dieser Rücksicht möglich ist. Bei Euripides raubt Orest mit Iphigenien das Bild der Diana. Dies ist nichts als ein Diebstahl. Thoas kommt herzu und gibt den Befehl, sie zu verfolgen und das Bildnis der Göttin ihnen abzunehmen, bis dann am Ende in ganz prosaischer Weise Athene auftritt und dem Thoas innezuhalten befiehlt, da sie ohnehin Orest schon dem Poseidon empfohlen

und ihr zulieb dieser ihn weit ins Meer hinausgebracht habe. Thoas gehorcht sogleich, indem er auf die Ermahnung der Göttin erwidert (v. 1442 ff.): „Herrin Athene, wer der Götter Worten, sie hörend, nicht gehorcht, ist nicht rechten Sinnes. Denn wie wär es mit den mächtigen Göttern zu streiten schön.“

Wir sehen in diesem Verhältnis nichts als einen trockenen äußerlichen Befehl von Athenes, ein ebenso inhaltsloses bloßes Gehorchen von Thoas' Seite. Bei Goethe dagegen wird Iphigenie zur Göttin und vertraut der Wahrheit in ihr selbst, in des Menschen Brust. In diesem Sinne tritt sie zu Thoas und sagt:

> Hat denn zur unerhörten Tat der Mann
> Allein das Recht? drückt denn Unmögliches
> Nur er an die gewaltge Heldenbrust?

Was bei Euripides der *Befehl* Athenes zuwege bringt, die Umkehrung des Thoas, sucht Goethes Iphigenie durch tiefe Empfindungen und Vorstellungen, welche sie ihm entgegenhält, zu bewirken und bewirkt sie in der Tat.

> Auf und ab
> Steigt in der Brust ein kühnes Unternehmen:
> Ich werde großem Vorwurf nicht entgehn,
> Noch schwerem Übel, wenn es mir misslingt;
> Allein euch leg ich's auf die Knie! Wenn
> Ihr wahrhaft seid, wie ihr gepriesen werdet,
> So zeigt's durch euren Beistand und verherrlicht
> Durch mich die Wahrheit! –

Und wenn ihr Thoas erwidert:

> Du glaubst, es höre
> Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
> Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
> Der Grieche, nicht vernahm?,

so antwortet sie in zartestem, reinstem Glauben:
Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt. –

Nun ruft sie seine Großmut und Milde im Vertrauen auf die Höhe seiner Würde an, sie rührt und besiegt ihn und drängt ihm in menschlich-schöner Weise die Erlaubnis ab, zu den Ihrigen zurückzukehren. Denn nur dies ist nötig. Des Bildes der Göttin bedarf sie nicht und kann sich ohne List und Betrug entfernen, indem Goethe mit unendlicher Schönheit den zweideutigen Götterspruch:

„Bringst du die Schwester, die an Tauris' Ufer
Im Heiligtume wider Willen bleibt,
Nach Griechenland, so löset sich der Fluch“ –

in menschlicher, versöhnender Weise dahin auslegt, dass die reine heilige Iphigenie die Schwester, das Götterbild und die Schützerin des Hauses sei.

Schön und herrlich zeigt sich mir
Der Göttin Rat,
sagt Orest zu Thoas und Iphigenie;
Gleich einem heiigen Bilde,
Daran der Stadt unwandelbar Geschick
Durch ein geheimes Götterwort gebannt ist,
Nahm sie dich weg, dich Schützerin des Hauses;
Bewahrte dich in einer heiigen Stille
Zum Segen deines Bruders und der Deinen.
Da alle Rettung auf der weiten Erde
Verloren schien, gibst du uns alles wieder.

In dieser heilenden, versöhnenden Weise hat Iphigenie sich durch die Reinheit und sittliche Schönheit ihres innigen Gemüts schon früher in Betreff auf Orestes bewährt. Ihr Erkennen versetzt ihn zwar, der

keinen Glauben an Frieden mehr in seinem zerrissenen Gemüte hegt, in Raserei, aber die reine Liebe der Schwester heilt ihn ebenso sehr von aller Qual der inneren Furien:

> In deinen Armen fasste
> Das Übel mich mit allen seinen Klauen
> Zum letztenmal und schüttelte das Mark
> Entsetzlich mir zusammen; dann entfloh's
> Wie eine Schlange zu der Höhle. Neu
> Genieß ich nun durch dich das weite Licht
> Des Tages.

In dieser wie in jeder anderen Rücksicht ist die tiefe Schönheit des Gedichts nicht genug zu bewundern.

Schlimmer nun als in den antiken Stoffen steht es mit den christlichen. In den Heiligenlegenden, überhaupt auf dem Boden der christlichen Vorstellung ist die Erscheinung Christi, Marias, anderer Heiliger usf. zwar im allgemeinen Glauben vorhanden; nebenbei aber hat die Phantasie sich in verwandten Gebieten allerlei phantastische Wesen, als da sind Hexen, Gespenster, Geistererscheinungen und dergleichen mehr, gebildet, bei deren Auffassung, wenn sie als dem Menschen fremde Mächte erscheinen und der Mensch haltungslos in sich ihrem Zauber, Betrüge und der Gewalt ihrer Vorspiegelungen gehorcht, die ganze Darstellung jedem Wahn und aller Willkür der Zufälligkeit kann preisgegeben werden. In dieser Beziehung besonders muss der Künstler darauf losgehen, dass dem Menschen die Freiheit und Selbstständigkeit des Entschlusses bewahrt bleibt. Shakespeare hat hierfür die herrlichsten Vorbilder geliefert. Die Hexen im *Macbeth z. B.* erscheinen als äußere Gewalten, welche dem Macbeth sein Schicksal vorausbestimmen. Was sie jedoch verkünden, ist sein geheimster, eigenster Wunsch, der in dieser nur scheinbar äußeren Weise an ihn kommt und ihm offenbar wird. Schöner und tiefer noch ist die Erscheinung des Geistes im *Hamlet* nur als eine objektive Form von Hamlets innerer Ahnung gehandhabt. In dem dunklen Gefühl, dass etwas Ungeheures sich müsse ereignet haben, sehen wir Hamlet

auftreten; nun erscheint ihm des Vaters Geist und enthüllt ihm alle Frevel. Auf diese mahnende Entdeckung erwarten wir, Hamlet werde die Tat sogleich kräftig bestrafen, und halten ihn vollständig zur Rache berechtigt. Aber er zaudert und zaudert. Man hat diese Untätigkeit dem Shakespeare zum Vorwurf gemacht und getadelt, dass das Stück teilweise nicht wolle vom Fleck rücken. Hamlet jedoch ist eine praktisch schwache Natur, ein schönes in sich gezogenes Gemüt, das aus dieser inneren Harmonie herauszugehen sich schwer entschließen kann, melancholisch, grübelnd, hypochondrisch und tiefsinnig, und deshalb nicht zu einer raschen Tat geneigt, wie denn auch Goethe an der Vorstellung festgehalten hat, dass Shakespeare habe schildern wollen: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinne findet er das Stück durchweg gearbeitet. „Hier wird ein Eichbaum“, sagt er, „in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen aus, das Gefäß wird zernichtet.“ Shakespeare aber bringt in Beziehung auf die Erscheinung des Geistes noch einen weit tieferen Zug an. Hamlet zaudert, weil er dem Geist nicht blindlings glaubt.

> The spirit that l have seen
> May be the devil: and the devil hath power
> To assume a pleasing shape; yea and perhaps
> Out of my weakness and my melancholy
> (As he is very potent with such spirits)
> Abuse me to damn me. l'll have grounds
> More relative than this: the play's the thing
> Wherein l'll catch the conscience of the king.19)

Hier sehen wir, dass die Erscheinung als solche nicht über Hamlet haltlos verfügt, sondern dass er zweifelt und durch eigene Veranstaltungen sich Gewißheit verschaffen will, ehe er zu handeln unternimmt.

3.b. Die handelnden Individuen

γ) Die allgemeinen Mächte nun endlich, welche nicht nur für sich in ihrer Selbstständigkeit auftreten, sondern ebenso sehr in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdruck *Pathos* bezeichnen. Übersetzen lässt dies Wort sich schwer, denn „Leidenschaft“ führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höheren und allgemeineren Sinne ohne diesen Beiklang des Tadelnswerten, Eigensinnigen usf. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechischen Bedeutung des Worts. Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tötet seine Mutter nicht etwa aus einer inneren Bewegung des Gemüts, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur Tat antreibt, ist wohlerwogen und ganz besonnen. In dieser Rücksicht können wir auch nicht sagen, dass die Götter Pathos haben. Sie sind nur der allgemeine Gehalt dessen, was in der menschlichen Individualität zu Entschlüssen und Handlungen treibt. Die Götter als solche aber bleiben in ihrer Ruhe und Leidenschaftslosigkeit, und kommt es unter ihnen auch zum Hader und Streit, so wird es ihnen eigentlich nicht Ernst damit, oder ihr Streit hat eine allgemeine symbolische Beziehung als ein allgemeiner Krieg der Götter. Pathos müssen wir daher auf die Handlung des Menschen beschränken und darunter den wesentlichen vernünftigen Gehalt verstehen, der im menschlichen Selbst gegenwärtig ist und das ganze Gemüt erfüllt und durchdringt. aa) Das Pathos nun bildet den eigentlichen Mittelpunkt, die echte Domäne der Kunst; die Darstellung desselben ist das hauptsächlich Wirksame im Kunstwerke wie im Zuschauer. Denn das Pathos berührt eine Saite, welche in jedes Menschen Brust widerklingt, jeder kennt das Wertvolle und Vernünftige, das in dem Gehalt eines wahren Pathos liegt, und erkennt es an. Das Pathos bewegt, weil es an und für sich das Mächtige im menschlichen Dasein ist. In dieser Rücksicht darf das Äußere, die Naturumgebung und ihre Szenerie nur als untergeordnetes Beiwerk auftreten, um die Wirkung des Pathos zu

unterstützen. Die Natur muss deshalb wesentlich als symbolisch gebraucht werden und aus sich heraus das Pathos widertönen lassen, welches den eigentlichen Gegenstand der Darstellung ausmacht. Die Landschaftsmalerei z. B. ist für sich schon ein geringeres Genre als die Historienmalerei, aber auch da, wo sie selbstständig auftritt, muss sie an eine allgemeine Empfindung anklingen und die Form eines Pathos haben. – Man hat in diesem Sinne gesagt, die Kunst überhaupt müsse rühren; soll aber dieser Grundsatz gelten, so fragt es sich wesentlich, wodurch die Rührung in der Kunst dürfe hervorgebracht werden. Rührung im allgemeinen ist Mitbewegung als Empfindung, und die Menschen, besonders heutigentags, sind zum Teil leicht zu rühren. Wer Tränen vergießt, sät Tränen, die leicht aufwachsen. In der Kunst jedoch soll nur das in sich selbst wahrhaftige Pathos bewegen.

ββ) Das Pathos darf deshalb weder im Komischen noch im Tragischen eine bloße Torheit und subjektive Marotte sein. Timon z. B. bei Shakespeare ist ein ganz äußerlicher Menschenfeind, die Freunde haben ihn beschmaust, sein Vermögen verschwendet, und als er nun selber Geld braucht, verlassen sie ihn. Da wird er ein leidenschaftlicher Feind der Menschen. Das ist begreiflich und natürlich, aber kein in sich berechtigtes Pathos. Noch mehr ist in Schillers Jugendarbeit *Der Menschenfeind* der ähnliche Hass eine moderne Grille. Denn hier ist der Menschenfeind außerdem ein reflektierender, einsichtsvoller und höchst edler Mann, großmütig gegen seine Bauern, welche er aus der Leibeigenschaft entlassen hat, und voll Liebe für seine ebenso schöne als liebenswürdige Tochter. In der ähnlichen Art quält sich Quinctius Heymeran von Flaming in dem Roman von August Lafontaine[20)] mit der Marotte von Menschenrassen usf. herum. Hauptsächlich aber hat sich die neueste Poesie zu einer unendlichen Phantasterei und Lügenhaftigkeit hinaufgeschraubt, welche durch ihre Bizarrerie Effekt machen soll, doch in keiner gesunden Brust widerhallt, da in solchen Raffinements der Reflexion über dasjenige, was das Wahre im Menschen sei, jeder echte Gehalt verflüchtigt ist.

Umgekehrt ist nun aber alles, was auf Lehre, Überzeugung und Einsicht in die Wahrheit derselben beruht, insofern diese Erkenntnis ein

ein Hauptbedürfnis ausmacht, kein echtes Pathos für die Kunstdarstellung. Von dieser Art sind *wissenschaftliche* Erkenntnisse und Wahrheiten. Denn zur Wissenschaft gehört eine eigentümliche Art der Bildung, ein vielfaches Bemühen und mannigfache Kenntnis der bestimmten Wissenschaft und ihres Wertes; das Interesse aber für diese Weise des Studiums ist keine allgemeine bewegende Macht der menschlichen Brust, sondern beschränkt sich immer nur auf eine gewisse Anzahl von Individuen. Von gleicher Schwierigkeit ist die Behandlung rein *religiöser* Lehren, wenn sie nämlich ihrem innersten *Gehalt* nach sollen entfaltet werden. Der allgemeine Inhalt der Religion, der Glaube an Gott usf. ist zwar ein Interesse jedes tieferen Gemüts; bei diesem Glauben jedoch kommt es von selten der Kunst her nicht auf die Explikation der religiösen Dogmen und auf die spezielle Einsicht in ihre Wahrheit an, und die Kunst muss sich deshalb in acht nehmen, auf solche Explikationen einzugehen. Dagegen trauen wir der Menschenbrust jedes Pathos, alle Motive sittlicher Mächte zu, welche für das Handeln von Interesse sind. Die Religion betrifft mehr die Gesinnung, den Himmel des Herzens, den allgemeinen Trost und die Erhebung des Individuums in sich selbst als das eigentliche Handeln als solches. Denn das Göttliche der Religion als *Handeln* ist das Sittliche und die besonderen Mächte des Sittlichen. Diese Mächte aber betreffen, dem reinen Himmel der Religion gegenüber, das Weltliche und eigentlich Menschliche. Bei den Alten war dies Weltliche in seiner Wesentlichkeit der Inhalt der Götter, welche daher auch in Bezug auf das Handeln vollständig mit in die Darstellung des Handelns eintreten konnten.

Fragen wir deshalb nach dem Umfang des hierher gehörigen Pathos, so ist die Zahl solcher substantiellen Momente des Willens gering, ihr Umfang klein. Besonders die Oper will und muss sich an einen beschränkten Kreis derselben halten, und wir hören die Klagen und Freuden, das Unglück und Glück der Liebe, Ruhm, Ehre, Heroismus, Freundschaft, Mutterliebe, Liebe der Kinder, der Gatten usf. immer wieder und wieder.

γγ) Solch ein Pathos nun erfordert wesentlich eine *Darstellung* und *Ausmalung.* Und zwar muss es eine in sich selber reiche Seele sein, welche in ihr Pathos den Reichtum ihres Inneren einlegt und nicht nur konzentriert und intensiv bleibt, sondern sich extensiv äußert und sich zur ausgebildeten Gestalt erhebt. Diese innere Konzentration oder Entfaltung macht einen großen Unterschied aus, und die besonderen Volksindividualitäten sind auch in dieser Rücksicht wesentlich verschieden. Völker von gebildeter Reflexion sind beredter im Ausdruck ihrer Leidenschaft. Die Alten z. B. waren es gewohnt, das Pathos, welches die Individuen beseelt, in seiner Tiefe auseinanderzulegen, ohne dadurch in kalte Reflexionen oder Geschwätz hineinzugeraten. Auch die Franzosen sind in dieser Rücksicht pathetisch, und ihre Beredsamkeit der Leidenschaft ist nicht etwa nur immer ein bloßer Wortkram, wie wir Deutsche oft in der Zusammengezogenheit unseres Gemüts meinen, insofern uns das vielseitige Aussprechen der Empfindung als ein Unrecht erscheint, das derselben angetan werde. Es gab in diesem Sinne in Deutschland eine Zeit der Poesie, in welcher besonders die jungen Gemüter, des französischen rhetorischen Wassers überdrüssig, nach Natürlichkeit Verlangen trugen und nun zu einer Kraft kamen, welche sich hauptsächlich nur in Interjektionen aussprach. Mit dem bloßen Ach und Oh jedoch oder mit dem Fluch des Zorns, mit dem Drauflosstürmen und Dreinschlagen ist die Sache nicht abzutun. Die Kraft bloßer Interjektionen ist eine schlechte Kraft und die Äußerungsweise einer noch rohen Seele. Der individuelle Geist, in welchem das Pathos sich darstellt, muss ein in sich erfüllter Geist sein, der sich auszubreiten und auszusprechen imstande ist.

Auch Goethe und Schiller bilden in dieser Beziehung einen auffallenden Gegensatz. Goethe ist weniger pathetisch als Schiller und hat mehr eine intensive Weise der Darstellung; besonders in der Lyrik bleibt er in sich gehaltener; seine Lieder, wie es dem Liede geziemt, lassen merken, was sie wollen, ohne sich ganz zu explizieren. Schiller dagegen liebt sein Pathos weitläufig, mit großer Klarheit und Schwung des Ausdrucks auseinanderzufalten. In der ähnlichen Weise hat Claudius im *Wandsbecker* Boten (Bd. l, S. 153) Voltaire und Shakespeare so

gegenübergestellt, dass der eine *sei,* was der andere *scheine:* „Meister Arouet *sagt:* ich weine; und Shakespeare *weint.*“ Aber ums Sagen und Scheinen gerade – und nicht um das natürliche wirkliche Sein – ist es in der Kunst zu tun. Wenn Shakespeare nur *weinte,* während Voltaire zu weinen *schiene,* so wäre Shakespeare ein schlechter Poet.

Das Pathos also muss, um in sich selber, wie die ideale Kunst es fordert, konkret zu sein, als das Pathos eines reichen und totalen Geistes zur Darstellung kommen. Dies führt uns zu der dritten Seite der Handlung, zur näheren Betrachtung des *Charakters* hinüber.

c. Der Charakter

Wir gingen aus von den *allgemeinen,* substantiellen Mächten des Handelns. Sie bedürfen zu ihrer Betätigung und Verwirklichung der menschlichen *Individualität,* in welcher sie als bewegendes *Pathos* erscheinen. Das Allgemeine nun aber jener Mächte muss sich in den besonderen Individuen zur *Totalität und Einzelheit* in sich zusammenschließen. Diese Totalität ist der Mensch in seiner konkreten Geistigkeit und deren Subjektivität, die menschliche totale Individualität als Charakter. Die Götter werden zum menschlichen Pathos, und das Pathos in konkreter Tätigkeit ist der menschliche Charakter.

Dadurch macht der Charakter den eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung aus, insofern er die bisher betrachteten Seiten als Momente seiner eigenen Totalität in sich vereinigt. Denn die Idee als *Ideal,* d. i. für die sinnliche Vorstellung und Anschauung gestaltet und in ihrer Betätigung handelnd und sich vollbringend, ist in ihrer Bestimmtheit sich auf sich beziehende *subjektive Einzelheit.* Die wahrhaft *freie* Einzelheit aber, wie das Ideal dieselbe erheischt, hat sich nicht nur als Allgemeinheit, sondern ebenso sehr als konkrete Besonderheit und als die einheitsvolle Vermittlung und Durchdringung dieser Seiten zu erweisen, welche *für sich* selbst als Einheit sind. Dies macht die Totalität des Charakters aus, dessen Ideal in der reichen Kräftigkeit der sich in sich zusammenfassenden Subjektivität besteht.

Wir haben in dieser Beziehung den Charakter nach drei Seiten hin zu betrachten:

Erstens als totale Individualität, als Reichtum des Charakters in sich. *Zweitens* muss diese Totalität sogleich als Besonderheit und der Charakter deshalb als *bestimmter* erscheinen. *Drittens* schließt sich der Charakter, als in sich *einer,* mit dieser Bestimmtheit, als mit sich selbst, in seinem subjektiven Fürsichsein zusammen und hat sich dadurch als in sich *fester* Charakter durchzuführen.

Diese abstrakten Gedankenbestimmungen wollen wir jetzt erläutern und der Vorstellung näherbringen.

α) Das Pathos, indem es sich innerhalb einer vollen Individualität entfaltet, erscheint dadurch in seiner Bestimmtheit nicht mehr als das ganze und alleinige Interesse der Darstellung, sondern wird selbst nur *eine,* wenn auch eine Hauptseite des handelnden Charakters. Denn der Mensch trägt nicht etwa nur *einen* Gott als sein Pathos in sich, sondern das Gemüt des Menschen ist groß und weit. Zu einem wahrhaften Menschen gehören viele Götter, und er verschließt in seinem Herzen alle die Mächte, welche in dem Kreis der Götter auseinandergeworfen sind; der ganze Olymp ist versammelt in seiner Brust. In diesem Sinne sagte ein Alter: „Aus deinen Leidenschaften hast du dir die Götter gemacht, o Mensch!“ Und in der Tat, je gebildeter die Griechen wurden, desto mehr Götter hatten sie, und ihre früheren Götter waren stumpfere, nicht zur Individualität und Bestimmtheit herausgestaltete Götter.

In diesem Reichtum muss sich deshalb der Charakter auch zeigen. Das gerade macht das Interesse aus, welches wir an einem Charakter nehmen, dass eine solche Totalität sich an ihm hervortut und er in dieser Fülle dennoch er selbst, ein in sich abgeschlossenes Subjekt bleibt. Ist der Charakter nicht in dieser Abrundung und Subjektivität geschildert und abstrakt nur *einer* Leidenschaft preisgegeben, so erscheint er außer sich oder verrückt, schwach und kraftlos. Denn die Schwäche und Machtlosigkeit der Individuen besteht eben darin, dass

der Gehalt jener ewigen Mächte an ihnen nicht als ihr eigenstes Selbst, als Prädikate, welche ihnen als dem Subjekt der Prädikate inhärieren[29], zur Erscheinung kommen. Im Homer z. B. ist jeder Held ein ganzer lebendigvoller Umfang von Eigenschaften und Charakterzügen. Achill ist der jugendlichste Held, aber seiner jugendlichen Kraft fehlen die übrigen echt menschlichen Qualitäten nicht, und Homer enthüllt uns diese Mannigfaltigkeit in den verschiedensten Situationen. Achill liebt seine Mutter, die Thetis, er weint um die Briseîs, da sie ihm entrissen ist, und seine gekränkte Ehre treibt ihn zu dem Streite mit Agamemnon, der den Ausgangspunkt aller ferneren Begebenheiten in der *Ilias* ausmacht. Dabei ist er der treuste Freund des Patroklos und Antilochos, zugleich der blühendste, feurigste Jüngling, schnellfüßig, tapfer, aber voll Ehrfurcht vor dem Alter; der treue Phönix, der vertraute Diener, liegt zu seinen Füßen, und bei der Leichenfeier des Patroklos erweist er dem greisen Nestor die höchste Achtung und Ehre. Ebenso zeigt sich aber Achill auch als reizbar, aufbrausend, rachsüchtig und voll härtester Grausamkeit gegen den Feind, als er den erschlagenen Hektor an seinen Wagen bindet und so den Leichnam, dreimal um Trojas Mauern jagend, nachschleppt; und dennoch erweicht er sich, als der alte Priamos zu ihm ins Zelt kommt; er gedenkt daheim des eigenen alten Vaters und reicht dem weinenden König die Hand, welche den Sohn ihm getötet hat. Bei Achill kann man sagen: Das ist ein Mensch! – Die Vielseitigkeit der edlen menschlichen Natur entwickelt ihren ganzen Reichtum an diesem einen Individuum. Und so ist es auch mit den übrigen Homerischen Charakteren: Odysseus, Diomedes, Ajax, Agamemnon, Hektor, Andromache; jeder ist ein Ganzes, eine Welt für sich, jeder ein voller, lebendiger Mensch und nicht etwa nur die allegorische Abstraktion irgendeines vereinzelten Charakterzuges. Welch kahle, fahle, wenn auch kräftige Individualitäten sind dagegen der hörnene Siegfried, der Hagen von Tronje und selbst Volker, der Spielmann.

Eine solche Vielseitigkeit allein gibt dem Charakter das lebendige Interesse. Zugleich muss diese Fülle als zu *einem* Subjekt zusammengeschlossen erscheinen und nicht als Zerstreuung, Faselei

[29] **in|hä|rie|ren** <aus gleichbed. lat. inhaerere>: an etwas hängen, anhaften (Philos.)

geschlossen erscheinen und nicht als Zerstreuung, Faselei und bloße mannigfaltige Erregbarkeit – wie die Kinder z. B. alles in die Hand nehmen und sich ein augenblickliches Tun damit machen, aber charakterlos sind –; der Charakter im Gegenteil muss in das Verschiedenste des menschlichen Gemüts eingehen, darin sein, sein Selbst davon ausfüllen lassen und doch zugleich darin nicht steckenbleiben, vielmehr in dieser Totalität der Interessen, Zwecke, Eigenschaften, Charakterzüge die in sich zusammengenommene und gehaltene Subjektivität bewahren.

Für die Darstellung solcher totalen Charaktere eignet sich vor allem die epische Poesie, weniger die dramatische und lyrische.

β) Bei dieser Totalität als *solcher nun* aber kann die Kunst noch nicht stehen bleiben. Denn wir haben es mit dem Ideal in seiner Bestimmtheit zu tun, wodurch sich die nähere Forderung der *Besonderheit und Individualität* des Charakters herzudrängt. Die *Handlung* besonders in ihrem Konflikt und ihrer Reaktion macht den Anspruch auf Beschränkung und Bestimmtheit der Gestalt. Deshalb sind auch die dramatischen Helden größtenteils einfacher in sich als die epischen. Die festere Bestimmtheit nun kommt durch das besondere Pathos hervor, das sich zum wesentlichen, hervorstechenden Charakterzuge macht und zu bestimmten Zwecken, Entschlüssen und Handlungen führt. Wird jedoch die Beschränkung wieder so weit getrieben, dass ein Individuum nur zur bloßen, in sich abstrakten Form eines bestimmten Pathos, wie Liebe, Ehre usf., ausgeleert ist, so geht darüber alle Lebendigkeit und Subjektivität verloren und die Darstellung wird – wie bei den Franzosen – häufig nach dieser Seite hin kahl und arm. Es muss deshalb in der Besonderheit des Charakters wohl *eine* Hauptseite als die herrschende erscheinen, innerhalb der Bestimmtheit aber die volle Lebendigkeit und Fülle bewahrt bleiben, so dass dem Individuum der Raum gelassen ist, sich nach vielen Seiten hinzuwenden, in mannigfache Situationen einzugehen und den Reichtum eines in sich gebildeten Inneren in vielfacher Äußerung zu entfalten. Von dieser Lebendigkeit, des in sich einfachen Pathos ungeachtet, sind die Sophokleischen tragischen Gestalten. Man kann sie in ihrer

plastischen Abgeschlossenheit den Bildern der Skulptur vergleichen. Denn auch die Skulptur vermag der Bestimmtheit zum Trotz dennoch eine Vielseitigkeit des Charakters auszudrücken. Sie stellt zwar im Gegensatz der hinaustobenden Leidenschaft, welche sich mit ganzer Kraft nur auf *einen* Punkt wirft, in ihrer Stille und Stummheit die kräftige Neutralität dar, die alle Mächte ruhig in sich verschließt; aber diese ungetrübte Einheit bleibt dennoch nicht bei abstrakter Bestimmtheit stehen, sondern lässt in ihrer Schönheit zugleich die Geburtsstätte von allem als die unmittelbare Möglichkeit ahnen, in die verschiedenartigsten Verhältnisse herüberzutreten. Wir sehen in den echten Gestalten der Skulptur eine ruhige Tiefe, die das Vermögen in sich fasst, aus sich heraus alle Mächte zu verwirklichen. Mehr noch als von der Skulptur muss von der Malerei, Musik und Poesie die innere Mannigfaltigkeit des Charakters gefordert werden und ist von den echten Künstlern auch jederzeit geleistet worden. Romeo z. B. in Shakespeares *Romeo und Julia* hat zu seinem Hauptpathos die Liebe; dennoch sehen wir ihn in den verschiedenartigsten Verhältnissen zu seinen Eltern, zu Freunden, seinem Pagen, in Ehrenstreitigkeiten und Zweikampf mit Tybalt, in Ehrfurcht und Vertrauen zum Mönch und selbst am Rande des Grabes im Zwiegespräch mit dem Apotheker, von dem er sich das tödliche Gift kauft, und immer würdig und edel und von tiefer Empfindung. Ebenso umfasst Julia eine Totalität der Verhältnisse zum Vater, zu der Mutter, der Amme, dem Grafen Paris, dem Pater. Und dennoch ist sie gleich tief in sich als in jede dieser Situationen hineingegraben, und ihr ganzer Charakter wird nur von *einer* Empfindung, von der Leidenschaft einer Liebe durchdrungen und getragen, die so tief und weit ist als die unbegrenzte See, so dass Julia mit Recht sagen darf: „Je mehr ich gebe, je mehr auch hab ich: beides ist unendlich.“ Wenn es daher auch nur *ein* Pathos ist, das sich darstellt, so muss es dennoch als Reichtum seiner in sich selbst sich entwickeln. Dies ist selber im Lyrischen der Fall, wo doch das Pathos nicht zur Handlung in konkreten Verhältnissen werden kann. Auch hier nämlich muss es sich als innerer Zustand eines vollen gebildeten Gemüts dartun, das sich nach allen Seiten der Umstände und Situationen herauszukehren vermag. Lebendige Beredsamkeit, eine Phanta-

sie, welche an alles anknüpft, Vergangenes zur Gegenwart bringt, die ganze äußere Umgebung zum symbolischen Ausdruck des Innern zu benutzen weiß, tiefe objektive Gedanken nicht scheut und in Exposition derselben einen weitreichenden, umfassenden, klaren, würdigen, edlen Geist bekundet – dieser Reichtum des Charakters, der seine innere Welt ausspricht, ist auch in der Lyrik an seiner rechten Stelle. Von Seiten des Verstandes her betrachtet, kann freilich solche Vielseitigkeit innerhalb einer herrschenden Bestimmtheit als inkonsequent erscheinen. Achill z. B. in seinem edlen Heldencharakter, dessen jugendliche Kraft der Schönheit den Grundzug ausmacht, hat in Betreff auf den Vater und Freund ein weiches Herz; wie ist es nun möglich, ließe sich fragen, dass er Hektor in grausamer Rachsucht um die Mauern schleift? In ähnlicher Inkonsequenz sind Shakespeares Rüpel fast durchweg geistreich und voll genialen Humors. Da kann man sagen: wie kommen so geistreiche Individuen dazu, sich mit solcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen? Der Verstand nämlich will sich abstrakt nur *eine* Seite des Charakters herausheben und zur alleinigen Regel des ganzen Menschen stempeln. Was gegen solche Herrschaft einer Einseitigkeit streitet, kommt dem Verstande als bloße Inkonsequenz vor. Für die Vernünftigkeit des in sich Totalen und dadurch Lebendigen aber ist diese Inkonsequenz gerade das Konsequente und Rechte. Denn der Mensch ist dies: den Widerspruch des Vielen nicht nur in sich zu tragen, sondern zu ertragen und darin sich selbst gleich und getreu zu bleiben.

γ) Deshalb aber muss der Charakter seine Besonderheit mit seiner Subjektivität zusammenschließen, er muss eine bestimmte Gestalt sein und in dieser Bestimmtheit die Kraft und Festigkeit *eines* sich selbst getreu bleibenden Pathos haben. Ist der Mensch nicht in dieser Weise *eins* in sich, so fallen die verschiedenen Seiten der Mannigfaltigkeit sinnlos und gedankenlos auseinander. Mit sich in Einheit zu sein macht in der Kunst gerade das Unendliche und Göttliche der Individualität aus. Nach dieser Seite hin gibt die Festigkeit und Entschiedenheit eine wichtige Bestimmung für die ideale Darstellung des Charakters ab. Sie kommt, wie schon oben berührt ist, dadurch her-

vor, dass sich die Allgemeinheit der Mächte mit der Besonderheit des Individuums durchdringt und in dieser Einigung zur in sich einheitsvollen, sich auf sich beziehenden Subjektivität und Einzelheit wird.

Bei dieser Forderung jedoch müssen wir uns gegen viele Erscheinungen besonders der neueren Kunst wenden.

In Corneilles *Cid* z.B. ist die Kollision der Liebe und Ehre eine glänzende Partie. Solch in sich selbst unterschiedenes Pathos kann allerdings zu Konflikten führen; wenn es aber als innerer Widerstreit in ein und denselben Charakter hineinverlegt wird, so gibt dies zwar Gelegenheit zu brillanter Rhetorik und effektvollen Monologen, doch die Entzweiung ein und desselben Gemüts, das aus der Abstraktion der Ehre in die der Liebe und umgekehrt hinüber- und herübergeworfen wird, ist der gediegenen Entschlossenheit und Einheit des Charakters in sich zuwider.

Ebenso widerspricht es der individuellen Entschiedenheit, wenn sich eine Hauptperson, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur bestimmen und überreden lässt und nun auch die Schuld von sich ab auf andere schieben kann, wie sich die Phädra z. B. bei Racine von der Oenone bereden lässt. Ein echter Charakter handelt aus sich selbst und lässt nicht einen Fremden in sich hinein vorstellen und Entschlüsse fassen.

Hat er aber aus sich gehandelt, so will er auch die Schuld seiner Tat auf sich haben und dafür einstehen.

Eine andere Weise der Haltungslosigkeit des Charakters hat sich besonders in neueren deutschen Produktionen zu der inneren Schwäche der Empfindsamkeit ausgebildet, welche lange genug in Deutschland regiert hat. Als nächstes berühmtes Beispiel ist der *Werther* anzuführen, ein durchweg krankhafter Charakter, ohne Kraft, sich über den Eigensinn seiner Liebe erheben zu können. Was ihn interessant macht, ist die Leidenschaft und Schönheit der Empfindung, die Verschwisterung mit der Natur bei der Ausbildung und Weiche des Ge-

müts. Diese Schwäche hat später bei immer steigender Vertiefung in die gehaltlose Subjektivität der eigenen Persönlichkeit noch mannigfach andere Formen angenommen. Die Schönseelischkeit z. B. Jacobis[21)] in seinem *Woldemar* lässt sich hierher rechnen. In diesem Roman zeigt sich die vorgelogene Herrlichkeit des Gemüts, die selbsttäuschende Vorspieglung der eigenen Tugend und Vortrefflichkeit im vollsten Maße. Es ist eine Hoheit und Göttlichkeit der Seele, welche zur Wirklichkeit nach allen Seiten hin in ein schiefes Verhältnis tritt und, die Schwäche, den echten Gehalt der vorhandenen Welt nicht ertragen und verarbeiten zu können, vor sich selbst durch die Vornehmheit versteckt, in welcher sie alles als ihrer nicht würdig von sich ablehnt. Denn auch für die wahrhaft sittlichen Interessen und gediegenen Zwecke des Lebens ist solch eine schöne Seele nicht offen, sondern spinnt sich in sich selber ein und lebt und webt nur in ihren subjektivsten religiösen und moralischen Ausheckungen. Zu diesem inneren Enthusiasmus für die eigene überschwängliche Trefflichkeit, mit welcher sie vor sich selber ein großes Gepränge macht, gesellt sich dann sogleich eine unendliche Empfindlichkeit in Betreff auf alle übrigen, welche diese einsame Schönheit in jedem Momente erraten, verstehen, verehren sollen. Können das nun die anderen nicht, so wird gleich das ganze Gemüt im tiefsten bewegt und unendlich verletzt. Da ist mit einem Male die ganze Menschheit, alle Freundschaft, alle Liebe hin. Die Pedanterie und Ungezogenheit, kleine Umstände und Ungeschicklichkeiten, über welche ein großer starker Charakter unverletzt fortsieht, nicht ertragen zu können, übersteigt jede Vorstellung, und gerade das sachlich Geringfügigste bringt solches Gemüt in die höchste Verzweiflung. Da nimmt denn die Trübseligkeit, der Kummer, Gram, die üble Laune, Kränkung, Schwermut und Elendigkeit kein Ende, und da heraus entspringt eine Quälerei der Reflexionen mit sich und anderen, eine Krampfhaftigkeit und selbst eine Härte und Grausamkeit der Seele, in welcher sich vollends die ganze Miserabilität und Schwäche dieser schönseelischen Innerlichkeit kundgibt. – Zu solcher Absonderlichkeit des Gemüts kann man kein Gemüt haben. Denn zu einem echten Charakter gehört, dass er etwas Wirkliches zu wollen und anzufassen Mut und Kraft in sich trage. Das Interesse

für dergleichen Subjektivitäten, die immer nur in sich selber bleiben, ist ein leeres Interesse, wie sehr jene auch die Meinung hegen, die höheren, reineren Naturen zu sein, welche das Göttliche, das so recht in den innersten Falten stecke, in sich hervorbrächten und recht im Neglige sehen ließen.

In einer anderen Art ist dieser Mangel an innerer substantieller Gediegenheit des Charakters auch dahin ausgebildet, dass jene sonderbaren höheren Herrlichkeiten des Gemüts auf eine verkehrte Weise sind hypostasiert und als selbstständige Mächte aufgefasst worden. Hierher gehört das Magische, Magnetische, Dämonische, die vornehme Gespenstigkeit des Hellsehens, die Krankheit des Schlafwanderns usf. Das lebendig seinsollende Individuum wird in Rücksicht auf diese dunklen Mächte in Verhältnis zu etwas gesetzt, das einerseits in ihm selber, andererseits seinem Innern ein fremdartiges Jenseits ist, von welchem es bestimmt und regiert wird. In diesen unbekannten Gewalten soll eine unentzifferbare Wahrheit des Schauerlichen liegen, das sich nicht greifen und fassen lasse. Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte gerade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem *Prinzen von Homburg* Beispiele liefern. Der wahrhaft ideale Charakter hat nichts Jenseitiges und Gespensterhaftes, sondern wirkliche Interessen, in welchen er bei sich selbst ist, zu seinem Gehalte und Pathos. Besonders das Hellsehen ist in der neueren Poesie trivial und gemein geworden. In Schillers *Tell* dagegen, wenn der alte Attinghausen im Augenblick des Todes das Schicksal seines Vaterlandes verkündigt, ist solche Prophezeiung am schicklichen Orte gebraucht. Die Gesundheit des Charakters aber mit der Krankheit des Geistes vertauschen zu müssen, um Kollisionen hervorzubringen und Interesse zu erregen, ist immer unglücklich; deshalb ist auch die Verrücktheit nur mit großer Vorsicht anzuwenden.

An solche Schiefheiten, welche der Einheit und Festigkeit des Charakters entgegenstehen, können wir auch noch das Prinzip der neueren Ironie sich anschließen lassen. Diese falsche Theorie hat die Dichter verführt, in die Charaktere eine Verschiedenheit hineinzusetzen, welche in keine Einheit zusammengeht, so dass sich jeder Charakter als Charakter zerstört. Tritt ein Individuum zunächst auch in einer Bestimmtheit auf, so soll dieselbe gerade in ihr Gegenteil überschlagen und der Charakter dadurch nichts als die Nichtigkeit des Bestimmten und seiner selbst darstellen. Dies ist von der Ironie als die eigentliche Höhe der Kunst angenommen worden, indem der Zuschauer nicht müsse durch ein in sich affirmatives Interesse ergriffen werden, sondern darüberzustehen habe, wie die Ironie selbst über alles hinaus ist. – In diesem Sinne hat man denn auch Shakespearesche Charaktere erklären wollen. Lady Macbeth z. B. soll eine liebevolle Gattin von sanftem Gemüt sein, obgleich sie dem Gedanken des Mordes nicht nur Raum gibt, sondern ihn auch durchführt. Aber Shakespeare gerade zeichnet sich durch das Entschiedene und Pralle seiner Charaktere selbst in der bloß formellen Größe und Festigkeit des Bösen aus. Hamlet ist zwar in sich unentschieden, doch nicht zweifelhaft, *was,* sondern nur *wie* er es vollbringen soll. Jetzt jedoch machen sie auch Shakespeares Charaktere gespenstig und meinen, dass die Nichtigkeit und Halbheit im Schwanken und Übergehen, dass diese Quatschlichkeit eben für sich interessieren müsse. Das Ideale aber besteht darin, dass die Idee *wirklich* ist, und zu dieser Wirklichkeit gehört der Mensch als Subjekt und dadurch als in sich festes Eins.

Dies mag in Betreff auf die charaktervolle Individualität in der Kunst an dieser Stelle genug sein. Die Hauptsache ist ein in sich bestimmtes wesentliches Pathos in einer reichen, vollen Brust, deren innere individuelle Welt das Pathos in der Weise durchdringt, dass diese Durchdringung und nicht nur das Pathos als solches zur Darstellung kommt. Ebenso sehr aber muss sich das Pathos nicht in der Brust des Menschen in sich selber zerstören, um sich dadurch als ein selbst Unwesentliches und Nichtiges aufzuzeigen.

III. Die äußerliche Bestimmtheit des Ideals

In Beziehung auf die Bestimmtheit des Ideals betrachteten wir *zuerst* im allgemeinen, weshalb und in welcher Weise dasselbe überhaupt in die Form der Besonderung hineinzutreten habe. *Zweitens* fanden wir, das Ideal müsse in sich bewegt sein und gehe deshalb zur Differenz in sich Selbst fort, deren Totalität sich als Handlung darstellte. Durch die Handlung jedoch geht das Ideal in die äußerliche Welt hinaus, und es fragt sich deshalb *drittens,* wie diese letzte Seite der konkreten Wirklichkeit auf kunstgemäße Weise zu gestalten sei. Denn das Ideal ist die mit ihrer *Realität* identifizierte Idee. Bisher verfolgten wir diese Wirklichkeit nur bis zur menschlichen Individualität und deren Charakter. Der Mensch aber hat auch ein konkretes *äußeres* Dasein, aus welchem heraus er sich zwar in sich als Subjekt zusammenschließt, doch in dieser subjektiven Einheit mit sich ebenso sehr auf die Äußerlichkeit bezogen bleibt. Zum wirklichen Dasein des Menschen gehört eine umgebende Welt, wie zur Bildsäule des Gottes ein Tempel. Dies ist der Grund, weshalb wir jetzt auch der vielfachen Fäden erwähnen müssen, welche das Ideal an die Äußerlichkeit knüpfen und durch sie sich hindurchziehen.

Hierdurch treten wir in eine fast unüberschauliche Breite der Verhältnisse und Verwicklung in Äußerliches und Relatives herein. Denn erstens drängt sich sogleich die äußere Natur herzu, Lokalität, Zeit, Klima, und schon in dieser Beziehung stellt sich bei jedem Tritt und Schritt ein neues und immer bestimmtes Gemälde dar. Der Mensch ferner benutzt die äußere Natur zu seinen Bedürfnissen und Zwecken, und die Art und Weise dieses Gebrauchs, die Geschicklichkeit in Erfindung und Ausstattung der Geräte und Wohnung, der Waffen, Sessel, Wagen, die Art der Bereitung der Speisen und des Essens, das ganze weite Bereich der Lebensbequemlichkeit und des Luxus usf. kommt in Betracht.

Außerdem lebt der Mensch noch in einer konkreten Wirklichkeit geistiger Verhältnisse, die sich gleichfalls alle ein äußeres Dasein geben, so dass auch die unterschiedenen Weisen des Befehlens und Ge-

horchens, der Familie, Verwandtschaft, des Besitzes, Landlebens, Stadtlebens, religiösen Kultus, der Kriegführung, der bürgerlichen und politischen Zustände, der Geselligkeit, überhaupt die volle Mannigfaltigkeit der Sitten und Gebräuche in allen Situationen und Handlungen zur umgebenden wirklichen Welt des menschlichen Daseins gehören.

Nach allen diesen Beziehungen greift das Ideale unmittelbar in die gewöhnliche äußerliche Realität, in das Alltägliche der Wirklichkeit und damit in die gemeine Prosa des Lebens ein. Deshalb kann es, wenn man die nebulose Vorstellung vom Idealischen neuerer Zeit festhält, den Anschein haben, als wenn die Kunst allen Zusammenhang mit dieser Welt des Relativen abschneiden müsse, indem die Seite der Äußerlichkeit das ganz Gleichgültige, ja dem Geist und seiner Innerlichkeit gegenüber das Niedrige und Unwürdige sei. In diesem Sinne ist die Kunst als geistige Macht angesehen, welche uns über die ganze Sphäre der Bedürfnisse, Not und Abhängigkeit erheben und von dem Verstand und Witze, den der Mensch in diesem Felde zu verschwenden gewohnt ist, befreien solle. Denn ohnehin sei hier überhaupt das meiste rein konventionell und durch die Gebundenheit an Zeit, Ort und Gewohnheit ein Feld bloßer Zufälligkeiten, welche die Kunst in sich aufzunehmen verschmähen müsse. Dieser Schein der Idealität jedoch ist teils nur eine vornehme Abstraktion moderner Subjektivität, welcher es an Mut gebricht, sich mit der Äußerlichkeit einzulassen, teils ist es eine Art der Gewalt, die das Subjekt sich antut, um sich über diesen Kreis durch sich selber hinauszusetzen, wenn es nicht durch Geburt, Stand und Situation schon an und für sich darüber hinweggehoben ist. Als Mittel für dieses Hinaussetzen bleibt dann auch nichts übrig als die Zurückgezogenheit in die innere Welt der Gefühle, aus welcher das Individuum nicht heraustritt und nun in dieser Unwirklichkeit sich für das Hochwissende hält, das nur sehnsüchtig in den Himmel blickt und deshalb alles Erdenwesen glaubt geringschätzen zu dürfen. Das echte Ideal aber bleibt nicht beim Unbestimmten und bloß Innerlichen stehen, sondern muss in seiner Totalität auch bis zur bestimmten Anschaulichkeit des Äußeren nach allen Seiten hin herausgehen. Denn der Mensch, dieser volle Mittel-

punkt des Ideals, *lebt,* er ist wesentlich jetzt und hier, Gegenwart, individuelle Unendlichkeit, und zum Leben gehört der Gegensatz einer umgebenden äußeren Natur überhaupt und damit ein Zusammenhang mit ihr und eine Tätigkeit in ihr. Indem nun diese Tätigkeit nicht nur als solche, sondern in ihrer bestimmten Erscheinung durch die Kunst soll aufgefasst werden, hat sie an und in solchem Material ins Dasein zu treten.

Wie nun aber der Mensch in sich selbst eine subjektive Totalität ist und dadurch sich gegen das ihm Äußerliche abschließt, so ist auch die äußere Welt ein in sich konsequent zusammenhängendes und abgerundetes Ganzes. In dieser Ausschließung stehen beide Welten jedoch in wesentlicher Beziehung und machen in ihrem Zusammenhange erst die konkrete Wirklichkeit aus, deren Darstellung den Inhalt des Ideals abgibt. Damit entsteht die oben erwähnte Frage, in welcher Form und Gestalt das Äußerliche innerhalb solcher Totalität durch die Kunst könne auf ideale Weise dargestellt werden.

Wir haben auch in dieser Beziehung wieder drei Seiten am Kunstwerk zu unterscheiden.

Erstlich nämlich ist es die ganz abstrakte Äußerlichkeit als solche, die Räumlichkeit, Gestalt, Zeit, Farbe, welche für sich einer kunstgemäßen Form bedarf.

Zweitens tritt das Äußere in seiner konkreten Wirklichkeit, wie wir sie soeben geschildert haben, hervor und fordert im Kunstwerk ein Zusammenstimmen mit der Subjektivität des in solche Umgebung hineingestellten menschlichen Inneren.

Drittens ist das Kunstwerk für den Genuss der Anschauung, für ein Publikum, das in dem Kunstobjekt sich selbst seinem wahrhaften Glauben, Empfinden, Vorstellen nach wiederzufinden und mit den dargestellten Gegenständen in Einklang kommen zu können den Anspruch hat.

1. Die abstrakte Äußerlichkeit als solche

Das Ideal, insofern es aus seiner bloßen Wesentlichkeit in die äußere Existenz hineingezogen wird, erhält sogleich eine gedoppelte Weise der Wirklichkeit. Auf der einen Seite nämlich gibt das Kunstwerk dem Gehalt des Ideals überhaupt die konkrete Gestalt der Wirklichkeit, indem es denselben als einen bestimmten Zustand, besondere Situation, als Charakter, Begebenheit, Handlung, und zwar in Form des zugleich äußeren Daseins darstellt; andererseits versetzt die Kunst diese an sich schon totale Erscheinung in ein bestimmtes *sinnliches* Material und schafft dadurch eine neue, auch dem Auge und Ohr sichtbare und vernehmbare Welt der Kunst. Nach beiden Seiten hin kehrt sie sich bis gegen die letzten Enden der Äußerlichkeit hinaus, in welche die in sich totale Einheit des Ideals nicht mehr ihrer konkreten Geistigkeit nach hineinzuscheinen befähigt ist. Das Kunstwerk hat in dieser Beziehung auch eine gedoppelte Außenseite, welche eine Äußerlichkeit als solche bleibt und somit in Rücksicht auf ihre Gestaltung auch nur eine äußerliche Einheit aufnehmen kann. Es kehrt hier dasselbe Verhältnis wieder, welches wir schon beim Naturschönen zu betrachten Gelegenheit hatten, und so sind es auch die gleichen Bestimmungen, die sich noch einmal, und zwar an dieser Stelle von Seiten der Kunst her, geltend machen. Die Gestaltungsweise des Äußerlichen nämlich ist einerseits die der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Gesetzmäßigkeit, andererseits die Einheit als Einfachheit und Reinheit des sinnlichen Materials, welches die Kunst als äußeres Element für das Dasein ihrer Gebilde ergreift.

a) Was nun zunächst die *Regelmäßigkeit* und *Symmetrie* angeht, so kann dieselbe als bloße unlebendige Einheit des Verstandes die Natur des Kunstwerks auch nach dessen äußerlicher Seite keineswegs erschöpfen, sondern hat nur ihre Stelle bei dem in sich selbst Unlebendigen, der Zeit, Figuration des Raums usf. In diesem Elemente tritt sie dann als das Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit auch im Äußerlichsten hervor. Wir sehen sie deshalb zwiefach in Kunstwerken sich geltend machen. In ihrer Abstraktion festgehalten, zerstört sie die Lebendigkeit; das ideale Kunstwerk muss sich daher selbst im Äußer-

lichen über das bloß Symmetrische erheben. In dieser Beziehung jedoch, wie in den Melodien der Musik z. B., wird das Regelmäßige nicht etwa ganz aufgehoben. Es wird nur zur bloßen Grundlage heruntergesetzt. Umgekehrt aber ist dies Mäßigen und Regeln des Ungeregelten und Maßlosen auch wieder die einzige Grundbestimmung, welche gewisse Künste, dem Material ihrer Darstellung nach, annehmen können. Dann ist die Regelmäßigkeit das allein in der Kunst Ideale.

Ihre hauptsächliche Anwendung findet sie von dieser Seite her in der Architektur, weil das architektonische Kunstwerk den Zweck hat, die äußere, in sich selbst unorganische Umgebung des Geistes künstlerisch zu gestalten. Bei ihr ist deshalb das Geradlinige, Rechtwinklige, Kreisförmige, die Gleichheit der Säulen, Fenster, Bogen, Pfeiler, Wölbungen herrschend. Das Kunstwerk der Architektur nämlich ist nicht schlechthin für sich selbst Zweck, sondern eine Äußerlichkeit für ein anderes, dem es zum Schmuck, zum Lokal usw. dient. Ein Gebäude erwartet die Skulpturgestalt des Gottes oder die Versammlung der Menschen, welche darin ihre Wohnung aufschlagen. Solch ein Kunstwerk darf daher nicht für sich selbst wesentlich die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. In dieser Beziehung ist das Regelmäßige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz für die äußere Gestalt vorzugsweise zweckmäßig, indem der Verstand eine durchweg regelmäßige Gestalt leicht übersieht und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genötigt ist. Von der symbolischen Beziehung, welche die architektonischen Formen außerdem im Verhältnis zu dem geistigen Inhalt annehmen, dessen Umschließung oder äußeres Lokal sie sind, ist natürlich hier nicht die Rede. Das Ähnliche gilt auch für die bestimmte Art der Gartenkunst, welche als eine modifizierte Anwendung architektonischer Formen auf die wirkliche Natur gelten kann. In Gärten wie in Gebäuden ist der Mensch die Hauptsache. Nun gibt es zwar noch eine andere Gartenkunst, die sich die Mannigfaltigkeit und deren Regellosigkeit zum Gesetze macht; die Regelmäßigkeit aber ist vorzuziehen. Denn die vielfach verschlungenen Irrgänge und Boskette mit ihrer steten Abwechslung in schlängelnden Windungen, die Brü-

cken über schlechte stehende Wasser, die Überraschung mit gotischen Kapellen, Tempeln, chinesischen Häusern, Einsiedeleien, Aschenkrügen, Holzhaufen, Hügeln, Bildsäulen sieht man sich mit allen ihren Ansprüchen auf Selbstständigkeit bald satt, und erblickt man sie zum zweiten Male, so empfindet man sogleich Überdruss. Anders ist es mit wirklichen Gegenden und deren Schönheit, die nicht zum Gebrauch und Vergnügen sind und für sich selbst als Objekt der Betrachtung und des Genusses auftreten dürfen. Die Regelmäßigkeit dagegen soll in Gärten nicht überraschen, sondern lässt den Menschen, wie es zu fordern ist, als Hauptperson in der äußeren Umgebung der Natur erscheinen.

Auch in der Malerei findet die Regelmäßigkeit und Symmetrie in Anordnung des Ganzen, in Gruppierung der Figuren, in Stellung, Bewegung, Faltenwurf usf. ihren Platz. Indem jedoch in der Malerei die geistige Lebendigkeit in weit vertiefterer Weise als in der Architektur die äußere Erscheinung durchdringen kann, bleibt für die abstrakte Einheit des Symmetrischen nur ein geringer Spielraum übrig, und wir finden die steife Gleichheit und deren Regel hauptsächlich nur in den Anfängen der Kunst, während später die freieren Linien, welche der Form des Organischen sich nähern, den Grundtypus abgeben.

Dagegen werden in der Musik und Poesie Regelmäßigkeit und Symmetrie noch einmal wichtige Bestimmungen. Diese Künste haben in der Zeitdauer der Töne eine Seite der bloßen Äußerlichkeit als solcher, welche keiner anderen konkreteren Gestaltungsweise fähig ist. Was in dem Räume nebeneinander liegt, lässt sich bequem überschauen; in der Zeit aber ist ein Moment schon verschwunden, wenn der andere da ist, und in diesem Schwinden und Wiederkehren gehen die Zeitmomente ins Maßlose fort. Diese Unbestimmtheit hat die Regelmäßigkeit des Takts zu gestalten, der eine Bestimmtheit und gleichmäßige Wiederholung hervorbringt und damit das maßlose Fortschreiten beherrscht. Es liegt im Takt der Musik eine magische Gewalt, der wir uns so wenig entziehen können, dass wir häufig, ohne es selber zu wissen, beim Anhören der Musik den Takt dazu schlagen. Diese Wiederkehr nämlich gleicher Zeitabschnitte nach einer bei

stimmten Regel ist nichts den Tönen und ihrer Dauer objektiv Angehöriges. Dem Ton als solchem und der Zeit ist es gleichgültig, in dieser regelmäßigen Weise geteilt und wiederholt zu werden. Der Takt erscheint daher als etwas rein vom Subjekt Gemachtes, so dass wir nun auch beim Anhören die unmittelbare Gewissheit erhalten, in dieser Regulierung der Zeit nur etwas Subjektives zu haben, und zwar die Grundlage der reinen Gleichheit mit sich, die das Subjekt als Gleichheit und Einheit mit sich und deren Wiederkehr [es] in aller Verschiedenheit und buntesten Mannigfaltigkeit an sich selber hat. Dadurch klingt der Takt bis in die tiefste Seele hinein und ergreift uns an dieser eigenen, zunächst abstrakt mit sich identischen Subjektivität. Von dieser Seite her ist es nicht der geistige Inhalt, nicht die konkrete Seele der Empfindung, welche in den Tönen zu uns spricht; ebenso wenig ist es der Ton als Ton, der uns im Innersten bewegt; sondern es ist diese abstrakte, durch das Subjekt in die Zeit hineingesetzte Einheit, welche an die gleiche Einheit des Subjekts anklingt. Dasselbe gilt für das Versmaß und den Reim der Poesie. Auch hier macht die Regelmäßigkeit und Symmetrie die ordnende Regel aus und ist dieser Außenseite durchaus notwendig. Das sinnliche Element wird dadurch sogleich aus seiner sinnlichen Sphäre herausgerückt und zeigt an sich selber schon, dass es sich hier um etwas anderes handle als um den Ausdruck des gewöhnlichen Bewusstseins, das die Zeitdauer der Töne gleichgültig und willkürlich behandelt.

Die ähnliche, wenn auch nicht so fest bestimmte Regelmäßigkeit geht nun auch noch weiter hinauf und mischt sich, obschon in selbst äußerlicher Weise, in den eigentlich lebendigen Inhalt. In einem Epos und Drama z. B., das seine bestimmten Abteilungen, Gesänge, Akte usw. hat, kommt es darauf an, diesen besonderen Teilen eine ungefähre Gleichheit des Umfanges zu geben; ebenso bei Gemälden den einzelnen Gruppen, wobei denn aber weder ein Zwang in Rücksicht auf den wesentlichen Inhalt noch eine hervorstechende Herrschaft des bloß Regelmäßigen hervorscheinen darf.

Die Regelmäßigkeit und Symmetrie als abstrakte Einheit und Bestimmtheit des an sich selbst im Räumlichen sowie in der Zeit Äußer-

lichen ordnet vornehmlich nur das Quantitative, die Größenbestimmtheit. Was nicht mehr dieser Äußerlichkeit als seinem eigentlichen Elemente zugehört, wirft deshalb die Herrschaft der bloß quantitativen Verhältnisse ab und wird durch tiefere Verhältnisse und deren Einheit bestimmt. Je mehr sich daher die Kunst aus der Äußerlichkeit als solche herausringt, desto weniger lässt sie ihre Gestaltungsweise von der Regelmäßigkeit regieren und weist derselben nur ein beschränktes und untergeordnetes Bereich an.

Wie der Symmetrie haben wir nun auch an dieser Stelle noch einmal der *Harmonie* zu erwähnen. Sie bezieht sich nicht mehr auf das bloß Quantitative, sondern auf wesentlich *qualitative* Unterschiede, welche nicht als bloße Gegensätze gegeneinander beharren, sondern in Einklang gebracht werden sollen. In der Musik z. B. ist das Verhältnis der Tonika zur Mediante und Dominante kein bloß quantitatives, sondern es sind *wesentlich* unterschiedene Töne, welche zugleich zu einer Einheit, ohne ihre Bestimmtheit als grellen Gegensatz und Widerspruch herausschreien zu lassen, zusammengehen. Dissonanzen dagegen bedürfen einer Auflösung. In gleicher Weise verhält es sich auch mit der Harmonie der Farben, in Betreff auf welche die Kunst ebenfalls die Forderung macht, dass sie in einem Gemälde weder als buntes und willkürliches Durcheinander noch als bloß aufgelöste Gegensätze hervortreten, sondern zum Einklang eines totalen und einheitsvollen Eindrucks vermittelt werden. Näher gehört sodann zur Harmonie eine Totalität von Unterschieden, welche der Natur der Sache nach einem bestimmten Kreise angehören; wie die Farbe z. B. einen bestimmten Umfang von Farben als die sogenannten Kardinalfarben hat, welche aus dem Grundbegriff der Farbe überhaupt sich herleiten und keine zufälligen Vermischungen sind. Eine solche Totalität in ihrem Einklänge macht das Harmonische aus. In einem Gemälde z. B. muss ebenso sehr die Totalität der Grundfarben, Gelb, Blau, Grün und Rot, als auch ihre Harmonie vorhanden sein, und die alten Maler haben auch bewusstlos auf diese Vollständigkeit achtgegeben und ihrem Gesetze Folge geleistet. Indem sich nun die Harmonie der bloßen Äußerlichkeit der Bestimmtheit zu entheben beginnt,

ist sie dadurch auch befähigt, schon einen weiteren geistigeren Gehalt in sich aufzunehmen und auszudrücken. Wie denn von den alten Malern den Gewändern der Hauptpersonen die Grundfarben in ihrer Reinheit, Nebengestalten dagegen gemischte Farben sind zugeteilt worden. Maria z. B. trägt meist einen blauen Mantel, indem die besänftigende Ruhe des Blauen der inneren Stille und Sanftheit entspricht; seltener hat sie ein hervorstechendes rotes Gewand.

b) Die zweite Seite der Äußerlichkeit betrifft, wie wir sahen, das *sinnliche Material* als solches, dessen die Kunst zu ihren Darstellungen sich bedient. Hier besteht die Einheit in der einfachen Bestimmtheit und Gleichheit des Materials in sich, das nicht zur unbestimmten Verschiedenheit und bloßen Mischung, überhaupt zur Unreinheit abweichen darf. Auch diese Bestimmung bezieht sich nur auf das Räumliche, auf die Reinlichkeit z. B. der Umrisse, die Schärfe der geraden Linien, Kreise usf., ebenso auf die feste Bestimmtheit der Zeit, wie das genaue Festhalten des Taktes; ferner auf die Reinheit der bestimmten Töne und Farben. Die Farben z. B. dürfen in der Malerei nicht unrein oder grau sein, sondern klar, bestimmt und einfach in sich. Ihre reine Einfachheit macht nach dieser sinnlichen Seite hin die Schönheit der Farbe aus, und die einfachsten sind in dieser Beziehung die wirkungsvollsten: reines Gelb z. B., das nicht ins Grüne geht; Rot, das nicht ins Blaue oder Gelbe sticht, usf. Allerdings ist es dann schwer, die Farben bei dieser festen Einfachheit zu gleicher Zeit in Harmonie zu erhalten. Diese in sich einfachen Farben machen aber die Grundlage aus, die nicht darf total verwischt sein, und wenn auch Mischungen nicht können entbehrt werden, so müssen die Farben doch nicht als ein trübes Durcheinander, sondern als klar und einfach in sich erscheinen, sonst wird aus der leuchtenden Klarheit der Farbe nichts als Schmutz. Die gleiche Forderung ist auch an den Klang der Töne zu stellen. Bei einer Metall- oder Darmsaite z. B. ist es das Erzittern dieses Materials, das den Klang hervorbringt, und zwar das Erzittern einer Saite von bestimmter Spannung und Länge; lässt diese Spannung nach oder wird nicht die rechte Länge gegriffen, so ist der Ton nicht mehr diese einfache Bestimmtheit in sich und klingt falsch,

indem er zu anderen Tönen überschwebt. Das Ähnliche geschieht, wenn sich statt jenes reinen Erzitterns und Vibrierens noch das mechanische Reiben und Streichen, als ein dem Klang des Tons als solchen beigemischtes Geräusch, daneben hören lässt. Ebenso muss sich der Ton der menschlichen Stimme rein und frei aus der Kehle und Brust entwickeln, ohne das Organ mitsummen oder, wie es bei heiseren Tönen der Fall ist, irgendein nicht überwundenes Hindernis störend vernehmen zu lassen. Diese von jeder fremdartigen Beimischung freie Helligkeit und Reinheit in ihrer festen, schwankungslosen Bestimmtheit ist in dieser bloß sinnlichen Beziehung die Schönheit des Tons, durch welche er sich vom Rauschen, Knarren usf. unterscheidet. Dasselbige lässt sich auch von der Sprache, vornehmlich von den Vokalen, sagen. Eine Sprache z. B., welche das a, e, i, o, u bestimmt und rein hat, ist, wie das Italienische, wohlklingend und sangbar. Die Diphthonge dagegen haben schon immer einen gemischten Ton. Im Schreiben werden die Sprachlaute auf wenige stets gleiche Zeichen zurückgeführt und erscheinen in ihrer einfachen Bestimmtheit; beim Sprechen aber verwischt sich nur allzu oft diese Bestimmtheit, so dass nun besonders die Volkssprachen, wie das Süddeutsche, Schwäbische, Schweizerische, Laute haben, die sich in ihrer Vermischung gar nicht schreiben lassen. Dies ist dann aber nicht etwa ein Mangel der Schriftsprache, sondern kommt nur von der Schwerfälligkeit des Volkes her.

Soviel für jetzt von dieser äußerlichen Seite des Kunstwerks, welche als bloße Äußerlichkeit auch nur einer äußerlichen und abstrakten Einheit fähig ist.

Der weiteren Bestimmung nach ist es aber die *geistige konkrete Individualität* des Ideals, welche in die Äußerlichkeit hineintritt, um in derselbigen *sich* darzustellen, so dass also das Äußerliche von dieser Innerlichkeit und Totalität, die sie auszudrücken den Beruf hat, durchdrungen werden muss, wofür die bloße Regelmäßigkeit, Symmetrie und Harmonie oder die einfache Bestimmtheit des sinnlichen Materials sich nicht als zureichend erweisen. Dies führt uns zur zweiten Seite der äußerlichen Bestimmtheit des Ideals hinüber.

2. Das Zusammenstimmen des konkreten Ideals mit seiner äußerlichen Realität

Das allgemeine Gesetz, welches wir in dieser Beziehung können geltend machen, besteht darin, dass der Mensch in der Umgebung der Welt müsse heimisch und zu Hause sein, dass die Individualität in der Natur und in allen äußeren Verhältnissen müsse eingewohnt und dadurch frei erscheinen, so dass die beiden Seiten, die subjektive innere Totalität des Charakters und seiner Zustände und Handlungen und die objektive des äußeren Daseins, nicht als gleichgültig und disparat auseinander fallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen. Denn die äußere Objektivität, insofern sie die Wirklichkeit des *Ideals* ist, muss ihre bloße objektive Selbstständigkeit und Sprödigkeit aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Dasein sie ausmacht.

Wir haben in dieser Rücksicht drei verschiedene Gesichtspunkte für solche Zusammenstimmung festzustellen.

Erstlich nämlich kann die Einheit beider ein bloßes *Ansich* bleiben und nur als ein geheimes inneres Band erscheinen, durch welches der Mensch mit seiner äußeren Umgebung verknüpft ist.

Zweitens jedoch, da die konkrete *Geistigkeit* und deren Individualität den Ausgangspunkt und wesentlichen Inhalt des Ideals abgibt, hat das Zusammenstimmen mit dem äußeren Dasein auch von der *menschlichen* Tätigkeit auszugehen und sich als durch dieselbe *hervorgebracht* kundzutun.

Drittens endlich ist diese vom menschlichen Geiste hervorgebrachte Welt selbst wieder eine Totalität, die in ihrem Dasein für sich eine Objektivität bildet, mit welcher die auf diesem Boden sich bewegenden Individuen in wesentlichem Zusammenhange stehen müssen.

a) In Betreff auf den *ersten* Punkt nun können wir davon ausgehen, dass die Umgebung des Ideals, da sie hier noch nicht als durch die

menschliche Tätigkeit gesetzt erscheint, zunächst noch das dem Menschen überhaupt Äußere, die *äußere Natur* bleibt. Von der Darstellung derselben im idealen Kunstwerk ist deshalb zunächst zu sprechen. Wir können auch hier drei Seiten herausheben.

α) Die äußere Natur erstens, sobald sie ihrer Außengestalt nach hervorgekehrt wird, ist eine nach allen Richtungen hin in *bestimmter* Weise gestaltete Realität. Soll dieser nun ihr Recht, das sie in Betreff auf die Darstellung zu fordern hat, wirklich geschehen, so muss sie in voller Naturtreue aufgenommen werden. Welche Unterschiede jedoch von unmittelbarer Natur und Kunst auch hier zu respektieren sind, haben wir früher schon gesehen. Im ganzen aber ist es gerade der Charakter der großen Meister, dass sie auch in Rücksicht auf die äußere Naturumgebung treu, wahr und vollkommen bestimmt sind. Denn die Natur ist nicht nur Erde und Himmel überhaupt, und der Mensch schwebt nicht in der Luft, sondern empfindet und handelt in bestimmtem Lokal von Bächen, Flüssen, Meer, Hügeln, Bergen, Ebenen, Wäldern, Schluchten usf. Homer z. B., obschon er nicht etwa moderne Naturschilderungen liefert, ist dennoch in seinen Bezeichnungen und Angaben so treu und gibt uns von dem Skamander, dem Simois, der Küste, den Meerbuchten eine so richtige Anschauung, dass man die gleiche Gegend auch jetzt noch geographisch mit seiner Beschreibung übereinstimmend gefunden hat. Dagegen ist die traurige Bänkelsängerei wie in den Charakteren so auch hierin kahl, leer und ganz nebulos. Auch die Meistersänger, wenn sie altbiblische Geschichten in Versmaße bringen und z. B. Jerusalem zum Lokal haben, geben nichts als den Namen. In dem *Heldenbuche* geht es ähnlich zu; Ortnit reitet in die Tannen, kämpft mit dem Drachen, ohne Umgebung von Menschen, bestimmter Örtlichkeit usf., so dass der Anschauung in dieser Beziehung so gut als nichts gegeben ist. Selbst im Nibelungenliede ist es nicht anders; wir hören zwar von Worms, dem Rhein, der Donau; doch auch hier bleibt es beim Unbestimmten und Kahlen stehen. Aber die vollkommene Bestimmtheit macht die Seite der Einzelheit und Wirklichkeit aus, die sonst nur ein Abstraktum ist, was ihrem Begriffe äußerer Realität widerspricht.

β) An diese geforderte Bestimmtheit und Treue ist nun unmittelbar eine gewisse Ausführlichkeit geknüpft, durch welche wir ein Bild, eine Anschauung auch von dieser Außenseite erhalten. Freilich machen die verschiedenen Künste nach dem Elemente, in welchem sie sich ausdrücken, einen wesentlichen Unterschied aus. Der Skulptur bei der Ruhe und Allgemeinheit ihrer Gestalten liegt die Ausführlichkeit und Partikularität des Äußeren ferner, und sie hat das Äußere nicht als Lokal und Umgebung, sondern nur als Gewandung, Haarputz, Waffen, Sessel und dergleichen. Viele Figuren der alten Skulptur jedoch sind nur bestimmter durch das Konventionelle der Gewänder, der Zurichtung des Haars und dergleichen anderweitige Abzeichen unterscheidbar. Dies Konventionelle gehört aber nicht hierher, denn es ist nicht dem Natürlichen als solchem zuzurechnen und hebt gerade die Seite der Zufälligkeit in solchen Dingen auf und ist die Art und Weise, wie sie zum Allgemeineren und Bleibenden werden. – Nach der entgegengesetzten Seite hin stellt die Lyrik überwiegend nur das innere Gemüt dar und braucht deshalb das Äußere, wenn sie es aufnimmt, nicht zu so bestimmter Anschaulichkeit auszuführen. Das Epos dagegen sagt, *was* da ist, *wo* sich die Taten und *wie* sie sich begeben und bedarf deshalb von allen Gattungen der Poesie die meiste Breite und Bestimmtheit auch des äußeren Lokals. Ebenso geht die Malerei ihrer Natur nach in dieser Rücksicht hauptsächlich ins Partikuläre mehr als jede andere Kunst über. Diese Bestimmtheit nun aber darf in keiner Kunst weder bis zur Prosa der wirklichen Natürlichkeit und deren unmittelbarer Nachbildung abirren, noch die Ausführlichkeit, welche der Darstellung der geistigen Seite der Individuen und Begebnisse gewidmet wird, an Vorliebe und Wichtigkeit überragen. Überhaupt darf sie sich nicht für sich verselbstständigen, weil das Äußere hier nur im Zusammenhange des Innern soll zur Erscheinung gelangen. Y) Dies ist der Punkt, auf welchen es hier ankommt. Dass nämlich ein Individuum als wirkliches auftrete, dazu gehören, wie wir sahen, zwei: es selbst in seiner Subjektivität und seine äußere Umgebung. Damit die Äußerlichkeit nun als die *seinige* erscheine, ist es notwendig, dass zwischen beiden eine wesentliche Zusammenstimmung vorwalte, die mehr oder weniger innerlich sein kann und in welche allerdings auch

viel Zufälliges hineinspielt, ohne dass jedoch die identische Grundlage fortfallen darf. In der ganzen geistigen Richtung epischer Helden z. B., in ihrer Lebensweise, Gesinnung, ihrem Empfinden und Vollbringen, muss sich eine geheime Harmonie, ein Ton des Anklangs beider vernehmbar machen, der sie zu einem Ganzen zusammenschließt. Der Araber z. B. ist eins mit seiner Natur und nur mit seinem Himmel, seinen Sternen, seinen heißen Wüsten, seinen Zelten und Pferden zu verstehen. Denn er ist nur in solchem Klima, Himmelsstriche und Lokal heimisch. Ebenso sind Ossians Helden (nach Macphersons moderner Bearbeitung oder Erfindung) zwar höchst subjektiv und innerlich, aber in ihrer Düsterheit und Schwermut erscheinen sie durchaus an ihre Heiden, durch deren Disteln der Wind streicht, an ihre Wolken, Nebel, Hügel und dunkle Höhlen gebunden. Die Physiognomie dieses ganzen Lokals macht uns erst recht das Innere der Gestalten, welche sich auf diesem Boden mit ihrer Wehmut, Trauer, ihren Schmerzen, Kämpfen, Nebelerscheinungen bewegen, vollständig deutlich, denn sie sind ganz in dieser Umgebung und nur in ihr zu Hause.

Von dieser Seite her können wir jetzt zum ersten Mal die Bemerkung machen, dass die historischen Stoffe den großen Vorteil gewähren, ein solches Zusammenstimmen der subjektiven und objektiven Seite unmittelbar, und zwar bis ins Detail hin, ausgeführt in sich zu enthalten. A priori lässt sich diese Harmonie nur schwer aus der Phantasie entnehmen, und wir sollen sie doch, sowenig sie sich auch in den meisten Teilen eines Stoffs begriffsmäßig entwickeln lässt, durchgehend ahnen. Allerdings sind wir gewohnt, eine freie Produktion der Einbildungskraft höher anzuschlagen als die Bearbeitung bereits vorhandener Stoffe, aber die Phantasie kann sich nicht dahin auslassen, das geforderte Zusammenstimmen so fest und bestimmt zu geben, als es in dem wirklichen Dasein bereits vorliegt, wo die nationalen Züge aus dieser Harmonie selber hervorgehen.

Dies wäre das allgemeine Prinzip für die bloß ansichseiende Einheit der Subjektivität und ihrer äußeren Natur.

b) Eine *zweite* Art der Zusammenstimmung bleibt bei diesem bloßen Ansich nicht stehen, sondern wird ausdrücklich durch die menschliche Tätigkeit und Geschicklichkeit hervorgebracht, indem der Mensch die Außendinge zu seinem Gebrauch verwendet und sich durch die hiermit erlangte Befriedigung seiner selbst mit ihnen in Harmonie setzt. Jenem ersten, bloß das *Allgemeinere* betreffenden Einklänge gegenüber bezieht sich diese Seite auf das *Partikuläre,* auf die besonderen Bedürfnisse und deren Befriedigung durch den besonderen Gebrauch der Naturgegenstände. – Dieser Kreis der Bedürftigkeit und Befriedigung ist von der unendlichsten Mannigfaltigkeit, die natürlichen Dinge jedoch sind noch unendlich vielseitiger und erlangen erst eine größere Einfachheit, insofern der Mensch seine geistige Bestimmungen in sie hineinlegt und die Außenwelt mit seinem Willen durchdringt. Dadurch vermenschlicht er sich seine Umgebung, indem er zeigt, wie sie fähig zu seiner Befriedigung sei und keine Macht der Selbstständigkeit gegen ihn zu bewahren wisse. Erst vermittels dieser durchgeführten Tätigkeit ist er nicht mehr nur im allgemeinen, sondern auch im besonderen und einzelnen in seiner Umgebung für sich selber wirklich und zu Hause.

Der Grundgedanke nun, der in Betreff auf die Kunst für diese ganze Sphäre geltend zu machen ist, liegt kurz in folgendem. Der Mensch, den partikulären und endlichen Seiten seiner Bedürfnisse, Wünsche und Zwecke nach, steht zunächst nicht nur *überhaupt* im Verhältnis zur äußeren Natur, sondern näher in dem Verhältnis der *Abhängigkeit.* Diese Relativität und Unfreiheit widerstrebt dem Ideal, und der Mensch, um Gegenstand der Kunst werden zu können, muss sich deshalb von dieser Arbeit und Not schon befreit und die Abhängigkeit abgeworfen haben. Der Akt der Ausgleichung beider Seiten kann nun ferner einen *doppelten* Ausgangspunkt nehmen, indem *erstens* die Natur von ihrem Teil her dem Menschen freundlich gewährt, was er bedarf, und, statt seinen Interessen und Zwecken ein Hemmnis in den Weg zu stellen, sich ihnen vielmehr von selber darbietet und auf allen Wegen entgegenkommt. Der Mensch aber *zweitens* hat Bedürfnisse und Wünsche, denen die Natur nicht unmittelbar Befriedigung zu ver-

schaffen imstande ist. In diesen Fällen muss er sich das nötige Selbstgenügen durch seine eigene Tätigkeit erarbeiten; er muss die Naturdinge in Besitz nehmen, zurechtmachen, formieren, alles Hinderliche durch selbsterworbene Geschicklichkeit abstreifen und so das Äußere zu einem Mittel umwandeln, durch welches er sich allen seinen Zwecken nach auszuführen vermag. Das reinste Verhältnis nun wird da zu finden sein, wo beide Seiten zusammentreten, indem sich mit der Freundlichkeit der Natur die geistige Geschicklichkeit insoweit verbindet, dass statt der Härte und Abhängigkeit des Kampfs bereits die vollbrachte Harmonie durchweg zur Erscheinung gekommen ist.

Auf dem idealen Boden der Kunst muss die Not des Lebens schon beseitigt sein. Besitz und Wohlhabenheit, insofern sie einen Zustand gewähren, worin die Bedürftigkeit und Arbeit nicht nur für den Augenblick, sondern im ganzen verschwindet, sind daher nicht nur nichts Unästhetisches, sondern konkurrieren vielmehr mit dem Ideal, während es nur eine unwahre Abstraktion bezeigen würde, das Verhältnis des Menschen zu jenen Bedürfnissen ganz in Darstellungsarten beiseite zu lassen, welche auf die konkrete Wirklichkeit Rücksicht zu nehmen genötigt sind. Dieser Kreis gehört zwar der Endlichkeit an, aber die Kunst kann das Endliche nicht entbehren und hat es nicht als etwas nur Schlechtes zu behandeln, sondern versöhnt mit dem Wahrhaftigen zusammenzuschließen, da selbst die besten Handlungen und Gesinnungen, für sich in ihrer *Bestimmtheit* und ihrem abstrakten Gehalt nach genommen, beschränkt und dadurch endlich sind. Dass ich mich nähren, essen und trinken, wohnen, mich kleiden muss, eines Lagers, Sessels und so vieler anderweitiger Gerätschaften bedarf, ist allerdings eine Notwendigkeit der äußeren Lebendigkeit; aber das innere Leben zieht sich auch durch diese Seiten so sehr hindurch, dass der Mensch seinen Göttern selbst Kleidung und Waffen gibt und sie in mannigfachen Bedürfnissen und deren Befriedigung sich vor Augen stellt. Diese Befriedigung muss dann jedoch, wie gesagt, als gesichert erscheinen. Bei den fahrenden Rittern z. B. kommt das Entfernen der äußeren Not beim Zufall ihrer Abenteuer selbst nur als ein Verlassen auf den Zufall vor, wie bei den Wilden als ein Verlassen auf die unmit-

telbare Natur. Beides ist ungenügend für die Kunst. Denn das echt Ideale besteht nicht nur darin, dass der Mensch überhaupt über den bloßen Ernst der Abhängigkeit herausgehoben sei, sondern mitten in einem Überfluss stehe, der ihm mit den Naturmitteln ein ebenso freies als heiteres Spiel zu treiben vergönnt.

Innerhalb dieser allgemeinen Bestimmungen lassen sich nun folgende zwei Punkte bestimmter voneinander sondern.

α) Der erste bezieht sich auf den Gebrauch der Naturdinge zu einer rein *theoretischen* Befriedigung. Hierher gehört jeder Putz und Schmuck, den der Mensch auf sich verwendet, überhaupt alle Pracht, mit der er sich umgibt. Durch solche Ausschmückung zeigt er, dass ihm das Köstlichste, was die Natur liefert, und das Schönste, was den Blick auf sich hinzieht, Gold, Edelsteine, Perlen, Elfenbein, köstliche Gewänder, – dass dies Seltenste und Strahlendste ihm nicht für sich schon interessant sei und als Natürliches gelten solle, sondern sich an *ihm* zu zeigen habe oder als ihm gehörig an *seiner* Umgebung, an dem, was er liebt und verehrt, an seinen Fürsten, seinen Tempeln, seinen Göttern. Er wählt dazu hauptsächlich dasjenige aus, was an sich als Äußeres schon als schön erscheint, reine leuchtende Farben z. B., den Spiegelglanz der Metalle, duftende Hölzer, Marmor usf. Die Dichter, hauptsächlich die orientalischen, lassen es an solchem Reichtum nicht fehlen, der auch im Nibelungenliede seine Rolle spielt, und die Kunst überhaupt bleibt nicht bei den bloßen Beschreibungen dieser Herrlichkeit stehen, sondern stattet auch ihre wirklichen Werke, wo sie es nur vermag und wo es an seiner Stelle ist, mit dem ähnlichen Reichtum aus. An der Statue der Pallas zu Athen und des Zeus zu Olympia war Gold und Elfenbein nicht gespart; die Tempel der Götter, die Kirchen, die Bilder der Heiligen, die Paläste der Könige geben fast bei allen Völkern ein Beispiel des Glanzes und der Pracht, und die Nationen erfreuten sich von jeher, in ihren Gottheiten ihren eigenen Reichtum vor Augen zu haben, wie sie sich bei der Pracht der Fürsten erfreuten, dass dergleichen vorhanden und aus ihrer Mitte hergenommen sei. – Man kann sich einen solchen Genuss freilich durch sogenannte moralische Gedanken stören, wenn man die Reflexion

macht, wie viele arme Athenienser hätten von dem Mantel der Pallas gesättigt, wie viele Sklaven losgekauft werden können; und in großen Nöten des Staats sind auch bei den Alten solche Reichtümer zu nützlichen Zwecken, wie bei uns jetzt Klöster- und Kirchenschätze, verwendet worden. Weiter noch lassen sich dergleichen kümmerliche Betrachtungen nicht nur über einzelne Kunstwerke, sondern über die ganze Kunst selbst anstellen: denn welche Summen kostet einem Staate nicht eine Akademie der Künste oder der Ankauf von alten und neuen Werken der Kunst und die Aufstellung von Galerien, Theatern, Museen. Aber wie viel moralische und rührende Bewegungen man darüber auch erregen mag, so ist dies allein dadurch möglich, dass man die Not und Bedürftigkeit wieder ins Gedächtnis zurückruft, deren Beseitigung gerade von der Kunst gefordert wird, so dass es jedem Volke nur zum Ruhme und zur höchsten Ehre gereichen kann, für eine Sphäre seine Schätze hinzugeben, welche innerhalb der Wirklichkeit selbst über alle Not der Wirklichkeit verschwenderisch hinaushebt.

β) Der Mensch nun aber hat sich selbst und die Umgebung, in welcher er lebt, nicht nur auszuschmücken, sondern er muss die Außendinge auch *praktisch* zu seinen *praktischen* Bedürfnissen und Zwecken verwenden. In diesem Gebiete geht erst die volle Arbeit, Plage und Abhängigkeit des Menschen von der Prosa des Lebens an, und es fragt sich daher hier vor allem, inwieweit auch dieser Kreis den Forderungen der Kunst gemäß könne dargestellt werden.

αα) Die nächste Weise, in welcher die Kunst diese ganze Sphäre zu beseitigen versucht hat, ist die Vorstellung eines sogenannten *Goldenen Zeitalters* oder auch eines *idyllischen* Zustandes. Von der einen Seite her befriedigt dann dem Menschen die Natur mühelos jedes Bedürfnis, das sich in ihm regen mag, von der anderen her begnügt er sich in seiner Unschuld mit dem, was Wiese, Wald, Herden, ein Gärtchen, eine Hütte ihm an Nahrung, Wohnung und sonstigen Annehmlichkeiten bieten können, indem alle Leidenschaften des Ehrgeizes oder der Habsucht, Neigungen, welche dem höheren Adel der menschlichen Natur zuwider erscheinen, noch durchweg schweigen.

Auf den ersten Blick hat ein solcher Zustand allerdings einen idealen Anstrich, und gewisse beschränkte Gebiete der Kunst können sich mit dieser Darstellungsweise begnügen. Gehen wir aber tiefer ein, so wird uns solches Leben bald langweilen. Die Geßnerschen Schriften z. B. werden wenig mehr gelesen, und liest man sie, so kann man nicht darin zu Hause sein. Denn eine in dieser Weise beschränkte Lebensart setzt auch einen Mangel der Entwicklung des Geistes voraus. Für einen vollen, ganzen Menschen gehört es sich, dass er höhere Triebe habe, dass ihn dies nächste Mitleben mit der Natur und ihren unmittelbaren Erzeugnissen nicht mehr befriedige. Der Mensch darf nicht in solcher idyllischen Geistesarmut hinleben, er muss arbeiten. Wozu er den Trieb hat, das muss er durch seine eigene Tätigkeit zu erlangen streben. In diesem Sinne regen schon die physischen Bedürfnisse einen weiten und verschiedenartigen Kreis der Tätigkeiten auf und geben dem Menschen das Gefühl der innerlichen Kraft, aus dem sich sodann auch die tieferen Interessen und Kräfte entwickeln können. Zugleich aber muss dann auch hier noch das Zusammenstimmen des Äußeren und Inneren die Grundbestimmung bleiben, und nichts ist widriger, als wenn in der Kunst die physische Not bis zum Extrem gesteigert dargestellt wird. Dante z. B. führt uns nur in ein paar Zügen den Hungertod des Ugolino ergreifend vorüber. Wenn dagegen Gerstenberg in seiner Tragödie gleichen Namens22) weitläufig durch alle Grade des Schrecklichen hindurch schildert, wie erst seine drei Söhne und zuletzt Ugolino selber vor Hunger umkommen, so ist dies ein Stoff, welcher der Kunstdarstellung von dieser Seite her gänzlich widerstrebt. ßß) Ebenso sehr hat jedoch der dem idyllischen entgegengesetzte Zustand der *allgemeinen Bildung* nach der umgekehrten Richtung viel Hinderliches. Der lange weitläufige Zusammenhang der Bedürfnisse und Arbeit, der Interessen und deren Befriedigung ist seiner ganzen Breite nach vollständig entwickelt und jedes Individuum aus seiner Selbstständigkeit heraus in eine unendliche Reihe der Abhängigkeiten von anderen verschränkt. Was es für sich selber braucht, ist entweder gar nicht oder nur einem sehr geringen Teile nach seine eigene Arbeit, und außerdem geht jede dieser Tätigkeiten statt in individuell lebendiger Weise mehr und mehr nur maschinenmäßig nach

allgemeinen Normen vor sich. Da tritt nun mitten in dieser industriellen Bildung und dem wechselseitigen Benutzen und Verdrängen der übrigen teils die härteste Grausamkeit der Armut hervor, teils, wenn die Not soll entfernt werden, müssen die Individuen als reich erscheinen, so dass sie von der Arbeit für ihre Bedürfnisse befreit sind und sich nun höheren Interessen hingeben können. In diesem Überfluss ist dann allerdings der stete Widerschein einer endlosen Abhängigkeit beseitigt und der Mensch um so mehr allen Zufälligkeiten des Erwerbs entnommen, als er nicht mehr in dem Schmutz des Gewinnes steckt. Dafür ist er nun aber auch in seiner nächsten Umgebung nicht in der Weise heimisch, dass sie als sein eigenes Werk erscheint. Was er sich um sich her stellt, ist nicht durch ihn hervorgebracht, sondern aus dem Vorrat des sonst schon Vorhandenen genommen, durch andere, und zwar in meist mechanischer und dadurch formeller Weise produziert und an ihn erst durch eine lange Kette fremder Anstrengungen und Bedürfnisse gelangt.

YY) Am geeignetsten für die ideale Kunst wird sich daher ein *dritter* Zustand erweisen, der in der Mitte steht zwischen den goldenen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausgebildeten allseitigen Vermittlungen der bürgerlichen Gesellschaft. Es ist dies ein Weltzustand, wie wir ihn schon als den *heroischen,* vorzugsweise idealen haben kennenlernen. Die heroischen Zeitalter sind nicht mehr auf jene idyllische Armut geistiger Interessen beschränkt, sondern gehen über dieselbe zu tieferen Leidenschaften und Zwecken hinaus; die nächste Umgebung aber der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Bedürfnisse ist noch ihr eigenes Tun. Die Nahrungsmittel sind noch einfacher und dadurch idealer, wie z. B. Honig, Milch, Wein, während Kaffee, Branntwein usf. uns sogleich die tausend Vermittlungen ins Gedächtnis zurückrufen, deren es zu ihrer Bereitung bedarf. Ebenso schlachten und braten die Helden selber; sie bändigen das Ross, das sie reiten wollen; die Gerätschaften, welche sie gebrauchen, bereiten sie mehr oder weniger selber; Pflug, Waffen zur Verteidigung, Schild, Helm, Panzer, Schwert, Spieß sind ihr eigenes Werk, oder sie sind mit der Zubereitung vertraut. In einem solchen Zustande hat der Mensch

in allem, was er benutzt und womit er sich umgibt, das Gefühl, dass er es aus sich selber hervorgebracht und es dadurch in den äußeren Dingen mit dem Seinigen und nicht mit entfremdeten Gegenständen zu tun hat, die außer seiner eigenen Sphäre, in welcher er Herr ist, liegen. Allerdings muss dann die Tätigkeit für das Herbeischaffen und Formieren des Materials nicht als eine saure Mühe, sondern als eine leichte, befriedigende Arbeit erscheinen, der sich kein Hindernis und kein Misslingen in den Weg stellt. Solch einen Zustand finden wir z. B. bei Homer. Das Zepter Agamemnons ist ein Familienstab, den sein Ahnherr selber abgehauen und auf die Nachkommen vererbt hat; Odysseus hat sich sein großes Ehebett selbst gezimmert; und wenn auch die berühmten Waffen Achills nicht seine eigene Arbeit sind, so wird doch auch hier die vielfache Verschlingung der Tätigkeiten abgebrochen, da es Hephaistos ist, welcher sie auf Bitten der Thetis verfertigt. Kurz, überall blickt die erste Freude über neue Entdeckungen, die Frische des Besitzes, die Eroberung des Genusses hervor, alles ist einheimisch, in allem hat der Mensch die Kraft seines Arms, die Geschicklichkeit seiner Hand, die Klugheit seines eigenen Geistes oder ein Resultat seines Mutes und seiner Tapferkeit gegenwärtig vor sich. In dieser Weise allein sind die Mittel der Befriedigung noch nicht zu einer bloß äußerlichen Sache heruntergesunken; wir sehen ihr lebendiges Entstehen noch selber und das lebendige Bewusstsein des Wertes, welchen der Mensch darauf legt, da er in ihnen nicht tote oder durch die Gewohnheit abgetötete Dinge, sondern seine eigenen nächsten Hervorbringungen hat. So ist hier alles idyllisch, aber nicht in der begrenzten Weise, dass Erde, Flüsse, Meer, Bäume, Vieh usf. dem Menschen seine Nahrung darreichen und der Mensch dann vornehmlich nur in der Beschränkung auf diese Umgebung und deren Genuss erscheint; sondern innerhalb dieser ursprünglichen Lebendigkeit tun sich tiefere Interessen auf, in Verhältnis auf welche die ganze Äußerlichkeit nur als ein Beiwesen, als der Boden und das Mittel für höhere Zwecke da ist – als ein Boden jedoch und eine Umgebung, über welche jene Harmonie und Selbstständigkeit sich verbreitet, die nur dadurch zum Vorschein kommt, dass alles und jedes

menschlich hervorgebracht und benutzt, zugleich von dem Menschen selbst, der es braucht, bereitet und genossen wird.

Eine solche Darstellungsweise nun aber auf Stoffe anzuwenden, welche aus späteren, vollkommen ausgebildeten Zeiten genommen sind, hat immer große Schwierigkeit und Gefahr. Doch hat uns *Goethe* in dieser Beziehung ein vollendetes Musterbild in *Hermann und Dorothea* geliefert. Ich will nur einige kleine Züge vergleichungsweise anführen. *Voß* in seiner bekannten *Luise* schildert in idyllischer Weise das Leben und die Wirksamkeit in einem stillen und beschränkten, aber selbstständigen Kreise. Der Landpastor, die Tabakspfeife, der Schlafrock, der Lehnsessel und dann der Kaffeetopf spielen eine große Rolle. Kaffee und Zucker nun sind Produkte, welche in solchem Kreise nicht entstanden sein können und sogleich auf einen ganz anderen Zusammenhang, auf eine fremdartige Welt und deren mannigfache Vermittlungen des Handels, der Fabriken, überhaupt der modernen Industrie hinweisen. Jener ländliche Kreis daher ist nicht durchaus in sich geschlossen. In dem schönen Gemälde *Hermann und Dorothea* dagegen brauchten wir eine solche Beschlossenheit nicht zu fordern; denn wie schon bei einer anderen Gelegenheit angedeutet ist, spielen in dies – im ganzen Tone zwar idyllisch gehaltene – Gedicht die großen Interessen der Zeit, die Kämpfe der Französischen Revolution, die Verteidigung des Vaterlandes höchst würdig und wichtig herein. Der engere Kreis des Familienlebens in einem Landstädtchen hält sich nicht dadurch etwa so fest in sich zusammen, dass die in den mächtigsten Verhältnissen tief bewegte Welt bloß ignoriert wird wie bei dem Landpfarrer in Vossens Luise, sondern durch das Anschließen an jene größeren Weltbewegungen, innerhalb welcher die idyllischen Charaktere und Begebnisse geschildert sind, sehen wir die Szene in den erweiternden Umfang eines gehaltreicheren Lebens hineinversetzt, und der Apotheker, der nur in dem übrigen Zusammenhang der rings bedingenden und beschränkenden Verhältnisse lebt, ist als bornierter Philister, als gutmütig, aber verdrießlich dargestellt. Dennoch ist in Rücksicht auf die nächste Umgebung der Charaktere durchweg der vorhin verlangte Ton angeschlagen. So trinkt z. B., um nur an dies

eine zu erinnern, der Wirt mit seinen Gästen, dem Pfarrer und Apotheker, nicht etwa Kaffee: Sorgsam brachte die Mutter des klaren, herrlichen Weines, In geschliffener Flasche auf blankem zinnernen Runde, Mit den grünlichen Römern, den *echten Bechern* des Rheinweins. Sie trinken in der Kühle ein heimisches Gewächs, Dreiundachtziger, in den heimischen, nur für den Rheinwein passenden Gläsern; „die Fluten des Rheinstroms und sein liebliches Ufer“ wird uns gleich darauf vor die Vorstellung gebracht, und bald werden wir auch in die eigenen Weinberge hinter dem Hause des Besitzers geführt, so dass hier nichts aus der eigentümlichen Sphäre eines in sich behaglichen, seine Bedürfnisse innerhalb seiner sich gebenden Zustands hinausgeht.

c) Außer diesen beiden ersten Arten der äußeren Umgebung gibt es noch eine *dritte* Weise, mit welcher jedes Individuum in konkretem Zusammenhange zu leben hat. Es sind dies die allgemeinen *geistigen* Verhältnisse des Religiösen, Rechtlichen, Sittlichen, die Art und Weise der Organisation des Staats, der Verfassung, Gerichte, Familie, des öffentlichen und privaten Lebens, der Geselligkeit usf. Denn der ideale Charakter hat nicht nur in der Befriedigung seiner physischen Bedürfnisse, sondern auch seiner geistigen Interessen zur Erscheinung zu kommen. Nun ist zwar das Substantielle, Göttliche und in sich Notwendige dieser Verhältnisse seinem *Begriff* nach nur ein und dasselbe, in der *Objektivität* aber nimmt es eine mannigfach verschiedenartige Gestalt an, welche auch in die Zufälligkeit des Partikulären, Konventionellen und bloß für bestimmte Zeiten und Völker Geltenden eingeht. In dieser Form werden alle Interessen des geistigen Lebens auch zu einer äußeren Wirklichkeit, die das Individuum als Sitte, Gewohnheit und Gebrauch vor sich findet und als in sich abgeschlossenes Subjekt zugleich, wie mit der äußeren Natur, so auch mit dieser ihm näher noch verwandten und angehörenden Totalität in Zusammenhang tritt. Im ganzen können wir für diesen Kreis dieselbe lebendige Zusammenstimmung in Anspruch nehmen, deren Andeutung uns soeben beschäftigt hat, und wollen deshalb die bestimmtere Betrachtung,

deren Hauptgesichtspunkte nach einer anderen Seite hin sogleich anzugeben sein werden, hier übergehen.

3. Die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum

Die Kunst als Darstellung des Ideals muss dasselbe in allen den bisher genannten Beziehungen zur äußeren Wirklichkeit in sich aufnehmen und die innere Subjektivität des Charakters mit dem Äußeren zusammenschließen. Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzeltes Objekt nicht *für sich,* sondern *für uns,* für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. Die Schauspieler z. B. bei Aufführung eines Dramas sprechen nicht nur untereinander, sondern mit uns, und nach beiden Seiten hin sollen sie verständlich sein. Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht. Nun ist zwar das wahrhafte Ideal in den allgemeinen Interessen und Leidenschaften seiner Götter und Menschen für jeden verständlich; indem es seine Individuen jedoch innerhalb einer bestimmten äußerlichen Welt der Sitten, Gebräuche und sonstiger Partikularitäten zur Anschauung bringt, tritt dadurch die neue Forderung hervor, dass diese Äußerlichkeit nicht nur mit den dargestellten Charakteren, sondern ebenso sehr auch *mit uns* in Übereinstimmung trete. Wie die Charaktere des Kunstwerks in ihrer Außenwelt zu Hause sind, verlangen auch wir für uns die gleiche Harmonie mit ihnen und ihrer Umgebung. Aus welcher Zeit nun aber ein Kunstwerk sei, es trägt immer Partikularitäten an sich, die es von den Eigentümlichkeiten anderer Völker und Jahrhunderte abscheiden. Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker wählen vornehmlich Stoffe aus vergangenen Zeiten, deren Bildung, Sitten, Gebräuche, Verfassung, Kultus verschieden ist von der gesamten Bildung ihrer eigenen Gegenwart. Ein solches Zurückschreiten in die Vergangenheit hat, wie bereits früher bemerkt ist, den großen Vorteil, dass dies Hinausrücken aus der Unmittelbarkeit und Gegenwart durch die Erinnerung von selber schon jene Verallgemeinerung des Stoffs zuwege bringt, deren die Kunst nicht entbehren kann. Der Künstler jedoch gehört seiner

eigenen Zeit an, lebt in ihren Gewohnheiten, Anschauungsweisen und Vorstellungen. Die Homerischen Gedichte z. B., mag nun Homer wirklich als dieser eine Dichter der *Ilias* und *Odyssee* gelebt haben oder nicht, sind doch wenigstens durch vier Jahrhunderte von der Zeit des Trojanischen Krieges geschieden, und ein doppelt größerer Zeitraum noch scheidet die großen griechischen Tragiker von den Tagen der alten Heroen, aus welchen sie den Inhalt ihrer Poesie in ihre Gegenwart herüberversetzen. Ähnlich ist es mit dem Nibelungenliede und dem Dichter, welcher die verschiedenen Sagen, die dies Gedicht enthält, zu *einem* organischen Ganzen zusammenzuschließen vermochte.

Nun ist der Künstler wohl in dem allgemeinen Pathos des Menschlichen und Göttlichen ganz zu Hause, aber die vielfach bedingende Außengestalt der alten Zeit selber, deren Charaktere und Handlungen er vorführt, haben sich wesentlich geändert und sind ihm fremd geworden. Ferner schafft der Dichter für ein Publikum und zunächst für sein Volk und seine Zeit, welche fordern darf, das Kunstwerk zu verstehen und darin heimisch zu werden. Die echten, unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse.

Bei dieser Kollision nun unterschiedener Zeiten fragt es sich wie ein Kunstwerk in Betreff auf die Außenseiten des Lokals, der Gewohnheiten, Gebräuche, religiösen, politischen, sozialen, sittlichen Zustände gestaltet sein müsse; ob nämlich der Künstler seine eigene Zeit vergessen und nur die Vergangenheit und deren wirkliches Dasein im Auge behalten solle, so dass sein Werk ein treues Gemälde des Vergangenen wird, oder ob er nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet sei, nur seine Nation und Gegenwart überhaupt zu berücksichtigen und sein Werk nach Ansichten zu bearbeiten, welche mit der Partikularität seiner Zeit zusammenhängen. Man kann diese entgegengesetzte Forderung so ausdrücken: der Stoff solle entweder *objektiv* seinem

Inhalt und dessen Zeit gemäß oder er solle *subjektiv* behandelt, d. h. ganz der Bildung und Gewohnheit der Gegenwart angeeignet werden. Die eine wie die andere Seite, in ihrem Gegensatze festgehalten, führt auf ein gleich falsches Extrem, das wir kurz berühren wollen, um uns daraus die echte Darstellungsweise ermitteln zu können.

Wir haben deshalb in dieser Beziehung drei Gesichtspunkte durchzunehmen: *erstens* das subjektive Geltendmachen der eigenen Zeitbildung, *zweitens* die bloß objektive Treue in Betreff auf die Vergangenheit, *drittens* die wahrhafte Objektivität in der Darstellung und Aneignung fremder, der Zeit und Nationalität nach entlegener Stoffe.

a) Die bloß *subjektive* Auffassung geht in ihrer extremen Einseitigkeit bis dahin fort, die objektive Gestalt der Vergangenheit ganz aufzuheben und die Erscheinungsweise der Gegenwart allein an die Stelle zu setzen.

α) Dies kann auf der einen Seite aus der Unkenntnis der Vergangenheit sowie aus der Naivität hervorgehen, den Widerspruch des Gegenstandes und solcher Aneignungsweise nicht zu empfinden oder sich nicht zum Bewusstsein zu bringen, so dass also die *Bildungslosigkeit* den Grund einer solchen Darstellungsweise abgibt. Am stärksten finden wir diese Art der Naivität bei Hans Sachs, der unseren Herrgott, den Gottvater, Adam, Eva und die Erzväter, mit frischer Anschaulichkeit freilich und frohem Gemüt, im eigentlichsten Sinne des Worts vernürnbergert hat. Gottvater z. B. hält einmal Kinderlehre und Schule mit Abel und Kain und den anderen Kindern Adams in Manier und Ton ganz wie ein damaliger Schulmeister; er katechisiert sie über die Zehn Gebote und das Vaterunser; Abel weiß alles recht fromm und gut, Kain aber benimmt sich und antwortet wie ein böser, gottloser Bube; als er die Zehn Gebote hersagen soll, macht er alles verkehrt: du sollst stehlen, Vater und Mutter nicht ehren usf. So stellten sie auch im südlichen Deutschland – und es ist zwar verboten, doch wieder erneut worden – die Passionsgeschichte in ähnlicher Weise dar: Pilatus wie einen flegelhaften, groben, hochmütigen Amtmann; die Kriegsknechte, ganz mit der Gemeinheit unserer Zeit, offerieren Chris-

tus unter dem Zuge eine Prise Tabak; er verschmäht sie, da stoßen sie ihm den Schnupftabak mit Gewalt in die Nase, und das ganze Volk hat ebenso sehr seinen Spaß daran, als es vollkommen fromm und andächtig, ja um so andächtiger dabei ist, je mehr in dieser unmittelbaren eigenen Gegenwärtigkeit des Äußerlichen das Innere der religiösen Vorstellung ihm lebendiger wird. – In dieser Art der Verwandlung und Verkehrung in unsere Ansicht und Gestalt der Dinge liegt allerdings ein Recht, und die Kühnheit Hans Sachsens kann groß erscheinen, mit Gott und jenen alten Vorstellungen so familiär zu tun und sie den spießbürgerlichen Verhältnissen bei aller Frömmigkeit ganz zu eigen zu machen. Dennoch aber ist es eine Gewalttätigkeit von Seiten des Gemüts und eine Bildungslosigkeit des Geistes, dem Gegenstand nicht allein das Recht seiner eigenen Objektivität in keiner Beziehung zu lassen, sondern dieselbe in eine schlechthin nur entgegengesetzte Gestalt zu bringen, wodurch dann nichts als ein burlesker Widerspruch zum Vorschein kommt.

β) Auf der anderen Seite kann die gleiche Subjektivität aus dem Hochmut der *Bildung* hervorgehen, indem sie ihre eigenen Zeitansichten, Sitten, gesellige Konventionen als die allein gültigen und annehmbaren betrachtet und deshalb keinen Inhalt zu genießen imstande ist, bevor er nicht die Form der gleichen Bildung angenommen hat. Von dieser Art war der sogenannte klassische gute Geschmack der Franzosen. Was sie ansprechen sollte, musste französiert sein; was andere Nationalität und besonders mittelalterliche Gestalt hatte, hieß geschmacklos, barbarisch und wurde verachtungsvoll abgewiesen. Mit Unrecht hat deshalb Voltaire gesagt, dass die Franzosen die Werke der Alten verbessert hätten; sie haben sie nur nationalisiert, und bei dieser Verwandlung verfuhren sie mit allem Fremdartigen und Individuellen um so unendlich ekler, als ihr Geschmack eine vollkommen hofmäßige soziale Bildung, Regelmäßigkeit und konventionelle Allgemeinheit des Sinnes und der Darstellung forderte. Die gleiche Abstraktion einer delikaten Bildung übertrugen sie in ihrer Poesie auch auf die Diktion. Kein Poet durfte *cochon* sagen oder Löffel und Gabel und tausend andere Dinge nennen. Daher die breiten Definitionen

und Umschreibungen, statt Löffel oder Gabel z. B. ein Instrument, mit dem man flüssige oder trockene Speisen an den Mund bringt, und dergleichen mehr. Eben damit aber blieb ihr Geschmack höchst borniert; denn die Kunst, statt ihren Inhalt zu solchen abgeschliffenen Allgemeinheiten plattzuschlagen und auszuglätten, partikularisiert ihn vielmehr zu lebendiger Individualität. Die Franzosen haben sich deshalb am wenigsten mit Shakespeare vertragen können und, wenn sie ihn bearbeiteten, das gerade jedes Mal fortgeschnitten, was uns an ihm das Liebste sein würde. Ebenso macht sich Voltaire über Pindar lustig, dass er sagen konnte: ariston mên ydôr.

Und so müssen denn auch in ihren Kunstwerken Chinesen, Amerikaner oder griechische und römische Helden ganz wie französische Hofleute reden und sich aufführen. Der Achill z. B. in der *Iphigenie en Aulide* ist durch und durch ein französischer Prinz, und stände nicht der Name dabei, so würde keiner in ihm einen Achilleus wiederfinden. Bei den Theaterdarstellungen zwar war er griechisch gekleidet und mit Helm und Panzer versehen, aber zugleich mit gepudertem frisiertem Haar, breiten Hüften durch Poschen, mit roten Talons an den mit farbigen Bändern geknüpften Schuhen; und Racines *Esther* ward zu Ludwig XIV. Zeiten vornehmlich deshalb besucht, weil Ahasverus bei seinem Auftreten ganz ebenso erschien wie Ludwig XIV. selber, wenn er in den großen Audienzsaal eintrat; Ahasverus freilich mit orientalischer Beimischung, aber ganz gepudert und im königlichen Hermelinmantel, und hinter ihm die ganze Masse von frisierten und gepuderten Kammerherren *en habit frangais* mit Haarbeuteln, Federhüten im Arm, Westen und Hosen von *drap d'or,* in seidenen Strümpfen und mit roten Absätzen an den Schuhen. Wozu nur der Hof und besonders Privilegierte gelangen konnten, das sahen hier auch die übrigen Stände – die *entrée* des Königs, in Verse gebracht. – In dem ähnlichen Prinzip wird in Frankreich häufig die Geschichtsschreibung nicht um ihrer selbst und ihres Gegenstandes willen getrieben, sondern des Zeitinteresses wegen, um etwa der Regierung gute Lehren zu geben oder sie verhasst zu machen. Ebenso enthalten viele Dramen entweder ausdrücklich ihrem ganzen Inhalte nach oder nur gelegent-

lich Anspielungen auf die Zeitumstände, oder wenn in älteren Stücken dergleichen beziehungsvolle Stellen vorkommen, werden sie absichtlich hervorgezogen und mit größtem Enthusiasmus aufgenommen.

γ) Als eine dritte Weise der Subjektivität können wir die Abstraktion von allem eigentlich wahrhaftigen Kunstgehalt der Vergangenheit und Gegenwart angeben, so dass dem Publikum nur dessen eigene zufällige Subjektivität, wie sie geht und steht, in ihrem gewöhnlichen gegenwärtigen Tun und Treiben vorgeführt wird. Diese Subjektivität heißt alsdann nichts anderes als die eigentümliche Weise des alltäglichen Bewusstseins im prosaischen Leben. Darin allerdings ist jeder sogleich zu Hause, und nur wer mit Kunstforderungen an solch ein Werk herantritt, kann nicht darin heimisch werden, denn von dieser Art der Subjektivität soll uns die Kunst gerade befreien. Kotzebue z. B. hat durch dergleichen Darstellungen zu seiner Zeit nur deshalb so großen Effekt gemacht, dass „unser Jammer und Not, das Einstecken von silbernen Löffeln, das Wagen des Prangers“, dass ferner „Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors“ vor die Augen und Ohren des Publikums gebracht wurden und nun jeder seine eigene Häuslichkeit oder die eines Bekannten und Verwandten usf. vor sich sah oder überhaupt erfuhr, wo ihn in seinen partikulären Verhältnissen und besonderen Zwecken der Schuh drückt. Solcher Subjektivität fehlt in ihr selber die Erhebung zur Empfindung und Vorstellung desjenigen, was den echten Inhalt des Kunstwerks ausmacht, wenn sie auch vermag, das Interesse ihrer Gegenstände auf die gewöhnlichen Forderungen des Herzens und auf sogenannte moralische Gemeinplätze und Reflexionen zurückzuführen. Nach allen diesen drei Gesichtspunkten hin ist die Darstellung der äußeren Verhältnisse in einseitiger Weise subjektiv und lässt der wirklichen objektiven Gestalt gar kein Recht widerfahren.

b) Die zweite Auffassungsart dagegen tut das Entgegengesetzte, indem sie sich bemüht, die Charaktere und Begebnisse der Vergangenheit soviel als möglich in ihrem wirklichen Lokal sowie in den partikulären Eigentümlichkeiten der Sitten und sonstigen Äußerlichkeiten wiederzugeben. Nach dieser Seite haben besonders wir Deutsche uns

hervorgetan. Denn wir sind überhaupt den Franzosen gegenüber die sorgsamsten Archivare aller fremden Eigenheiten und verlangen deshalb auch in der Kunst Treue der Zeit, des Orts, der Gebräuche, Kleider, Waffen usf.; ebenso wenig fehlt es uns an Geduld, uns mit saurer Mühe durch Gelehrsamkeit in die Denk- und Anschauungsweise fremder Nationen und entlegener Jahrhunderte hineinzustudieren, um ihre Partikularitäten uns anzubequemen; und diese Vielseitigkeit und Allseitigkeit, die Geister der Nationen aufzufassen und zu verstehen, macht uns auch in der Kunst nicht nur gegen fremde Sonderbarkeiten tolerant, sondern sogar allzu peinlich in der Forderung genauester Richtigkeit solcher unwesentlichen Außendinge. Die Franzosen erscheinen zwar gleichfalls als vielgewandt und tätig, aber so höchstgebildete und praktische Menschen sie auch sein mögen, um so weniger Geduld haben sie für ein ruhiges und anerkennendes Auffassen. Zu urteilen ist bei ihnen immer das erste. Wir dagegen lassen besonders in fremden Kunstwerken jedes treue Gemälde gelten; ausländische Pflanzen, Gebilde, aus welchem Reiche der Natur es sei, Geräte aller Art und Gestalt, Hunde und Katzen, selbst ekelhafte Gegenstände sind uns genehm; und so wissen wir uns auch mit den fremdartigsten Anschauungsweisen, Opfern, Legenden der Heiligen und ihren vielen Absurditäten sowie mit anderweitigen abnormen Vorstellungen zu befreunden. Ebenso kann es uns in Darstellung der handelnden Personen als das wesentlichste erscheinen, sie in ihrem Sprechen, ihren Trachten usf. um ihrer selbst willen, und wie sie wirklich ihrem Zeit- und Nationalcharakter nach für sich zu- und gegeneinander gewesen sind, auftreten zu lassen.

In neuerer Zeit, besonders seit Friedrich von Schlegels Wirksamkeit, ist die Vorstellung aufgekommen, dass die Objektivität eines Kunstwerks durch eine solche Art der Treue begründet werde. Deshalb müsse sie den Hauptgesichtspunkt ausmachen, und auch unser subjektives Interesse habe sich vornehmlich auf die Freude an dieser Treue und deren Lebendigkeit zu beschränken. Wird eine solche Forderung aufgestellt, so ist darin ausgesprochen, dass wir kein Interesse höherer Art in Rücksicht auf die Wesentlichkeit des dargestellten Ge-

halts sowie kein näheres Interesse heutiger Bildung und Zwecke mitbringen dürften. In dieser Art sind denn auch in Deutschland, als man durch Herders Anregung allgemeiner wieder anfing, auf das Volkslied aufmerksam zu werden, allerlei Liederarten im Nationaltone von Völkern und Stämmen einfacher Bildung gedichtet worden – irokesische, neugriechische, lappländische, türkische, tatarische, mongolische usf. –, und man hat es für eine große Genialität gehalten, sich ganz in fremde Sitten und Volksanschauungen hineinzudenken und -zudichten. Wenn sich nun aber auch der Dichter selbst vollständig in dergleichen Fremdartigkeiten einarbeitet und hineinempfindet, so können sie doch für das Publikum, das sie genießen soll, nur immer etwas Äußerliches sein.

Überhaupt aber bleibt diese Ansicht, wenn sie einseitig festgehalten wird, bei dem ganz Formellen der historischen Richtigkeit und Treue stehen, indem sowohl von dem Inhalte und dessen substantiellem Gewicht als auch von der Bildung und dem Gehalte der gegenwärtigen Anschauung und des heutigen Gemüts abgesehen wird. Von dem einen jedoch ist ebenso wenig als von dem anderen zu abstrahieren, sondern diese beiden Seiten fordern ihre gleiche Befriedigung und haben die dritte Forderung historischer Treue in ganz anderer Weise, als wir bisher sahen, mit sich in Übereinstimmung zu bringen. Dies führt uns zu der Betrachtung der wahren Objektivität und Subjektivität, denen das Kunstwerk Genüge zu leisten hat.

) Das Nächste, was sich im allgemeinen über diesen Punkt sagen lässt, besteht darin, dass keine der soeben betrachteten Seiten sich auf Kosten der anderen einseitig und verletzend hervortun dürfe, dass aber die bloß historische Richtigkeit in äußerlichen Dingen des Lokals, der Sitten, Gebräuche, Institutionen den untergeordneten Teil des Kunstwerks ausmache, welcher dem Interesse eines wahrhaften und auch für die Gegenwart der Bildung unvergänglichen Gehalts weichen müsse.

In dieser Rücksicht lassen sich gleichfalls der echten Art der Darstellung folgende relativ mangelhafte Auffassungsweisen gegenüberstellen.

α) Erstens kann die Darstellung der Eigentümlichkeit einer Zeit ganz getreu, richtig, lebendig und auch dem gegenwärtigen Publikum durchweg verständlich sein, ohne jedoch aus der Gewöhnlichkeit der Prosa herausgehen und in sich selber poetisch zu werden. Goethes *Götz von Berlichingen* z. B. gibt uns hierfür auffallende Proben. Wir brauchen nur gleich den Anfang aufzuschlagen, der uns in eine Herberge nach Schwarzenberg in Franken bringt: Metzler, Sievers am Tische; zwei Reitersknechte beim Feuer; Wirt.

> SIEVERS Hansel, noch ein Glas Branntwein, und mess christlich.
>
> WIRT Du bist der Nimmersatt.
>
> METZLER *leise zu Sievers:* Erzähl das noch einmal vom Berlichingen! Die Bamberger dort ärgern sich, sie möchten schwarz werden. – Usf.

Ebenso geht es im dritten Akt zu:

> GEORG *kommt mit einer Dachrinne:* Da hast du Blei. Wenn du nur mit der Hälfte triffst, so entgeht keiner, der Ihro Majestät ansagen kann: Herr, wir haben schlecht bestanden.
>
> LERSE *haut davon:* Ein brav Stück!
>
> GEORG Der Regen mag sich einen ändern Weg suchen! Ich bin nicht bang davor; ein braver Reiter und ein rechter Regen kommen überall durch.
>
> LERSE. *Er gießt.* Halt den Löffel. *Geh ans Fenster.* Da zieht so ein Reichsmusje mit der Büchse herum; sie denken, wir haben uns verschossen. Er soll die Kugel versuchen, warm, wie sie aus der Pfanne kommt. *Lädt.*

GEORG *lehnt den Löffel an:* Lass mich sehn.

LERSE *schießt* Da liegt der Spatz. – Usw.[30]

Das alles ist höchst anschaulich, verständlich im Charakter der Situation und der Reiter geschildert; dessen ungeachtet sind diese Szenen höchst trivial und in sich selbst prosaisch, indem sie nur die ganz gewöhnliche Erscheinungsweise und Objektivität, welche allerdings jedwedem nahe liegt, zum Inhalt und zur Form nehmen.

Das Ähnliche findet sich auch noch in vielen anderen Jugendprodukten Goethes, welche besonders gegen alles gerichtet waren, was bisher als Regel gegolten hatte, und ihren Haupteffekt durch die Nähe hervorbrachten, in welche sie alles zu uns durch die größte Fassbarkeit der Anschauung und Empfindung heranbrachten. Aber die Nähe war so groß und der innere Gehalt zum Teil so gering, dass sie eben dadurch trivial wurden. Diese Trivialität merkt man hauptsächlich bei dramatischen Werken erst recht während der Aufführung, indem man sogleich beim Eintritt schon durch viele Vorbereitungen, die Lichter, die geputzten Leute, in der Stimmung ist, etwas anderes finden zu wollen als zwei Bauern, zwei Reiter und noch ein Glas Schnaps. Der *Götz* hat denn auch vorzugsweise beim Lesen angezogen; auf der Bühne hat er sich nicht lange erhalten können.

β) Nach der anderen Seite hin kann uns das Historische einer früheren Mythologie, das Fremdartige historischer Staatszustände und Sitten dadurch bekannt und angeeignet sein, dass wir durch die allgemeine Bildung der Zeit auch mannigfache Kenntnis von der Vergangenheit haben. So macht z. B. die Bekanntschaft mit der Kunst und Mythologie, mit der Literatur, dem Kultus, den Gebräuchen des Altertums den Ausgangspunkt unserer heutigen Bildung aus: jeder Knabe schon kennt aus der Schule her die griechischen Götter, Heroen und historischen Figuren. Wir können deshalb die Gestalten und Interes-

[30] Hegel (bzw. Hotho) zitiert den von der Fassung von 1773/74 leicht abweichenden Text der Ausgabe bei Göschen, *Goethes Schriften,* 2 Bde., 1787, und bei Cotta, *Goethes Werke,* 8 Bde., 1828

sen der griechischen Welt, insoweit sie in der Vorstellung zu den unsrigen geworden sind, auch auf dem Boden der Vorstellung mitgenießen, und es ist nicht zu sagen, weshalb wir es nicht mit der indischen oder ägyptischen und skandinavischen Mythologie ebenso weit sollten bringen können. Außerdem ist in den religiösen Vorstellungen dieser Völker das Allgemeine, Gott, auch vorhanden. Das Bestimmte aber, die *besonderen* griechischen oder indischen Gottheiten, haben keine *Wahrheit* mehr für uns, wir glauben nicht mehr daran und lassen sie uns nur für unsere Phantasie gefallen. Dadurch bleiben sie aber unserem eigentlichen tieferen Bewusstsein immer fremd, und es ist nichts so leer und kalt, als wenn es in den Opern z. B. heißt: „O ihr Götter!“ oder: „O Jupiter!“ oder gar: „O Isis und Osiris!“ – vollends aber, wenn noch die Elendigkeit der Orakelsprüche – und selten geht es ohne Orakel ab in der Oper – hinzukommt, an deren Stelle jetzt erst in der Tragödie die Verrücktheit und das Hellsehen treten.

Ganz ebenso verhält es sich mit dem anderweitigen historischen Material der Sitten, Gesetze usf. Auch dies Geschichtliche *ist* wohl, aber es ist *gewesen,* und wenn es mit der Gegenwart des Lebens keinen Zusammenhang mehr hat, so ist es, mögen wir es noch so gut und genau kennen, nicht das Unsrige; für das Vorübergegangene aber haben wir nicht aus dem bloßen Grunde schon, dass es einmal dagewesen ist, Interesse. Das Geschichtliche ist nur dann das Unsrige, wenn es der Nation angehört, der wir angehören, oder wenn wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können, in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Taten ein wesentliches Glied ausmachen. Denn auch der bloße Zusammenhang des gleichen Bodens und Volks reicht nicht letztlich aus, sondern die Vergangenheit selbst des eigenen Volks muss in näherer Beziehung zu unserem Zustand, Leben und Dasein stehen.

In dem Nibelungenlied z. B. sind wir zwar geographisch auf einheimischem Boden, aber die Burgunder und König Etzel sind so sehr von allen Verhältnissen unserer gegenwärtigen Bildung und deren vaterländischen Interessen abgeschnitten, dass wir selbst ohne Gelehrsamkeit in den Gedichten Homers uns weit heimatlicher empfin-

den können. So ist Klopstock zwar durch den Trieb nach Vaterländischem veranlasst worden, an die Stelle der griechischen Mythologie die skandinavischen Götter zu setzen, aber Wodan, Walhalla und Freia sind bloße Namen geblieben, die weniger noch als Jupiter und der Olymp unserer Vorstellung angehören oder zu unserem Gemüte sprechen. In dieser Beziehung haben wir uns klarzumachen, dass Kunstwerke nicht für das Studium und die Gelehrsamkeit zu verfertigen sind, sondern dass sie ohne diesen Umweg weitläufiger entlegener Kenntnisse unmittelbar durch sich selber verständlich und genießbar sein müssen. Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger vorzugsweise Gebildeter, sondern für die Nation im großen und ganzen da. Was aber für das Kunstwerk überhaupt gilt, findet auf die Außenseite der dargestellten geschichtlichen Wirklichkeit gleiche Anwendung. Auch sie muss uns, die wir auch zu unserer Zeit und unserem Volke gehören, ohne breite Gelehrsamkeit klar und erfassbar sein, so dass wir darin heimisch zu werden vermögen und nicht vor ihr als vor einer uns fremden und unverständlichen Welt stehen zu bleiben genötigt sind.

γ) Hierdurch nun sind wir der echten Weise der Objektivität und Aneignung von Stoffen aus vergangenen Zeiten schon näher gerückt.

αα) Das erste, was wir hier anführen können, betrifft die echten Nationalgedichte, welche seit jeher bei allen Völkern von der Art gewesen sind, dass die äußere, geschichtliche Seite durch sich selber schon der Nation angehörte und ihr nichts Fremdes blieb. So ist es mit den indischen Epopöen, den Homerischen Gedichten und der dramatischen Poesie der Griechen. Sophokles hat den Philoktet, die Antigone, den Ajax, Orest, Ödipus und seine Chorführer und Chöre nicht so reden lassen, als sie zu ihrer Zeit würden gesprochen haben. In der gleichen Weise haben die Spanier ihre Romanzen vom Cid; Tasso in seinem *Befreiten Jerusalem* besang die allgemeine Angelegenheit der katholischen Christenheit; *Camöes,* der portugiesische Dichter, schildert die Entdeckung des Seewegs nach Ostindien um das Vorgebirge der Guten Hoffnung, die in sich unendlich wichtigen Taten der Seehelden, und diese Taten waren die Taten seiner Nation; Shakespeare dramati-

sierte die tragische Geschichte seines Landes, und Voltaire selbst machte seine *Henriade.* Auch wir Deutsche sind doch endlich davon abgekommen, entfernte Geschichten, die für uns kein nationales Interesse mehr haben, zu nationalen epischen Gedichten verarbeiten zu wollen. Bodmers Noachide[31] und Klopstocks *Messias* sind aus der Mode, wie denn auch die Meinung nicht mehr gilt, es gehöre zur Ehre einer Nation, auch ihren Homer und außerdem ihren Pindar, Sophokles und Anakreon zu haben. Jene biblischen Geschichten liegen zwar unserer Vorstellung durch die Vertrautheit mit dem Alten und Neuen Testamente näher, aber das Geschichtliche der äußeren Gebräuche bleibt uns doch immer nur eine fremde Sache der Gelehrsamkeit, und eigentlich liegt als das Bekannte nur der prosaische Faden der Begebenheiten und Charaktere vor uns, welche durch die Bearbeitung mehr nur in neue Phrasen gestoßen werden, so dass wir in dieser Beziehung nichts als das Gefühl eines bloß Gemachten erhalten.

ββ) Nun kann sich aber die Kunst nicht allein auf einheimische Stoffe beschränken und hat sich in der Tat, je mehr die besonderen Völker miteinander in Berührung traten, ihre Gegenstände immer weiter aus allen Nationen und Jahrhunderten hergenommen. Geschieht dies, so ist es nicht etwa als eine große Genialität anzusehen, dass sich der Dichter ganz in fremde Zeiten hineinlebt, sondern die geschichtliche Außenseite muss so in der Darstellung auf der Seite gehalten werden, dass sie zur unbedeutenden Nebensache für das Menschliche, Allgemeine wird. In solcher Weise z. B. hat schon das Mittelalter zwar Stoffe des Altertums entlehnt, doch den Gehalt seiner eigenen Zeit hineingelegt und nun freilich wieder in extremer Weise nichts als den bloßen Namen Alexanders oder des Äneas und Kaisers Oktavianus übrig gelassen.

Das allererste ist und bleibt die unmittelbare Verständlichkeit, und wirklich haben auch alle Nationen sich in dem geltend gemacht, was ihnen als Kunstwerk zusagen sollte, denn sie wollten einheimisch,

[31] Johann Jakob Bodmer, *Noa ein Heldengedicht,* 1750

lebendig und gegenwärtig darin sein. In dieser selbstständigen Nationalität hat Calderon seine Zenobia und Semiramis bearbeitet und Shakespeare den verschiedenartigsten Stoffen einen englischen nationalen Charakter einzuprägen verstanden, obschon er den wesentlichen Grundzügen nach bei weitem tiefer als die Spanier auch den geschichtlichen Charakter fremder Nationen, wie z. B. der Römer, zu bewahren wusste. Selbst die griechischen Tragiker haben das Gegenwärtige ihrer Zeit und der Stadt, der sie angehörten, im Auge gehabt. Der *Ödipus auf Kolonos* z. B. hat nicht nur in Rücksicht auf das Lokal einen näheren Bezug auf Athen, sondern auch dadurch, dass Ödipus in diesem Lokal sterbend ein Hort für Athen werden sollte. In anderen Beziehungen haben auch die *Eumeniden* des Aischylos durch die Entscheidung des Areopags ein näheres heimisches Interesse für die Athenienser. Dagegen hat die griechische Mythologie, wie mannigfaltig sie auch und immer von neuem wieder seit dem Wiederaufleben der Künste und Wissenschaften ist benutzt worden, nie bei den modernen Völkern vollkommen einheimisch werden wollen und ist mehr oder weniger selbst in den bildenden Künsten und mehr noch in der Poesie – ihrer weiten Ausbreitung unerachtet – kalt geblieben. Es wird z. B. keinem Menschen jetzt einfallen, ein Gedicht an Venus, Jupiter oder Pallas zu machen. Die Skulptur zwar kann immer noch nicht ohne die griechischen Götter auskommen, aber ihre Darstellungen sind deshalb auch größtenteils nur Kennern, Gelehrten und dem engeren Kreise der Gebildetesten zugänglich und verständlich. In dem ähnlichen Sinne hat Goethe sich viel Mühe gegeben, die Philostratischen Gemälde den Malern zu näherer Beherzigung und Nachbildung vorstellig zu machen, doch hat er wenig damit ausgerichtet; dergleichen antike Gegenstände in ihrer antiken Gegenwart und Wirklichkeit bleiben dem modernen Publikum wie den Malern immer etwas Fremdes. Dagegen ist es Goethe selber in einem weit tieferen Geiste gelungen, durch seinen *West-östlichen Divan* noch in den späteren Jahren seines freien Innern den Orient in unsere heutige Poesie hineinzuziehen und ihn der heutigen Anschauung anzueignen. Bei dieser Aneignung hat er sehr wohl gewusst, dass er ein westlicher Mensch und ein Deutscher sei, und so hat er wohl den morgenländischen Grundton in

Rücksicht auf den östlichen Charakter der Situationen und Verhältnisse durchweg angeschlagen, ebenso sehr aber unserem heutigen Bewusstsein und seiner eigenen Individualität das vollständigste Recht widerfahren lassen. In dieser Weise ist es dem Künstler allerdings erlaubt, seine Stoffe aus fernen Himmelsstrichen, vergangenen Zeiten und fremden Völkern zu entlehnen und auch im ganzen und großen der Mythologie, den Sitten und Institutionen ihre historische Gestalt zu bewahren; zugleich aber muss er diese Gestalten nur als Rahmen seiner Gemälde benutzen, das Innere dagegen dem wesentlichen tieferen Bewusstsein seiner Gegenwart in einer Art anpassen, als deren bewunderungswürdigstes Beispiel bis jetzt noch immer Goethes *Iphigenie* dasteht.

In Betreff auf solche Umwandlung erhalten wieder die einzelnen Künste eine ganz verschiedene Stellung. Die Lyrik bedarf z. B. in Liebesgedichten am wenigsten der äußerlichen, historisch genau geschilderten Umgebung, indem ihr die Empfindung, die Bewegung des Gemüts für sich die Hauptsache ist. Von der Laura selbst z. B. erhalten wir durch Petrarcas Sonette in dieser Beziehung nur eine sehr geringe Kunde, fast nur den Namen, der ebenso sehr auch könnte ein anderer sein; von dem Lokal usf. ist nur das Allgemeinste, der Quell von Vaucluse und dergleichen, angegeben. Das Epische dagegen fordert die meiste Ausführlichkeit, welche wir uns denn auch in Ansehung jener historischen Äußerlichkeiten, wenn sie nur klar und verständlich ist, am leichtesten gefallen lassen. Die gefährlichste Klippe aber sind diese Außenseiten für die dramatische Kunst, besonders bei Theateraufführungen, wo alles unmittelbar zu uns gesprochen wird oder lebendig an unsere sinnliche Anschauung kommt, so dass wir ebenso unmittelbar uns darin bekannt und vertraut finden wollen. Hier muss die Darstellung der historischen äußeren Wirklichkeit deshalb am meisten untergeordnet und ein bloßer Rahmen bleiben; es muss gleichsam nur dasselbe Verhältnis beibehalten werden, das wir in Liebesgedichten finden, in welchen der Geliebten, obschon wir mit den ausgesprochenen Empfindungen und der Art ihres Ausdrucks vollständig sympathisieren können, ein unserer eigenen Geliebten fremder Name gegeben

ist. Es heißt da gar nichts, wenn die Gelehrten die Richtigkeit der Sitten, der Bildungsstufe, der Gefühle vermissen. In Shakespeares historischen Stücken z. B. ist für uns vieles, was uns fremd bleibt und wenig interessieren kann. Beim Lesen sind wir zwar damit zufrieden, im Theater nicht. Die Kritiker und Kenner meinen allerdings, dergleichen historische Kostbarkeiten sollten ihretwegen mit zur Darstellung kommen, und schimpfen dann über den schlechten, verdorbenen Geschmack des Publikums, wenn es bei solchen Dingen seine Langeweile zu erkennen gibt; das Kunstwerk aber und sein unmittelbarer Genuss ist nicht für die Kenner und Gelehrten, sondern für das Publikum, und die Kritiker brauchen nicht so vornehm zu tun, denn auch sie gehören zu demselben Publikum, und ihnen selber kann die Genauigkeit in historischen Einzelheiten kein ernstes Interesse sein. In diesem Sinne geben jetzt z. B. die Engländer aus Shakespeareschen Stücken nur die Szenen, welche an und für sich vortrefflich und aus sich selber verständlich sind, indem sie nicht den Pedantismus unserer Ästhetiker haben, dass dem Volke alle die fremd gewordenen Äußerlichkeiten, an denen es keinen Anteil mehr nehmen kann, vor Augen gebracht werden sollen. Werden daher fremde dramatische Werke in Szene gesetzt, so hat jedes Volk ein Recht, Umarbeitungen zu verlangen. Auch das Vortrefflichste *bedarf* in dieser Rücksicht einer Umarbeitung. Man könnte zwar sagen, das eigentlich Vortreffliche müsse für alle Zeiten vortrefflich sein, aber das Kunstwerk hat auch eine zeitliche, sterbliche Seite, und diese ist es, mit welcher eine Änderung vorzunehmen ist. Denn das Schöne erscheint für andere, und diejenigen, für welche es zur Erscheinung gebracht wird, müssen in dieser äußeren Seite der Erscheinung zu Hause sein können.

In dieser Aneignung nun findet alles dasjenige seinen Grund und seine Entschuldigung, was man in der Kunst *Anachronismen* zu nennen und den Künstlern gewöhnlich als einen großen Fehler anzurechnen pflegt. Zu solchen Anachronismen gehören zunächst bloße Äußerlichkeiten. Wenn Falstaff z. B. von Pistolen spricht, so ist dies gleichgültig. Schlimmer schon wird es, wenn Orpheus mit einer Violine in der Hand dasteht, indem hier der Widerspruch mythischer Tage

und solch eines modernen Instruments, von dem jeder weiß, dass es in so früher Zeit noch nicht erfunden war, allzu grell hervortritt. Man nimmt sich deshalb jetzt auch auf Theatern z. B. mit solchen Dingen erstaunlich in acht, und die Direktionen halten in Kostüm und Ausstattung sehr auf historische Treue, wie z. B. der Zug in der *Jungfrau von Orleans* auch von dieser Seite viele Mühe gekostet hat, eine Mühe, welche jedoch überhaupt in den meisten Fällen verschwendet ist, indem sie nur das Relative und Gleichgültige betrifft. Die wichtigere Art der Anachronismen besteht nicht in den Trachten und anderweitigen ähnlichen Äußerlichkeiten, sondern darin, dass in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen und Vorstellungen äußern, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach unmöglich haben und ausführen konnten. Auf diese Art des Anachronismus wendet man gewöhnlich die Kategorie der Natürlichkeit an und meint, es sei unnatürlich, wenn die dargestellten Charaktere nicht so reden und handeln, als sie zu ihrer Zeit würden geredet und gehandelt haben. Die Forderung aber solcher Natürlichkeit, einseitig festgehalten, führt sogleich zu Schiefheiten. Denn der Künstler, wenn er das menschliche Gemüt mit seinen Affekten und in sich substantiellen Leidenschaften schildert, darf dies bei aller Bewahrung der Individualität dennoch nicht so schildern, wie sie im gewöhnlichen Leben alltäglich vorkommen, da er jedes Pathos nur in einer demselben schlechthin gemäßen Erscheinung ans Licht fördern soll. Dafür allein ist er Künstler, dass er das Wahrhafte kenne und in seiner wahren Form vor unsere Anschauung und Empfindung bringe. Bei diesem Ausdruck hat er deshalb die jedesmalige Bildung seiner Zeit, Sprache usf. zu berücksichtigen. Zur Zeit des Trojanischen Kriegs ist die Ausdrucksart und ganze Lebensweise ebenso wenig von einer Ausbildung gewesen, wie wir sie in der *Ilias* wieder finden, als die Masse des Volks und die hervorragenden Gestalten der griechischen Königsfamilien eine so ausgebildete Anschauungs- und Ausdrucksweise hatten, wie wir sie im Aischylos oder in der vollendeten Schönheit des Sophokles bewundern müssen. Eine solche Verletzung der sogenannten Natürlichkeit ist ein für die Kunst *notwendiger Anachronismus.* Die innere

Substanz des Dargestellten bleibt dieselbe, aber die entwickelte Bildung macht für den Ausdruck und die Gestalt eine Umwandlung nötig. Ganz anders freilich stellt sich die Sache, wenn Anschauungen und Vorstellungen einer *späteren* Entwicklung des religiösen und sittlichen Bewusstseins auf eine Zeit oder Nation übertragen werden, deren ganze Weltanschauung solchen neueren Vorstellungen *widerspricht.* So hat die christliche Religion Kategorien des Sittlichen zur Folge gehabt, welche den Griechen durchaus fremd waren. Die innere Reflexion z. B. des Gewissens bei der Entscheidung dessen, was gut und schlecht sei, Gewissensbisse und Reue gehören erst der moralischen Ausbildung der modernen Zeit an; der heroische Charakter weiß von der Inkonsequenz der Reue nichts; was er getan hat, das hat er getan. Orest hat um des Muttermordes willen keine Reue, die Furien der Tat verfolgen ihn zwar, aber die Eumeniden sind zugleich als allgemeine Mächte und nicht als die inneren Nattern seines nur subjektiven Gewissens dargestellt. Diesen substantiellen Kern einer Zeit und eines Volkes muss der Dichter kennen, und erst wenn er in diesen innersten Mittelpunkt Entgegenstrebendes und Widersprechendes hineinsetzt, hat er einen Anachronismus höherer Art begangen. In dieser Rücksicht also ist an den Künstler die Forderung zu machen, dass er sich in den Geist vergangener Zeiten und fremder Völker hineinlebe, denn dies Substantielle, wenn es echter Art ist, bleibt allen Zeiten klar; die partikuläre Bestimmtheit aber der bloß äußeren Erscheinung im Roste des Altertums mit aller Genauigkeit des einzelnen nachbilden zu wollen ist nur eine kindische Gelehrsamkeit um eines selbst nur äußerlichen Zweckes willen. Zwar ist auch nach dieser Seite hin wohl eine allgemeine Richtigkeit zu verlangen, welcher jedoch das Recht, zwischen Dichtung und Wahrheit zu schweben, nicht darf geraubt werden.

γγ) Hiermit sind wir zu der wahren Aneignungsweise des Fremdartigen und Äußeren einer Zeit und zur *wahren Objektivität* des Kunstwerks durchgedrungen. Das Kunstwerk muss uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen; und dass die-

ser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinung durchblicke und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt. Die wahre Objektivität enthüllt uns also das *Pathos,* den substantiellen Gehalt einer Situation und die reiche, mächtige Individualität, in welcher die substantiellen Momente des Geistes lebendig sind und zur Realität und Äußerung gebracht werden. Für solchen Gehalt ist dann nur überhaupt eine anpassende, für sich selber verständliche Umgrenzung und bestimmte Wirklichkeit zu fordern. Ist solch ein Gehalt gefunden und im Prinzip des Ideals entfaltet, so ist ein Kunstwerk an und für sich objektiv, sei nun auch das äußerlich Einzelne historisch richtig oder nicht. Dann spricht auch das Kunstwerk an unsere wahre Subjektivität und wird zu unserem Eigentum. Denn mag dann auch der Stoff seiner näheren Gestalt nach aus längst entflohenen Zeiten genommen sein, die bleibende Grundlage ist das Menschliche des Geistes, welches das wahrhaft Bleibende und Mächtige überhaupt ist und seine Wirkung nicht verfehlen kann, da *diese* Objektivität auch den Gehalt und die Erfüllung unseres eigenen Innern ausmacht. Das bloß historisch Äußere dagegen ist die vergängliche Seite, und mit dieser müssen wir uns bei fernliegenden Kunstwerken zu versöhnen suchen und selbst bei Kunstwerken der eigenen Zeit darüber wegzusehen wissen. So sind die Psalmen Davids mit ihrer glänzenden Feier des Herrn in der Güte und dem Zorn seiner Allmacht sowie der tiefe Schmerz der Propheten trotz Babylon und Zion uns noch heute passend und gegenwärtig, und selbst eine Moral, wie Sarastro sie in der *Zauberflöte* singt, wird sich jeder zusamt den Ägyptern bei dem inneren Kern und Geiste ihrer Melodien gefallen lassen.

Solcher Objektivität eines Kunstwerks gegenüber muss deshalb nun auch das Subjekt die falsche Forderung aufgeben, sich selbst mit seinen bloß subjektiven Partikularitäten und Eigenheiten vor sich haben zu wollen. Als *Wilhelm Tell* zum ersten Mal in Weimar aufgeführt wurde, war kein Schweizer damit zufrieden. In ähnlicher Weise sucht mancher auch in den schönsten Gesängen der Liebe vergebens seine eigenen Empfindungen und erklärt deshalb die Darstellung für eben-

so falsch, als andere, welche die Liebe nur aus Romanen kennen, nun in der Wirklichkeit nicht eher verliebt zu sein meinen, ehe sie nicht in sich und um sich her ganz dieselben Gefühle und Situationen wieder finden.

C. Der Künstler

Wir haben in diesem ersten Teile zunächst die allgemeine *Idee* des Schönen, sodann das mangelhafte Dasein derselben in der Schönheit der *Natur* betrachtet, um drittens zum *Ideal* als der adäquaten Wirklichkeit des Schönen hindurchzudringen. Das Ideal entwickelten wir *erstens* selbst wieder seinem *allgemeinen* Begriff nach, der uns *zweitens* jedoch auf die *bestimmte* Darstellungsweise desselben führte. Indem nun aber das Kunstwerk aus dem Geiste entspringt, so bedarf es einer produzierenden subjektiven Tätigkeit, aus welcher es hervorgeht und als Produkt derselben für anderes, für die Anschauung und die Empfindung des Publikums ist. Diese Tätigkeit ist die Phantasie des Künstlers. Wir haben deshalb als *dritte* Seite des Ideals jetzt zum Schluss noch zu besprechen, wie das Kunstwerk dem subjektiven Inneren angehört, als dessen Erzeugnis es noch nicht zur Wirklichkeit herausgeboren ist, sondern sich erst in der *schöpferischen Subjektivität,* im Genie und Talent des Künstlers gestaltet. Doch brauchen wir eigentlich eher dieser Seite nur deshalb zu erwähnen, um von ihr zu sagen, dass sie aus dem Kreise philosophischer Betrachtung auszuschließen sei oder doch nur wenige allgemeine Bestimmungen liefere, obschon es eine häufig aufgeworfene Frage ist, wo denn der Künstler diese Gabe und Fähigkeit der Konzeption und Ausführung hernehme, wie er das Kunstwerk mache. Man möchte gleichsam ein Rezept, eine Vorschrift dafür haben, wie man es anstellen, in welche Umstände und Zustände man sich versetzen müsse, um Ähnliches hervorzubringen. So befragte der Kardinal von Este Ariosto über seinen *Rasenden Roland:* „Meister Ludwig, wo habt ihr all das verdammte Zeug her?“ Raffael, ähnlich befragt, antwortete in einem bekannten Briefe, er strebe einer gewissen Idea nach.

Die näheren Beziehungen können wir nach drei Gesichtspunkten betrachten, indem wir *erstens* den Begriff des künstlerischen *Genies* und der *Begeisterung* feststellen, *zweitens* von der *Objektivität* dieser schaffenden Tätigkeit sprechen und *drittens* den Charakter der wahren *Originalität zu* ermitteln suchen.

1. Phantasie, Genie und Begeisterung

Bei der Frage nach dem Genie handelt es sich sogleich um eine nähere Bestimmung desselben; denn Genie ist ein ganz allgemeiner Ausdruck, welcher nicht nur in Betreff auf Künstler, sondern ebenso sehr von großen Feldherren und Königen als auch von den Heroen der Wissenschaft gebraucht wird. Wir können auch hier wieder drei Seiten bestimmter unterscheiden.

a. Die Phantasie

Was erstens das *allgemeine* Vermögen zur künstlerischen Produktion angeht, so ist, wenn einmal von Vermögen soll geredet werden, die Phantasie als diese hervorstechend künstlerische Fähigkeit zu bezeichnen. Dann muss man sich jedoch sogleich hüten, die *Phantasie* mit der bloß passiven *Einbildungskraft zu* verwechseln. Die Phantasie ist schaffend.

α) Zu dieser schöpferischen Tätigkeit gehört nun zunächst die Gabe und der Sinn für das *Auffassen* der *Wirklichkeit* und ihrer Gestalten, welche durch das aufmerksame Hören und Sehen die mannigfaltigsten Bilder des *Vorhandenen* dem Geiste einprägen, sowie das aufbewahrende *Gedächtnis* für die bunte Welt dieser vielgestaltigen Bilder. Der Künstler ist deshalb von dieser Seite her nicht an selbst gemachte Einbildungen verwiesen, sondern von dem flachen sogenannten Idealen ab hat er an die Wirklichkeit heranzutreten. Ein idealischer Anfang in der Kunst und Poesie ist immer sehr verdächtig, denn der Künstler hat aus der Überfülle des Lebens und nicht aus der Überfülle abstrakter Allgemeinheit zu schöpfen, indem in der Kunst nicht wie in der Philosophie der Gedanke, sondern die wirkliche äußere Gestaltung

das Element der Produktion abgibt. In diesem Element muss sich daher der Künstler befinden und heimisch werden. Er muss viel gesehen, viel gehört und viel in sich aufbewahrt haben, wie überhaupt die großen Individuen sich fast immer durch ein großes Gedächtnis auszuzeichnen pflegen. Denn was den Menschen interessiert, das behält er, und ein tiefer Geist breitet das Feld seiner Interessen über unzählige Gegenstände aus. Goethe z. B. hat in solcher Weise angefangen und den Kreis seiner Anschauungen sein ganzes Leben hindurch mehr und mehr erweitert. Diese Gabe und dieses Interesse einer bestimmten Auffassung des Wirklichen in seiner realen Gestalt sowie das Festhalten des Erschauten also ist das nächste Erfordernis. Mit der genauen Bekanntschaft der Außengestalt ist nun umgekehrt ebenso sehr die gleiche Vertrautheit mit dem *Innern* des Menschen, mit den Leidenschaften des Gemüts und allen Zwecken der menschlichen Brust, zu verbinden, und zu dieser doppelten Kenntnis muss sich die Bekanntschaft mit der Art und Weise fügen, wie das *Innere* des Geistes sich in der *Realität* ausdrückt und durch deren Äußerlichkeit hindurchscheint.

β) *Zweitens* aber bleibt die Phantasie nicht bei diesem bloßen Aufnehmen der äußeren und inneren Wirklichkeit stehen, denn zum idealen Kunstwerk gehört nicht nur das Erscheinen des inneren Geistes in der Realität äußerer Gestalten, sondern die an und für sich seiende Wahrheit und Vernünftigkeit des Wirklichen ist es, welche zur äußeren Erscheinung gelangen soll. Diese *Vernünftigkeit* seines bestimmten Gegenstandes, den er erwählt hat, muss nicht nur in dem Bewusstsein des Künstlers gegenwärtig sein und ihn bewegen, sondern er muss das Wesentliche und Wahrhaftige seinem ganzen Umfang und seiner ganzen Tiefe nach durchsonnen haben. Denn ohne Nachdenken bringt der Mensch sich das, was in ihm ist, nicht zum Bewusstsein, und so merkt man es auch jedem großen Kunstwerk an, dass der Stoff nach allen Richtungen hin lange und tief erwogen und durchdacht ist. Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass der Künstler das Wahrhaftige aller Dinge, welches wie in der Religion, so

auch in der Philosophie und Kunst die allgemeine Grundlage ausmacht, in Form *philosophischer* Gedanken ergreifen müsse. Philosophie ist ihm nicht notwendig, und denkt er in philosophischer Weise, so treibt er damit ein der Kunst in Betreff auf die Form des Wissens gerade entgegengesetztes Geschäft. Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewusstsein zu geben. Was daher in ihm lebt und gärt, muss der Künstler sich in den Formen und Erscheinungen, deren Bild und Gestalt er in sich aufgenommen hat, darstellen, indem er sie zu seinem Zwecke insoweit zu bewältigen weiß, dass sie das in sich selbst Wahrhaftige nun auch ihrerseits aufzunehmen und vollständig auszudrücken befähigt werden. – Bei dieser Ineinanderarbeitung des vernünftigen Inhalts und der realen Gestalt hat sich der Künstler einerseits die wache Besonnenheit des Verstandes, andererseits die Tiefe des Gemüts und der beseelenden Empfindung zu Hilfe zu nehmen. Es ist deshalb eine Abgeschmacktheit, zu meinen, Gedichte wie die Homerischen seien dem Dichter im Schlafe gekommen. Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht, zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut. Ebenso nötig ist ihm die Konzentration des Gemüts.

γ) Durch diese Empfindung nämlich, die das Ganze durchdringt und beseelt, hat der Künstler seinen Stoff und dessen Gestaltung als sein eigenstes Selbst, als innerstes Eigentum seiner als *Subjekt.* Denn das bildliche Veranschaulichen entfremdet jeden Gehalt zur Äußerlichkeit, und die Empfindung erst hält ihn in subjektiver Einheit mit dem inneren Selbst. Nach dieser Seite hin muss der Künstler sich nicht nur viel in der Welt umgesehen und mit ihren äußeren und inneren Erscheinungen bekannt gemacht haben, sondern es muss auch vieles und Großes durch seine eigene Brust gezogen, sein Herz muss schon tief ergriffen und bewegt worden sein, er muss viel durchgemacht und durchgelebt haben, ehe er die echten Tiefen des Lebens zu konkreten Erscheinungen herauszubilden imstande ist. Deshalb

braust wohl in der Jugend der Genius auf, wie dies bei Goethe und Schiller z. B. der Fall war, aber das Mannes- und Greisenalter erst kann die echte Reife des Kunstwerks zur Vollendung bringen.

b. Das Talent und Genie

Diese produktive Tätigkeit nun der Phantasie, durch welche der Künstler das an und für sich Vernünftige in sich selbst als sein eigenstes Werk zur realen Gestalt herausarbeitet, ist es, die Genie, Talent usf. genannt wird.

α) Welche Seiten zum Genie gehören, haben wir daher soeben bereits betrachtet. Das Genie ist die *allgemeine* Fähigkeit zur wahren Produktion des Kunstwerks sowie die Energie der Ausbildung und Betätigung derselben. Ebenso sehr aber ist diese Befähigung und Energie zugleich nur als *subjektive,* denn geistig produzieren kann nur ein selbstbewusstes Subjekt, das sich ein solches Hervorbringen zum Zwecke setzt. Näher jedoch pflegt man noch einen bestimmten Unterschied zwischen *Genius* und *Talent zu* machen. Und in der Tat sind beide auch nicht unmittelbar identisch, obschon ihre Identität zum vollkommenen künstlerischen Schaffen notwendig ist. Die Kunst nämlich, insofern sie überhaupt individualisiert und zur realen Erscheinung ihrer Produkte herauszutreten hat, fordert nun auch zu den *besonderen* Arten dieser Verwirklichung unterschiedene *besondere* Fähigkeiten. Eine solche kann man als Talent bezeichnen, wie der eine z. B. ein Talent zum vollendeten Violinspiel hat, der andere zum Gesang usf. Ein bloßes Talent aber kann es nur in einer so ganz vereinzelten Seite der Kunst zu etwas Tüchtigem bringen und fordert, um in sich selber vollendet zu sein, dennoch immer wieder die allgemeine Kunstbefähigung und Beseelung, welche der Genius allein verleiht. Talent ohne Genie daher kommt nicht weit über die äußere Fertigkeit hinaus.

β) Talent und Genie nun ferner, heißt es gewöhnlich, müssten dem Menschen *angeboren* sein. Auch hierin liegt eine Seite, mit der es seine Richtigkeit hat, obschon sie in anderer Beziehung ebenso sehr wieder falsch ist. Denn der Mensch als Mensch ist auch zur Religion z. B., zum Denken, zur Wissenschaft geboren, d. h. er hat als *Mensch* die Fähigkeit, ein Bewusstsein von Gott zu erhalten und zur denkenden Erkenntnis zu kommen. Es braucht dazu nichts als der Geburt überhaupt und der Erziehung, Bildung, des Fleißes.

Mit der Kunst verhält es sich anders; sie fordert eine *spezifische* Anlage, in welche auch ein natürliches Moment als wesentlich hineinspielt. Wie die Schönheit selber die im Sinnlichen und Wirklichen realisierte Idee ist und das Kunstwerk das Geistige zur Unmittelbarkeit des Daseins für Auge und Ohr herausstellt, so muss auch der Künstler nicht in der ausschließlich geistigen Form des Denkens, sondern innerhalb der Anschauung und Empfindung und näher in Bezug auf ein sinnliches Material und im Elemente desselben gestalten. Dies künstlerische Schaffen schließt deshalb, wie die Kunst überhaupt, die Seite der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in sich, und diese Seite ist es, welche das Subjekt nicht in sich selbst hervorbringen kann, sondern als unmittelbar gegeben in sich vorfinden muss. Dies allein ist die Bedeutung, in welcher man sagen kann, das Genie und Talent müsse angeboren sein.

In ähnlicher Art sind auch die verschiedenen Künste mehr oder weniger nationell und stehen mit der Naturseite eines Volks im Zusammenhange. Die Italiener z. B. haben Gesang und Melodie fast von Natur, bei den nordischen Völkern dagegen ist die Musik und Oper, obgleich sie die Ausbildung derselben sich mit großem Erfolg haben angelegentlich sein lassen, ebenso wenig als die Orangenbäume vollständig einheimisch geworden. Den Griechen ist die schönste Ausgestaltung der epischen Dichtkunst und vor allem die Vollendung der Skulptur eigen, wogegen die Römer keine eigentlich selbstständige Kunst besaßen, sondern sie erst von Griechenland her in ihren Boden verpflanzen mussten. Am allgemeinsten verbreitet ist daher überhaupt die Poesie, weil in ihr das sinnliche Material und dessen For-

mierung die wenigsten Anforderungen macht. Innerhalb der Poesie ist wiederum das Volkslied am meisten nationell und an Seiten der Natürlichkeit geknüpft, weshalb das Volkslied auch den Zeiten geringer geistiger Ausbildung angehört und am meisten die Unbefangenheit des Natürlichen bewahrt. Goethe hat in allen Formen und Gattungen der Poesie Kunstwerke produziert, das Innigste aber und Unabsichtlichste sind seine ersten Lieder. Zu ihnen gehört die geringste Kultur. Die Neugriechen z. B. sind noch jetzt ein dichtendes, singendes Volk. Was heut oder gestern Tapferes geschehen, ein Todesfall, die besonderen Umstände desselben, ein Begräbnis, jedes Abenteuer, eine einzelne Unterdrückung von Seiten der Türken – alles und jedes wird bei ihnen sogleich zum Liede, und man hat viele Beispiele, dass oft an dem Tage einer Schlacht schon Lieder auf den neu errungenen Sieg gesungen wurden. Fauriel[32] hat eine Sammlung neugriechischer Lieder herausgegeben, zum Teil aus dem Munde der Frauen, Ammen und Kindermädchen, die sich nicht genug verwundern konnten, dass er über ihre Lieder erstaunte. – In dieser Weise hängt die Kunst und ihre bestimmte Produktionsart mit der bestimmten Nationalität der Völker zusammen. So sind die Improvisatoren hauptsächlich in Italien einheimisch und von bewunderungswürdigem Talent. Ein Italiener improvisiert noch heute fünfaktige Dramen, und dabei ist nichts Auswendiggelerntes, sondern alles entspringt aus der Kenntnis menschlicher Leidenschaften und Situationen und aus tiefer gegenwärtiger Begeisterung. Ein armer Improvisator, als er eine geraume Zeit gedichtet hatte und endlich umherging, um von den Umstehenden in einen schlechten Hut Geld einzusammeln, war noch so in Eifer und Feuer, dass er zu deklamieren nicht aufhören konnte und mit den Armen und Händen so lange fortgestikulierte und schwenkte, bis am Ende all sein zusammengebetteltes Geld verschüttet war.

γ) Zum Genie nun *drittens* gehört, weil es diese Seite der Natürlichkeit in sich fasst, auch die Leichtigkeit der inneren Produktion und der äußeren technischen Geschicklichkeit in Ansehung bestimmter Künste. Man spricht in dieser Beziehung z. B. bei einem Dichter viel von

[32] Claude Charles Fauriel, 1772–1844, französischer Philologe

der Fessel des Versmaßes und Reims oder bei einem Maler von den mannigfaltigen Schwierigkeiten, welche Zeichnung, Farbenkenntnis, Schatten und Licht der Erfindung und Ausführung in den Weg legten. Allerdings gehört zu allen Künsten ein weitläufiges Studium, ein anhaltender Fleiß, eine vielfach ausgebildete Fertigkeit; je größer jedoch und reichhaltiger das Talent und Genie ist, desto weniger weiß es von einer Mühseligkeit im Erwerben der für die Produktion notwendigen Geschicklichkeiten. Denn der echte Künstler hat den *natürlichen* Trieb und das unmittelbare Bedürfnis, alles, was er in seiner Empfindung und Vorstellung hat, sogleich zu gestalten. Diese Gestaltungsweise ist *seine* Art der Empfindung und Anschauung, welche er mühelos als das eigentliche ihm angemessene Organ in sich findet. Ein Musiker z. B. kann das Tiefste, was sich in ihm regt und bewegt, nur in Melodien kundgeben, und was er empfindet, wird ihm unmittelbar zur Melodie, wie es dem Maler zu Gestalt und Farbe und dem Dichter zur Poesie der Vorstellung wird, die ihre Gebilde in wohllautende Worte kleidet. Und diese Gestaltungsgabe besitzt er nicht nur als theoretische Vorstellung, Einbildungskraft und Empfindung, sondern ebenso unmittelbar auch als praktische Empfindung, d. h. als Gabe wirklicher Ausführung. Beides ist im echten Künstler verbunden. Was in seiner Phantasie lebt, kommt ihm dadurch gleichsam in die Finger, wie es uns in den Mund kommt, herauszusagen, was wir denken, oder wie unsere innersten Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen unmittelbar an uns selber in Stellung und Gebärden erscheinen. Der echte Genius ist seit jeher mit den Außenseiten der technischen Ausführung leicht zustande gekommen und hat auch selbst das ärmste und scheinbar ungefügigste Material so weit bezwungen, dass es die inneren Gestalten der Phantasie in sich aufzunehmen und darzustellen genötigt wurde. Was in dieser Weise unmittelbar in ihm liegt, muss der Künstler zwar zur vollständigen Fertigkeit durchüben, die Möglichkeit unmittelbarer Ausführung jedoch muss ebenso sehr als Naturgabe in ihm sein; sonst bringt es die bloß eingelernte Fertigkeit nie zu einem lebendigen Kunstwerk. Beide Seiten, die innere Produktion und deren Realisierung, gehen dem Begriff der Kunst gemäß durchweg Hand in Hand.

c. Die Begeisterung

Die Tätigkeit der Phantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für sich betrachtet, ist das, was man drittens *Begeisterung* zu nennen gewohnt ist.

α) In Betreff auf sie fragt es sich zunächst nach der Art ihrer *Entstehung,* rücksichtlich welcher die verschiedenartigsten Vorstellungen verbreitet sind.

αα) Insofern das Genie überhaupt im engsten Zusammenhange des Geistigen und Natürlichen steht, hat man geglaubt, dass die Begeisterung vornehmlich durch *sinnliche* Anregung könne zuwege gebracht werden. Aber die Wärme des Bluts macht's nicht allein, Champagner gibt noch keine Poesie; wie Marmontel z. B. erzählt, er habe in der Champagne in einem Keller bei sechstausend Flaschen vor sich gehabt, und es sei ihm doch nichts Poetisches zugeflossen. Ebenso kann sich das beste Genie oft genug morgens und abends beim frischen Wehen der Lüfte ins grüne Gras legen und in den Himmel sehen und wird doch von keiner sanften Begeisterung angehaucht werden.

ββ) Umgekehrt lässt sich die Begeisterung ebenso wenig durch die bloß *geistige Absicht* zur Produktion hervorrufen. Wer sich bloß vornimmt, begeistert zu sein, um ein Gedicht zu machen oder ein Bild zu malen und eine Melodie zu erfinden, ohne irgendeinen Gehalt schon zu lebendiger Anregung in sich zu tragen, und nun erst hier und dort nach einem Stoffe umhersuchen muss, der wird aus dieser bloßen Absicht heraus, alles Talentes unerachtet, noch keine schöne Konzeption zu fassen oder ein gediegenes Kunstwerk hervorzubringen imstande sein. Weder jene nur sinnliche Anregung noch der bloße Wille und Entschluss verschafft echte Begeisterung, und solche Mittel anzuwenden beweist nur, dass das Gemüt und die Phantasie noch kein wahrhaftes Interesse in sich gefasst haben. Ist dagegen der künstlerische Trieb rechter Art, so hat sich dies Interesse schon im voraus auf

einen bestimmten Gegenstand und Gehalt geworfen und ihn festgehalten.

γγ) Die wahre Begeisterung deshalb entzündet sich an irgendeinem bestimmten Inhalt, den die Phantasie, um ihn künstlerisch auszudrücken, ergreift, und ist der Zustand dieses tätigen Ausgestaltens selbst – sowohl im subjektiven Innern als auch in der objektiven Ausführung des Kunstwerks; denn für diese gedoppelte Tätigkeit ist Begeisterung notwendig. Da lässt sich nun wieder die Frage aufwerfen, in welcher Weise solch ein Stoff an den Künstler kommen müsse. Auch in dieser Beziehung gibt es mehrfache Ansichten. Wie oft hört man nicht die Forderung aufstellen, der Künstler habe seinen Stoff nur aus sich selber zu schöpfen. Allerdings kann dies der Fall sein, wenn z. B. der Dichter „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet". Der eigene Frohsinn ist dann der Anlass, der auch zugleich aus dem Innern heraus sich selbst als Stoff und Inhalt darbieten kann, indem er zum künstlerischen Genuss der eigenen Heiterkeit treibt. Dann ist auch „das Lied, das aus der Kehle dringt, ein Lohn, der reichlich lohnet". Auf der anderen Seite jedoch sind oft die größten Kunstwerke auf eine ganz äußerliche Veranlassung geschaffen worden. Die Preisgesänge Pindars z. B. sind häufig aus Aufträgen entstanden, ebenso ist den Künstlern für Gebäude und Gemälde der Zweck und Gegenstand unzählige Mal aufgegeben worden, und sie haben sich doch dafür zu begeistern vermocht. Ja, es ist sogar eine vielfach zu vernehmende Klage der Künstler, dass es ihnen an Stoffen fehle, die sie bearbeiten könnten. Eine solche Äußerlichkeit und deren Anstoß zur Produktion ist hier das Moment der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit, welche zum Begriff des Talents gehört und sich in Rücksicht auf den Beginn der Begeisterung daher gleichfalls hervorzutun hat. Die Stellung des Künstlers ist nach dieser Seite hin von der Art, dass er eben als *natürliches* Talent in Verhältnis zu einem *vorgefundenen* gegebenen Stoffe tritt, indem er sich durch einen äußeren Anlass, durch ein Begebnis, oder wie Shakespeare z. B. durch Sagen, alte Balladen, Novellen, Chroniken in sich aufgefordert findet, diesen Stoff zu gestalten und sich überhaupt darauf zu äußern. Die Veranlassung also zur Produkti-

on kann ganz von außen kommen, und das einzig wichtige Erfordernis ist nur, dass der Künstler ein wesentliches Interesse fasse und den Gegenstand in sich lebendig werden lasse. Dann kommt die Begeisterung des Genies von selbst. Und ein echt lebendiger Künstler findet eben durch diese Lebendigkeit tausend Veranlassungen zur Tätigkeit und Begeisterung – Veranlassungen, an welchen andere, ohne davon berührt zu werden, vorübergehen.

β) Fragen wir weiter, worin die künstlerische Begeisterung *bestehe,* so ist sie nichts anderes, als von der Sache ganz erfüllt zu werden, ganz in der Sache gegenwärtig zu sein und nicht eher zu ruhen, als bis die Kunstgestalt ausgeprägt und in sich abgerundet ist.

γ) Wenn nun aber der Künstler in dieser Weise den Gegenstand ganz zu dem seinigen hat werden lassen, muss er umgekehrt seine subjektive Besonderheit und deren zufällige Partikularitäten zu vergessen wissen und sich seinerseits ganz in den Stoff versenken, so dass er als Subjekt nur gleichsam die Form ist für das Formieren des Inhaltes, der ihn ergriffen hat. Eine Begeisterung, in welcher sich das Subjekt als Subjekt aufspreizt und geltend macht, statt das Organ und die lebendige Tätigkeit der Sache selber zu sein, ist eine schlechte Begeisterung. – Dieser Punkt führt uns zu der sogenannten Objektivität künstlerischer Hervorbringungen hinüber.

2. Die Objektivität der Darstellung

a) Im gewöhnlichen Sinne des Wortes wird die Objektivität so verstanden, dass im Kunstwerk jeder Inhalt die Form der sonst schon vorhandenen Wirklichkeit annehmen und uns in dieser bekannten Außengestalt entgegentreten müsse. Wollten wir uns mit solch einer Objektivität begnügen, so könnten wir auch Kotzebue einen objektiven Dichter nennen. Bei ihm finden wir die gemeine Wirklichkeit durchweg wieder. Der Zweck der Kunst aber ist es gerade, sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Tätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten. – Auf

die bloß äußerliche Objektivität daher, der die volle Substanz des Inhalts abgeht, hat der Künstler nicht loszugehen. Denn die Auffassung des sonst schon Vorhandenen kann weiter hinauf zwar in sich selbst von höchster Lebendigkeit sein und, wie wir schon früher an einigen Beispielen aus Goethes Jugendwerken sahen, durch ihre innere Beseelung eine große Anziehung ausüben; wenn ihr aber ein echter Gehalt abgeht, so bringt sie es dennoch nicht zur wahren Schönheit der Kunst.

b) Eine zweite Art macht sich deshalb das Äußerliche als solches nicht zum Zweck, sondern der Künstler hat seinen Gegenstand mit tiefer Innerlichkeit des Gemüts ergriffen. Dies Innere aber bleibt so sehr verschlossen und konzentriert, dass es sich nicht zur bewussten Klarheit hervorringen und zur wahren Entfaltung kommen kann. Die Beredsamkeit des Pathos beschränkt sich darauf, sich durch äußerliche Erscheinungen, an welche es anklingt, ahnungsreich anzudeuten, ohne die Kraft und Bildung zu haben, die volle Natur des Inhalts explizieren zu können. Volkslieder besonders gehören dieser Weise der Darstellung an. Äußerlich einfach, deuten sie auf ein weiteres, tiefes Gefühl hin, das ihnen zugrunde liegt, doch sich nicht deutlich auszusprechen vermag, indem die Kunst hier selbst noch nicht zu der Bildung gekommen ist, ihren Gehalt in offener Durchsichtigkeit zutage zu bringen, und sich damit begnügen muss, denselben durch Äußerlichkeiten für die Ahnung des Gemüts erratbar zu machen. Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepresst und spiegelt sich, um dem Herzen verständlich zu sein, nur an ganz endlichen äußeren Umständen und Erscheinungen ab, die allerdings sprechend sind, wenn ihnen auch nur eine ganz leise Wendung auf das Gemüt und die Empfindung hin gegeben wird. Auch Goethe hat in solcher Weise höchst vortreffliche Lieder geliefert. „Schäfers Klagelied“ z. B. ist eins der schönsten dieser Art. Das von Schmerz und Sehnsucht gebrochene Gemüt gibt sich in lauter äußerlichen Zügen stumm und verschlossen kund, und dennoch klingt die konzentrierteste Tiefe der Empfindung unausgesprochen hindurch. Im „Erlkönig“ und so vielen anderen herrscht derselbe Ton. Dieser Ton jedoch kann auch bis zur Barbarei der

Stumpfheit herunterkommen, die das Wesen der Sache und Situation sich nicht zum Bewusstsein gelangen lässt und sich nur an teils rohe, teils abgeschmackte Äußerlichkeiten hält. Wie es z. B. in dem Tambours-Gesellen aus *Des Knaben Wunderhorn* heißt: „O Galgen, du hohes Haus!“ oder: „Adje, Herr Korporal“, was denn als höchst rührend ist gepriesen worden. Wenn dagegen Goethe singt [„Blumengruß“]:

> Der Strauß, den ich gepflücket,
> Grüße dich vieltausendmal!
> Ich habe mich oft gebücket,
> Ach, wohl eintausendmal,
> Und ihn ans Herz gedrücket
> Wie hunderttausendmal!

– so ist hier die Innigkeit in einer ganz anderen Weise angedeutet, die nichts Triviales und in sich selbst Widriges vor unsere Anschauung stellt. Was aber überhaupt dieser ganzen Art der Objektivität abgeht, ist das wirkliche, klare Heraustreten der Empfindung und Leidenschaft, welche in der echten Kunst nicht jene verschlossene Tiefe bleiben darf, die nur leise anklingend sich durch das Äußere hindurchzieht, sondern sich vollständig entweder für sich herauskehren oder das Äußere, in welches sie sich hineinlegt, hell und ganz durchscheinen muss. Schiller z. B. ist bei seinem Pathos mit der ganzen Seele dabei, aber mit einer großen Seele, welche sich in das Wesen der Sache einlebt und deren Tiefen zugleich aufs freieste und glänzendste in der Fülle des Reichtums und Wohlklanges auszusprechen vermag.

c) In dieser Beziehung können wir, dem Begriff des Ideals gemäß, auch hier von Seiten der subjektiven Äußerung die wahre Objektivität dahin feststellen, dass von dem echten Gehalt, der den Künstler begeistert, nichts in dem subjektiven Inneren zurückbehalten, sondern alles vollständig, und zwar in einer Weise entfaltet werden muss, in welcher die allgemeine Seele und Substanz des erwählten Gegenstandes ebenso sehr hervorgehoben als die individuelle Gestaltung desselben in sich vollendet abgerundet und der ganzen Darstellung nach

von jener Seele und Substanz durchdrungen erscheint. Denn das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unaussprechbare, so dass der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk dartut, sondern seine Werke sind das Beste des Künstlers und das Wahre; was er ist, das *ist* er, was aber nur im Innern bleibt, das *ist* er nicht.

3. Manier, Stil und Originalität

Wie sehr nun aber vom Künstler eine Objektivität in dem soeben angedeuteten Sinne muss gefordert werden, so ist die Darstellung dennoch das Werk *seiner* Begeisterung. Denn er hat sich als Subjekt ganz mit dem Gegenstande zusammengeschlossen und die Kunstverkörperung aus der inneren Lebendigkeit *seines* Gemüts und *seiner* Phantasie heraus geschaffen. Diese Identität der Subjektivität des Künstlers und der wahren Objektivität der Darstellung ist die dritte Hauptseite, die wir noch kurz betrachten müssen, insofern sich in ihr das vereinigt zeigt, was wir bisher als Genie und Objektivität gesondert haben. Wir können diese Einheit als den Begriff der echten *Originalität* bezeichnen.

Ehe wir jedoch bis zur Feststellung dessen vordringen, was dieser Begriff in sich enthält, haben wir noch zwei Punkte ins Auge zu fassen, deren Einseitigkeit aufzuheben ist, wenn die wahre Originalität soll hervortreten können. Dies ist die subjektive *Manier* und der *Stil.*

a. Die subjektive Manier

Die bloße *Manier* muss wesentlich von der Originalität unterschieden werden. Denn die Manier betrifft nur die *partikulären* und dadurch *zufälligen Eigentümlichkeiten* des Künstlers, die statt der *Sache* selbst und deren idealer Darstellung in der Produktion des Kunstwerks hervortreten und sich geltend machen.

α) Manier in diesem Sinne betrifft dann nicht die allgemeinen Arten der Kunst, welche an und für sich eine unterschiedene Darstellungsweise erfordern, wie z. B. der Landschaftsmaler die Gegenstände anders aufzufassen hat als der historische Maler, der epische Dichter anders als der lyrische oder dramatische, – sondern Manier ist eine nur diesem Subjekt angehörige Konzeption und zufällige Eigentümlichkeit der Ausführung, welche sogar bis dahin fortgehen kann, mit dem wahren Begriff des Ideals in *direkten Widerspruch* zu geraten. Von dieser Seite her betrachtet, ist die Manier das Schlechteste, dem sich der Künstler hingeben kann, indem er sich nur in seiner beschränkten Subjektivität als solcher gehen lässt. Die Kunst aber hebt überhaupt die bloße Zufälligkeit des Gehalts sowohl als der äußeren Erscheinung auf und macht daher auch an den Künstler die Forderung, dass er die zufälligen Partikularitäten seiner subjektiven Eigentümlichkeit in sich austilge.

β) Deshalb stellt sich denn auch *zweitens* die Manier nicht etwa der wahren Kunstdarstellung direkt entgegen, sondern behält sich mehr nur die *äußeren Seiten* als Spielraum vor. Am meisten gewinnt sie in der Malerei und Musik ihren Platz, weil diese Künste für die Auffassung und Ausführung die größte Breite äußerlicher Seiten darbieten. Eine eigentümliche, dem besonderen Künstler und dessen Nachfolgern und Schülern angehörige und durch häufige Wiederholung bis zur Gewohnheit ausgebildete Darstellungsweise macht hier die Manier aus, welche sich nach zwei Seiten hin zu ergehen die Gelegenheit hat.

αα) Die erste Seite betrifft die Auffassung. Der Ton der Luft z. B., der Baumschlag, die Verteilung des Lichts und Schattens, der ganze Ton der Färbung überhaupt lässt in der Malerei eine unendliche Mannigfaltigkeit zu. Besonders in der Art der Färbung und Beleuchtung finden wir deshalb auch bei den Malern die größte Verschiedenheit und eigentümlichste Auffassungsweise. Dies kann etwa auch ein Farbton sein, den wir im allgemeinen in der Natur nicht wahrnehmen, weil wir unsere Aufmerksamkeit, obschon er vorkommt, nicht darauf gerichtet haben. Diesem oder jenem Künstler aber ist er aufgefallen,

er hat ihn sich angeeignet und ist nun alles in dieser Art der Färbung und Beleuchtung zu sehen und wiederzugeben gewohnt worden. Wie mit der Färbung kann es ihm dann auch mit den Gegenständen selber, ihrer Gruppierung, Stellung, Bewegung gehen. Bei den Niederländern hauptsächlich treffen wir diese Seite der Manier häufig an; van der Neers Nachtstücke z. B. und seine Behandlung des Mondlichts, van der Goyens Sandhügel in so vielen seiner Landschaften, der immer wiederkehrende Glanz des Atlas und anderer Seidenstoffe auf so vielen Bildern anderer Meister gehören in diese Kategorie.

ββ) Weiter sodann erstreckt die Manier sich auf die Exekution, auf die Führung des Pinsels, den Auftrag, die Verschmelzung der Farben usw.

γγ) Indem nun aber solch eine spezifische Art der Auffassung und Darstellung durch die stets sich erneuernde Wiederkehr zur Gewohnheit verallgemeinert und dem Künstler zur anderen Natur wird, liegt die Gefahr nahe, dass die Manier, je spezieller sie ist, um so leichter zu einer seelenlosen und dadurch kahlen Wiederholung und Fabrikation ausartet, bei welcher der Künstler nicht mehr mit vollem Sinn und ganzer Begeisterung dabei ist. Dann sinkt die Kunst zu einer bloßen Handgeschicklichkeit und Handwerksfertigkeit herunter, und die an sich selbst nicht verwerfliche Manier kann zu etwas Nüchternem und Leblosem werden.

γ) Die echtere Manier hat sich deshalb dieser beschränkten Besonderheit zu entheben und in sich selbst so zu erweitern, dass dergleichen spezielle Behandlungsarten sich nicht zu einer bloßen Gewohnheitssache abtöten können, indem sich der Künstler in *allgemeinerer* Weise an die Natur der Sache hält und sich diese allgemeinere Behandlungsart, wie deren *Begriff* es mit sich führt, zu eigen zu machen versteht. In diesem Sinne kann man es z. B. bei Goethe Manier nennen, dass er nicht nur gesellschaftliche Gedichte, sondern auch sonstige ernsthaftere Anfänge durch eine heitere Wendung geschickt zu beendigen weiß, um das Ernsthafte der Betrachtung oder Situation wieder aufzuheben oder zu entfernen. Auch Horaz in seinen Briefen

folgt dieser Manier. Dies ist eine Wendung der Konversation und geselligen Behaglichkeit überhaupt, welche, um nicht tiefer ins Zeug hineinzugeraten, an sich hält, abbricht und das Tiefere selbst wieder mit Gewandtheit ins Heitere hinüberspielt. Auch diese Auffassungsweise ist zwar Manier und gehört zur Subjektivität der Behandlung, aber zu einer Subjektivität, die allgemeinerer Art ist und ganz so verfährt, wie es innerhalb der beabsichtigten Darstellungsart notwendig ist. Von dieser letzten Stufe der Manier aus können wir zur Betrachtung des Stils hinüberschreiten.

b. Stil

„Le style c'est l'homme même", ist ein bekanntes französisches Wort. Hier heißt Stil überhaupt die Eigentümlichkeit des Subjekts, welche sich in seiner Ausdrucksweise, der Art seiner Wendungen usf. vollständig zu erkennen gibt. Umgekehrt sucht Herr von Rumohr *(Italienische Forschungen*[33]*,* Bd. l, S. 87) den Ausdruck Stil „als ein zur Gewohnheit gediehenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes (zu) erklären, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht", und teilt in dieser Beziehung höchst wichtige Bemerkungen über die Darstellungsweise mit, welche das bestimmte sinnliche Material der Skulptur z. B. erlaubt oder verbietet. Jedoch braucht man das Wort Stil nicht bloß auf diese Seite des *sinnlichen* Elementes zu beschränken, sondern kann es auf diejenigen Bestimmungen und Gesetze künstlerischer Darstellung ausdehnen, welche aus der Natur einer Kunstgattung, innerhalb derer ein Gegenstand zur Ausführung kommt, hervorgehen. In dieser Rücksicht unterscheidet man in der Musik Kirchenstil und Opernstil, in der Malerei historischen Stil von dem der Genremalerei. Der Stil betrifft dann eine Darstellungsweise, welche den Bedingungen ihres Materials ebenso sehr nachkommt, als sie den Forderungen bestimmter Kunstgattungen und deren aus dem Begriff der Sache herfließenden Gesetzen durchgängig entspricht. Der Mangel an Stil in dieser weiteren Wortbedeutung ist dann entweder das Unvermögen, sich eine solche in sich selbst notwendige Darstellungsweise aneignen

[33] Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen,* 3 Bde., Berlin und Stettin 1826–31

sich selbst notwendige Darstellungsweise aneignen zu können, oder die subjektive Willkür, statt des Gesetzmäßigen nur der eigenen Beliebigkeit freien Lauf zu lassen und eine schlechte Manier an die Stelle zu setzen. Deshalb ist es auch, wie schon Herr von Rumohr bemerkt, unstatthaft, die Stilgesetze der einen Kunstgattung auf die der anderen zu übertragen, wie es Mengs[34] z. B. in seiner bekannten Musenversammlung in der Villa Albani tat, wo er „die kolorierten Formen seines Apollo im Prinzipe der Skulptur auffasste und ausführte". In ähnlicher Weise sieht man es vielen Dürerschen Gemälden an, dass Dürer den Stil des Holzschnittes sich ganz zu eigen gemacht und auch in der Malerei besonders im Faltenwurf vor sich hatte.

c. Originalität

Die Originalität nun endlich besteht nicht nur im Befolgen der Gesetze des Stils, sondern in der subjektiven Begeisterung, welche, statt sich der bloßen Manier hinzugeben, einen an und für sich vernünftigen Stoff ergreift und denselben ebenso sehr im Wesen und Begriff einer bestimmten Kunstgattung als dem allgemeinen Begriff des Ideals gemäß von innen her aus der künstlerischen Subjektivität heraus gestaltet.

α) Die Originalität ist deshalb identisch mit der wahren Objektivität und schließt das Subjektive und Sachliche der Darstellung in *der* Weise zusammen, dass beide Seiten nichts Fremdes mehr gegeneinander behalten. In der einen Beziehung daher macht sie die eigenste Innerlichkeit des Künstlers aus, nach der anderen Seite hin gibt sie jedoch nichts als die Natur des Gegenstandes, so dass jene Eigentümlichkeit nur als die Eigentümlichkeit der Sache selbst erscheint und gleichmäßig aus dieser wie die Sache aus der produktiven Subjektivität hervorgeht.

β) Die Originalität ist deshalb vor allem von der Willkür bloßer Einfalle abzuscheiden. Denn gewöhnlich pflegt man unter Originalität nur das Hervorbringen von Absonderlichkeiten zu verstehen, wie sie

[34] Anton Raphael Mengs (1728–1779) war ein deutscher Maler.

nur gerade diesem Subjekt eigentümlich sind und keinem anderen würden zu Sinne kommen. Das ist dann aber nur eine schlechte Partikularität. Niemand z. B. ist in dieser Bedeutung des Wortes originelller als die Engländer, d. h. jeder legt sich auf eine bestimmte Narrheit, die ihm kein vernünftiger Mensch nachmachen wird, und nennt sich im Bewusstsein seiner Narrheit originell.

Hiermit hängt denn auch die besonders heutigentags gerühmte Originalität des Witzes und Humors zusammen. In ihr geht der Künstler von seiner eigenen Subjektivität aus und kehrt immer wieder zu derselben zurück, so dass das eigentliche Objekt der Darstellung nur als eine äußerliche Veranlassung behandelt wird, um den Witzen, Spaßen, Einfallen und Sprüngen der subjektivsten Laune vollen Spielraum zu geben. Dann fällt aber der Gegenstand und dies Subjektive auseinander, und mit dem Stoff wird durchaus willkürlich verfahren, damit ja die Partikularität des Künstlers als Hauptsache hervorleuchten könne. Solch ein Humor kann voll Geist und tiefer Empfindung sein und tritt gewöhnlich als höchst imponierend auf, ist aber im ganzen leichter, als man glaubt. Denn den vernünftigen Lauf der Sache stets zu unterbrechen, willkürlich anzufangen, fortzugehen, zu enden, eine Reihe von Witzen und Empfindungen bunt durcheinander zu würfeln und dadurch Karikaturen der Phantasie zu erzeugen ist leichter, als ein in sich gediegenes Ganzes im Zeugnis des wahren Ideals aus sich zu entwickeln und abzurunden. Der gegenwärtige Humor aber liebt es, die Widerwärtigkeit eines ungezogenen Talentes herauszukehren, und schwankt von wirklichem Humor denn auch ebenso sehr zur Plattheit und Faselei herüber. Wahrhaften Humor hat es selten gegeben; jetzt aber sollen die mattesten Trivialitäten, wenn sie nur die äußere Farbe und Prätention des Humors haben, für geistreich und tief gelten. Shakespeare dagegen hat großen und tiefen Humor, und dennoch fehlt es auch bei ihm nicht an Flachheiten. Ebenso überrascht auch Jean Pauls Humor oft durch die Tiefe des Witzes und Schönheit der Empfindung, ebenso oft aber auch in entgegengesetzter Weise durch barocke Zusammenstellungen von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinander liegen und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum

zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum entziffern lassen. Dergleichen hat selbst der größte Humorist nicht im Gedächtnis präsent und so sieht man es denn auch den Jean Paulschen[35] Kombinationen häufig an, dass sie nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind. Jean Paul hat deshalb auch, um immer neues Material zu haben, in alle Bücher der verschiedensten Art, botanische, juristische, Reisebeschreibungen, philosophische, hineingesehen, was ihn frappierte, sogleich notiert, augenblickliche Einfalle dazugeschrieben und, wenn es nun darauf ankam, selber ans Erfinden zu gehen, äußerlich das Heterogenste – brasilianische Pflanzen und das alte Reichskammergericht – zueinander gebracht. Das ist dann besonders als Originalität gepriesen oder als Humor, der alles und jedes zulasse, entschuldigt worden. Die wahre Originalität aber schließt solche Willkür gerade von sich aus.

Bei dieser Gelegenheit können wir denn auch wieder der Ironie gedenken, welche sich hauptsächlich dann als die höchste Originalität auszugeben liebt, wenn es ihr mit keinem Inhalt mehr Ernst ist und sie ihr Geschäft des Spaßes nur des Spaßes wegen treibt. Nach einer anderen Seite hin bringt sie in ihren Darstellungen eine Menge Äußerlichkeiten zusammen, deren innersten Sinn der Dichter für sich behält, wo denn die List und das Große darin bestehen soll, dass die Vorstellung verbreitet wird, gerade in diesen Zusammentragungen und Äußerlichkeiten sei die Poesie der Poesie und alles Tiefste und Vortrefflichste verborgen, das sich nur eben seiner Tiefe wegen nicht aussprechen lasse. So wurde z. B. in Friedrich von Schlegels Gedichten zur Zeit, als er sich einbildete, ein Dichter zu sein, dies Nichtgesagte als das Beste ausgegeben; doch diese Poesie der Poesie ergab sich gerade als die platteste Prosa.

γ) Das wahrhafte Kunstwerk muss von dieser schiefen Originalität befreit werden, denn es erweist seine echte Originalität nur dadurch, dass es als die *eine* eigene Schöpfung *eines* Geistes erscheint, der nichts von außen her aufliest und zusammenflickt, sondern das Ganze

[35] Jean Paul, d. i. Johann Paul Friedrich Richter (1763–1825), deutscher Schriftsteller

im strengen Zusammenhange aus einem Guss, in einem Tone sich durch sich selber produzieren lässt, wie die Sache sich in sich selbst zusammengeeint hat. Finden sich dagegen die Szenen und Motive nicht durch sich selber, sondern bloß von außen her zueinander, so ist die innere Notwendigkeit ihrer Einigung nicht vorhanden, und sie erscheinen nur als zufällig durch ein drittes, fremdes Subjekt verknüpft. So ist Goethes *Götz* besonders seiner großen Originalität wegen bewundert worden, und allerdings hat Goethe, wie schon oben gesagt ist, mit vieler Kühnheit in diesem Werke alles geleugnet und mit Füßen getreten, was von den damaligen Theorien der schönen Wissenschaften als Kunstgesetz festgestellt war. Dennoch ist die Ausführung nicht von wahrhafter Originalität. Denn man sieht diesem Jugendwerke noch die Armut eigenen Stoffs an, so dass nun viele Züge und ganze Szenen, statt aus dem großen Inhalte selber herausgearbeitet zu sein, hier und dort aus den Interessen der Zeit, in der es verfasst ist, zusammengerafft und äußerlich eingefügt erscheinen. Die Szene z. B. des Götz mit dem Bruder Martin, welcher auf Luther hindeutet, enthält nur Vorstellungen, welche Goethe aus dem geschöpft hat, worüber man in dieser Periode in Deutschland die Mönche wieder zu bedauern anfing: dass sie keinen Wein trinken dürften, schläfrig verdauten, dadurch mancherlei Begierden anheim fielen und überhaupt die drei unerträglichen Gelübde, der Armut, Keuschheit und des Gehorsams, ablegen müssten. Dagegen begeistert sich Bruder Martin für das ritterliche Leben Götzens: wie dieser mit der Beute seiner Feinde beladen sich erinnere: „Den stach ich vom Pferd, eh er schießen konnte, und den rannt ich samt dem Pferd nieder“, und dann auf sein Schloss komme und sein Weib finde; er trinkt auf Frau Elisabeths Gesundheit und wischt sich die Augen. – Mit diesen zeitlichen Gedanken aber hat Luther nicht angefangen, sondern eine ganz andere Tiefe der religiösen Anschauung und Überzeugung aus Augustin als ein frommer Mönch geschöpft. In derselbigen Weise folgen dann gleich in den nächsten Szenen pädagogische Zeitbeziehungen, die insbesondere Basedow[36] in Anregung gebracht hatte. Die Kinder z. B., hieß es damals, lernten viel unverstandenes Zeug, die rechte Methode aber be-

[36] Johann Bernhard Basedow, 1723–1790, Pädagoge

stände darin, sie durch Anschauung und Erfahrung Realien zu lehren. Karl nun sagt seinem Vater ganz so, wie es zu Goethes Jugendzeit Mode war, auswendig her: „Jaxthausen ist ein Dorf und Schloss an der Jaxt, gehört seit zweihundert Jahren den Herrn von Berlichingen erb- und eigentümlich zu“; als jedoch Götz ihn fragt: „Kennst du den Herrn von Berlichingen?“, sieht der Bub ihn starr an und kennt vor lauter Gelehrsamkeit seinen eigenen Vater nicht. Götz versichert, er kannte alle Pfade, Weg und Furten, eh er wusste, wie Fluss, Dorf und Burg hieß. Dies sind fremdartige Anhängsel, welche den Stoff selbst nichts angehen; während da, wo derselbe nun in seiner eigentümlichen Tiefe hätte gefasst werden können, im Gespräche z. B. Götzens und Weislingens, nur kalte prosaische Reflexionen über die Zeit zum Vorschein kommen.

Ein ähnliches Anfügen von einzelnen Zügen, die aus dem Inhalte nicht hervorgehen, finden wir selbst noch in den *Wahlverwandtschaften* wieder: die Parkanlagen, die lebenden Bilder und Pendelschwingungen, das Metallfühlen, die Kopfschmerzen, das ganze aus der Chemie entlehnte Bild der chemischen Verwandtschaften sind von dieser Art. Im Roman, der in einer bestimmten prosaischen Zeit spielt, ist dergleichen freilich eher zu gestatten, besonders wenn es wie bei Goethe so geschickt und anmutig benutzt wird, und außerdem kann sich ein Kunstwerk nicht von der Bildung seiner Zeit durchweg frei machen; aber ein anderes ist es, diese Bildung selber abspiegeln, ein anderes, die Materialien unabhängig vom eigentlichen Inhalt der Darstellung äußerlich aufsuchen und zusammenbringen. Die echte Originalität des Künstlers wie des Kunstwerks liegt nur darin, von der Vernünftigkeit des in sich selber wahren Gehalts beseelt zu sein. Hat der Künstler diese objektive Vernunft ganz zur seinigen gemacht, ohne sie von innen oder außen her mit fremden Partikularitäten zu vermischen und zu verunreinigen, dann allein gibt er in dem gestalteten Gegenstande auch sich selbst in seiner wahrsten Subjektivität, die nur der lebendige Durchgangspunkt für das in sich selber abgeschlossene Kunstwerk sein will. Denn in allem wahrhaftigen Dichten, Denken und Tun lässt die echte Freiheit das Substantielle als eine Macht in

sich walten, welche zugleich so sehr die eigenste Macht des subjektiven Denkens und Wollens selber ist, dass in der vollendeten Versöhnung beider kein Zwiespalt mehr übrig zu bleiben vermag. So zehrt zwar die Originalität der Kunst jede zufällige Besonderheit auf, aber sie verschlingt sie nur, damit der Künstler ganz dem Zuge und Schwünge seiner von der Sache allein erfüllten Begeisterung des Genius folgen und statt der Beliebigkeit und leeren Willkür sein wahres Selbst in seiner der Wahrheit nach vollbrachten Sache darstellen könne. Keine Manier zu haben war von jeher die einzig große Manier, und in diesem Sinne allein sind Homer, Sophokles, Raffael, Shakespeare originell zu nennen.

Zweiter Teil. Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen

Einleitung

Was wir bisher in dem ersten Teile betrachtet haben, betraf zwar die Wirklichkeit der Idee des Schönen als Ideal der Kunst, aber nach wie vielen Seiten hin wir uns auch den Begriff des idealen Kunstwerks entwickelten, so bezogen sich dennoch alle Bestimmungen nur auf das ideale Kunstwerk *überhaupt.* Wie die Idee ist nun aber die Idee des Schönen gleichfalls eine Totalität von wesentlichen Unterschieden, welche als solche hervortreten und sich verwirklichen müssen. Wir können dies im ganzen die *besonderen Formen der Kunst* nennen, als die Entwicklung dessen, was im Begriffe des Ideals liegt und durch die Kunst zur Existenz gelangt. Wenn wir jedoch von diesen Kunstformen als von verschiedenen *Arten* des Ideals sprechen, so dürfen wir „Art“ nicht in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes nehmen, als ob hier die Besonderheiten von außen her an das Ideal als die allgemeine Gattung heranträten und dasselbe modifizierten, sondern Art soll nichts als die unterschiedenen und damit konkreteren Bestimmungen der Idee des Schönen und des Ideals der Kunst selber ausdrücken. Die Allgemeinheit der Darstellung also wird hier nicht äußerlich, sondern an ihr selbst durch ihren eigenen Begriff bestimmt, so dass dieser Begriff es ist, der sich zu einer Totalität besonderer Gestaltungsweisen der Kunst auseinanderbreitet.

Näher nun finden die Kunstformen als verwirklichende Entfaltung des Schönen in der Weise ihren Ursprung in der Idee selbst, dass diese sich durch sie zur Darstellung und Realität heraustreibt und, je nachdem sie nur ihrer abstrakten Bestimmtheit oder ihrer konkreten Totalität nach für sich selber ist, sich auch in einer anderen realen Gestalt zur Erscheinung bringt. Denn die Idee ist überhaupt nur wahrhaft Idee als sich durch ihre eigene Tätigkeit für sich selber entwickelnd, und da sie als Ideal unmittelbar Erscheinung, und zwar mit ihrer Erscheinung identische Idee des Schönen ist, so ist auch auf jeder besonderen Stufe, welche das Ideal in seinem Entfaltungsgange betritt,

mit jeder inneren Bestimmtheit unmittelbar eine andere *reale* Gestaltung verknüpft. Es gilt daher gleich, ob wir den Fortgang in dieser Entwicklung als einen inneren Fortgang der Idee in sich oder der Gestalt, in welcher sie sich Dasein gibt, ansehen. Jede dieser beiden Seiten ist unmittelbar mit der anderen verbunden. Die Vollendung der Idee als Inhalts erscheint deshalb ebenso sehr auch als die Vollendung der Form; und die Mängel der Kunstgestalt erweisen sich umgekehrt gleichmäßig als ein Mangel der Idee, insofern dieselbe die innere Bedeutung für die äußere Erscheinung ausmacht und in ihr sich selber real wird. Wenn wir also hier zunächst im Vergleich mit dem wahren Ideal noch unangemessenen Kunstformen begegnen, so ist dies nicht in der Weise der Fall, in welcher man gewöhnlich von misslungenen Kunstwerken zu sprechen gewohnt ist, die entweder nichts ausdrücken oder das, was sie darstellen sollten, zu erreichen nicht die Fähigkeit haben; sondern für den jedesmaligen Gehalt der Idee ist die bestimmte Gestalt, welche derselbe sich in den besonderen Kunstformen gibt, jedes Mal angemessen, und die Mangelhaftigkeit oder Vollendung liegt nur in der relativ unwahren oder wahren Bestimmtheit als welche sich die Idee für sich ist. Denn der Inhalt muss in sich selber wahr und konkret sein, ehe er die wahrhaft schöne Gestalt zu finden vermag.

Wir haben in dieser Beziehung, wie wir bereits bei der allgemeinen Einteilung sahen, drei Hauptformen der Kunst zu betrachten.

Erstens die *symbolische.* In ihr *sucht* die Idee noch ihren echten Kunstausdruck, weil sie in sich selbst noch abstrakt und unbestimmt ist und deshalb auch die angemessene Erscheinung nicht an sich und in sich selber hat, sondern sich den ihr selbst äußeren Außendingen in der Natur und den menschlichen Begebenheiten gegenüber findet. Indem sie nun in dieser Gegenständlichkeit ihre eigenen Abstraktionen unmittelbar ahnt oder sich mit ihren bestimmungslosen Allgemeinheiten in ein konkretes Dasein hineinzwingt, verdirbt und verfälscht sie die vorgefundenen Gestalten. Denn sie kann sie nur willkürlich ergreifen und kommt deshalb statt zu einer vollkommenen Identifikation nur zu einem Anklang und selbst noch abstrakten Zu-

sammenstimmen von Bedeutung und Gestalt, welche in dieser weder vollbrachten noch zu vollbringenden Ineinanderbildung neben ihrer Verwandtschaft ebenso sehr ihre wechselseitige Äußerlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren.

Zweitens bleibt aber die Idee ihrem Begriff nach nicht bei der Abstraktion und Unbestimmtheit allgemeiner Gedanken stehen, sondern ist in sich selbst freie unendliche Subjektivität und erfasst dieselbe in ihrer Wirklichkeit als Geist. Der Geist nun als freies Subjekt ist in sich und durch sich selber bestimmt und hat in dieser Selbstbestimmung auch in seinem eigenen Begriff die ihm adäquate äußere Gestalt, in welcher er sich als mit seiner ihm an und für sich zukommenden Realität zusammenschließen kann. In dieser schlechthin angemessenen Einheit von Inhalt und Form ist die *zweite Kunstform,* die *klassische,* begründet. Wenn jedoch die Vollendung derselben wirklich werden soll, muss der Geist, insofern er sich zum Kunstgegenstande macht, noch nicht der schlechthin absolute Geist sein, der nur in der *Geistigkeit und* Innerlichkeit selber sein gemäßes Dasein findet, sondern der selbst noch *besondere* und deshalb mit einer Abstraktion behaftete Geist. Das freie Subjekt also, welches die klassische Kunst herausgestaltet, erscheint wohl als wesentlich allgemein und deshalb von aller Zufälligkeit und bloßen Partikularität des Inneren und Äußeren befreit, zugleich aber als nur mit einer an sich selbst besonderten Allgemeinheit erfüllt. Denn die Außengestalt ist als äußere überhaupt bestimmte besondere Gestalt und vermag zu vollendeter Verschmelzung selber nur wieder einen bestimmten und deshalb beschränkten Inhalt in sich darzustellen, während auch der in sich selbst besondere Geist allein vollkommen in eine äußere Erscheinung aufgehen und sich mit ihr zu einer trennungslosen Einheit verbinden kann.

Hier hat die Kunst ihren eigenen Begriff insoweit erreicht, dass sie die Idee als geistige Individualität unmittelbar mit ihrer leiblichen Realität in so vollendeter Weise zusammenstimmen lässt, dass nun zuerst das äußerliche Dasein keine Selbstständigkeit mehr gegen die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bewahrt, und das Innere umge-

kehrt in seiner für die Anschauung herausgearbeiteten Gestalt nur sich selber zeigt und in ihr sich affirmativ auf sich bezieht.

Erfasst sich nun aber *drittens* die Idee des Schönen als der *absolute* und dadurch, als Geist, für sich selber freie Geist, so findet sie sich in der Äußerlichkeit nicht mehr vollständig realisiert, indem sie ihr wahres Dasein nur in sich als *Geist* hat. Sie löst daher jene klassische Vereinigung der Innerlichkeit und äußeren Erscheinung auf und flieht aus derselben in sich selber zurück. Dies gibt den Grundtypus für die *romantische* Kunstform ab, für welche, indem ihr Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen mehr fordert, als die Darstellung im Äußerlichen und Leiblichen zu bieten vermag, die Gestalt zu einer *gleichgültigeren* Äußerlichkeit wird, so dass die romantische Kunst also die Trennung des Inhalts und der Form von der entgegengesetzten Seite als das Symbolische von neuem hereinbringt.

In dieser Weise *sucht* die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung *findet* und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit *überschreitet.*

ERSTER ABSCHNITT: Die symbolische Kunstform

Einleitung Vom Symbol überhaupt

Das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier gebrauchen, macht dem Begriffe wie der historischen Erscheinung nach den Anfang der Kunst und ist deshalb gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten, welche hauptsächlich dem Morgenlande angehört und uns erst nach vielfachen Übergängen, Verwandlungen und Vermittlungen zu der echten Wirklichkeit des Ideals als der klassischen Kunstform hinüberführt. Wir müssen deshalb von vornherein sogleich das Symbol in seiner selbstständigen Eigentümlichkeit, in welcher es den durchgreifenden Typus für die Kunstanschauung und Darstellung abgibt, von derjenigen Art des Symbolischen unterscheiden, das nur

zu einer bloßen, für sich unselbstständigen äußeren Form herabgesetzt ist. In dieser letzteren Weise nämlich finden wir das Symbol auch in der klassischen und romantischen Kunstform ganz ebenso wieder, wie einzelne Seiten auch im Symbolischen die Gestalt des klassischen Ideals annehmen oder den Beginn der romantischen Kunst hervorkehren können. Dergleichen Herüber- und Hinüberspielen betrifft dann aber nur immer Nebengebilde und einzelne Züge, ohne die eigentliche Seele und bestimmende Natur ganzer Kunstwerke auszumachen.

Wo das Symbol sich dagegen in seiner eigentümlichen Form selbstständig ausbildet, hat es im allgemeinen den Charakter der *Erhabenheit,* weil zunächst überhaupt nur die in sich noch maßlose und nicht frei in sich bestimmte Idee zur Gestalt werden soll und deshalb in den konkreten Erscheinungen keine bestimmte Form zu finden imstande ist, welche vollständig dieser Abstraktion und Allgemeinheit entspricht. In diesem Nichtentsprechen aber überragt die Idee ihr äußerliches Dasein, statt darin aufgegangen oder vollkommen beschlossen zu sein. Dies Hinaussein über die Bestimmtheit der Erscheinung macht den allgemeinen Charakter des Erhabenen aus.

Was nun vorerst das Formelle betrifft, so haben wir jetzt nur ganz im allgemeinen eine Erklärung von dem zu geben, was unter Symbol verstanden wird.

Symbol überhaupt ist eine für die Anschauung unmittelbar vorhandene oder gegebene äußerliche Existenz, welche jedoch nicht so, wie sie unmittelbar vorliegt, ihrer selbst wegen genommen, sondern in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll. Es ist daher beim Symbol sogleich zweierlei zu unterscheiden: erstens die *Bedeutung* und sodann der *Ausdruck* derselben. *Jene* ist eine Vorstellung oder ein Gegenstand, gleichgültig von welchem Inhalte, *dieser* ist eine sinnliche Existenz oder ein Bild irgendeiner Art.

1. Das Symbol ist nun zunächst ein *Zeichen.* Bei der bloßen Bezeichnung aber ist der Zusammenhang, den die Bedeutung und deren

Ausdruck miteinander haben, nur eine ganz willkürliche Verknüpfung. Dieser Ausdruck, dies sinnliche Ding oder Bild stellt dann so wenig sich selber vor, dass es vielmehr einen ihm fremden Inhalt, mit dem es in gar keiner eigentümlichen Gemeinschaft zu stehen braucht, vor die Vorstellung bringt. So sind in den Sprachen z. B. die Töne Zeichen von irgendeiner Vorstellung, Empfindung usw. Der überwiegende Teil der Töne einer Sprache ist aber mit den Vorstellungen, die dadurch ausgedrückt werden, auf eine dem Gehalte nach zufällige Weise verknüpft, wenn sich auch durch eine geschichtliche Entwicklung zeigen ließe, dass der ursprüngliche Zusammenhang von anderer Beschaffenheit war; und die Verschiedenheit der Sprachen besteht vornehmlich darin, dass dieselbe Vorstellung durch ein verschiedenes Tönen ausgedrückt ist. Ein anderes Beispiel solcher Zeichen sind die Farben *(les couleurs),* welche in den Kokarden und Flaggen gebraucht werden, um auszudrücken, zu welcher Nation ein Individuum oder Schiff gehört. Eine solche Farbe enthält gleichfalls in ihr selber keine Qualität, welche ihr gemeinschaftlich wäre mit ihrer Bedeutung – der Nation nämlich, welche durch sie vorgestellt wird. In dem Sinne einer solchen *Gleichgültigkeit von* Bedeutung und Bezeichnung derselben dürfen wir deshalb in Betreff auf die *Kunst* das Symbol nicht nehmen, indem die Kunst überhaupt gerade in der Beziehung, Verwandtschaft und dem konkreten Ineinander von Bedeutung und Gestalt besteht.

2. Anders ist es daher bei einem Zeichen, welches ein *Symbol* sein soll. Der Löwe z. B. wird als ein Symbol der Großmut, der Fuchs als Symbol der List, der Kreis als Symbol der Ewigkeit, das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit genommen. Der Löwe nun aber, der Fuchs besitzen für sich die Eigenschaften selbst, deren Bedeutung sie ausdrücken sollen. Ebenso zeigt der Kreis nicht das Unbeendigte oder willkürlich Begrenzte einer geraden oder anderen nicht in sich zurückkehrenden Linie, welches gleichfalls irgendeinem beschränkten Zeitabschnitte zukommt; und das Dreieck hat als ein *Ganzes* dieselbe *Anzahl von* Seiten und Winkeln, als sich an der Idee Gottes ergeben, wenn die Bestimmungen, welche die Religion in Gott auffasst, dem *Zählen* unterworfen werden.

In diesen Arten des Symbols daher haben die sinnlichen vorhandenen Existenzen schon in ihrem eigenen Dasein diejenige Bedeutung, zu deren Darstellung und Ausdruck sie verwendet werden; und das Symbol, in diesem weiteren Sinne genommen, ist deshalb kein bloßes gleichgültiges Zeichen, sondern ein Zeichen, welches in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befasst, die es erscheinen macht. Zugleich aber soll es nicht sich selbst als dies konkrete einzelne Ding, sondern in sich nur eben jene allgemeine Qualität der Bedeutung vor das Bewusstsein bringen.

3. Weiter ist *drittens* zu bemerken, dass das Symbol, obschon es seiner Bedeutung, nicht wie das bloß äußerliche und formelle Zeichen, gar nicht adäquat sein darf, sich ihr dennoch umgekehrt, um Symbol zu bleiben, auch nicht ganz angemessen machen muss. Denn wenn einerseits auch der Inhalt, welcher die Bedeutung ist, und die Gestalt, welche zu deren Bezeichnung gebraucht wird, in *einer* Eigenschaft übereinstimmen, so enthält die symbolische *Gestalt* andererseits dennoch auch für sich noch *andere,* von jener gemeinschaftlichen Qualität, welche sie das eine Mal bedeutete, durchaus unabhängige Bestimmungen; ebenso wie der *Inhalt* nicht bloß ein abstrakter, wie die Stärke, die List, zu sein braucht, sondern ein konkreter sein kann, der nun auch seinerseits wieder eigentümliche – von der ersteren Eigenschaft, welche die Bedeutung seines Symbols ausmacht, und ebenso noch mehr von den übrigen eigentümlichen Beschaffenheiten dieser Gestalt verschiedene – Qualitäten enthalten kann. – So ist der Löwe z. B. nicht nur stark, der Fuchs nicht nur listig, besonders aber hat Gott noch ganz andere Eigenschaften als diejenigen, welche in einer Zahl, einer mathematischen Figur oder Tiergestalt können aufgefasst werden. Der Inhalt bleibt daher gegen die Gestalt, welche ihn vorstellt, auch *gleichgültig,* und die abstrakte Bestimmtheit, welche er ausmacht, kann ebenso gut in unendlich vielen anderen Existenzen und Gestaltungen vorhanden sein. Gleichfalls hat ein konkreter Inhalt viele Bestimmungen an ihm, zu deren Ausdruck andere Gestaltungen, in denen dieselbe Bestimmung liegt, dienen können. Für die äußere Existenz, in welcher sich irgendein Inhalt symbolisch ausdrückt, gilt

ganz dasselbe. Auch sie hat als konkretes Dasein ebenso mehrere Bestimmungen in ihr, deren Symbol sie sein kann. So ist etwa das nächstbeste Symbol der Stärke allerdings der Löwe, ebenso sehr aber auch der Stier, das Hörn, und umgekehrt hat wieder der Stier eine Menge anderer symbolischer Bedeutungen. Vollends unendlich aber ist die Menge von Gestaltungen und Gebilden, welche, um Gott vorzustellen, als Symbole gebraucht worden sind.

Hieraus folgt nun, dass das Symbol seinem eigenen Begriff nach wesentlich *zweideutig* bleibt.

a) Erstens führt der Anblick eines Symbols überhaupt sogleich den Zweifel herbei, ob eine *Gestalt als Symbol zu nehmen ist oder nicht,* wenn wir auch die weitere Zweideutigkeit in Rücksicht auf den *bestimmten* Inhalt beiseite lassen, welchen eine Gestalt unter *mehreren* Bedeutungen, als deren Symbol sie oft durch entferntere Zusammenhänge gebraucht werden kann, bezeichnen solle.

Was wir zunächst vor uns haben, ist überhaupt eine Gestalt, ein Bild, die für sich nur die Vorstellung einer unmittelbaren Existenz geben. Ein Löwe z. B., ein Adler, eine Farbe stellt sich selbst vor und kann als für sich genügend gelten. Deshalb entsteht die Frage, ob ein Löwe, dessen Bild vor uns gebracht ist, nur sich selbst ausdrücken und bedeuten oder ob er außerdem auch noch etwas Weiteres, den abstrakteren Inhalt der bloßen Stärke oder den konkreteren eines Helden oder einer Jahreszeit, des Ackerbaus vorstellen und bezeichnen soll; ob solches Bild, wie man es nennt, *eigentlich* oder *zugleich uneigentlich* oder auch etwa *nur uneigentlich* genommen werden soll. – Letzteres ist z. B. bei symbolischen Ausdrücken der Sprache, bei Wörtern wie begreifen, schließen usf. der Fall. Wenn sie geistige Tätigkeiten bezeichnen, haben wir nur unmittelbar diese ihre Bedeutung einer geistigen Tätigkeit vor uns, ohne uns etwa zugleich auch der sinnlichen Handlungen des Begreifens, Schließens zu erinnern. Aber bei dem Bilde eines Löwen steht uns nicht nur die Bedeutung, die er als Symbol haben kann, sondern auch diese sinnliche Gestalt und Existenz selber vor Augen.

Eine solche Zweifelhaftigkeit hört deshalb nur dadurch auf, dass jede der beiden Seiten, die Bedeutung und deren Gestalt, ausdrücklich genannt und dabei zugleich ihre Beziehung ausgesprochen ist. Dann ist aber auch die vorgestellte konkrete Existenz nicht mehr ein Symbol im eigentlichen Sinne des Worts, sondern ein bloßes Bild, und die Beziehung von Bild und Bedeutung erhält die bekannte Form der *Vergleichung*,

> Ein' feste *Burg* ist unser Gott,

oder wenn es heißt:

> In den Ozean schifft mit tausend Masten der Jüngling, Still auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis –

ist über die Bedeutung von Schutz bei der Burg, von Welt der Hoffnungen und Pläne bei dem Bilde des Ozeans und der tausend Masten, von dem beschränkten Zwecke und Besitz, dem kleinen sicheren Flecke beim Bilde des Bootes, des Hafens kein Zweifel. Ebenso wenn im Alten Testament gesagt wird: „Gott, zerbrich ihre Zähne in ihrem Maul, zerstoße, Herr, die Backzähne der jungen Löwen!“ – so erkennt man sogleich, die Zähne, das Maul, die Backzähne der jungen Löwen seien nicht für sich gemeint, sondern nur Bilder und sinnliche Anschauungen, die uneigentlich zu verstehen seien und bei denen es sich nur um ihre *Bedeutung* handle.

Diese Zweifelhaftigkeit nun aber tritt um so mehr bei dem Symbol als solchem ein, als ein Bild, das eine Bedeutung hat, vornehmlich nur dann *Symbol* genannt wird, wenn diese Bedeutung nicht wie bei der Vergleichung für sich ausgedrückt oder sonst schon klar ist. Zwar wird auch dem eigentlichen Symbol seine Zweideutigkeit dadurch genommen, dass sich um dieser Ungewissheit selbst willen die Verbindung des sinnlichen Bildes und der Bedeutung zu einer Gewohnheit macht und etwas mehr oder weniger Konventionelles wird – wie dies in Ansehung auf bloße Zeichen unumgänglich erforderlich ist –, wohingegen das Gleichnis sich als etwas nur zu augenblicklichem Behufe

Erfundenes, Einzelnes gibt, das für sich klar ist, weil es seine Bedeutung selbst mit sich führt. Doch wenn auch denjenigen, die sich in solchem konventionellen Kreise des Vorstellens befinden, das bestimmte Symbol durch Gewohnheit deutlich ist, so verhält es sich mit allen übrigen dagegen, die sich nicht in dem gleichen Kreise bewegen oder für welche derselbe eine Vergangenheit ist, durchaus in anderer Weise. Ihnen ist zunächst nur die unmittelbare sinnliche Darstellung gegeben, und es bleibt für sie jedes Mal zweifelhaft, ob sie sich mit dem, was vor ihnen liegt, zu begnügen haben oder damit auf noch andere Vorstellungen und Gedanken angewiesen sind. Wenn wir z. B. in christlichen Kirchen das *Dreieck* an einer ausgezeichneten Stelle der Wand erblicken, so erkennen wir daraus gleich, dass hier nicht die sinnliche Anschauung dieser Figur als eines bloßen Dreiecks gemeint, sondern dass es um eine Bedeutung derselben zu tun sei. In einem anderen Lokal dagegen ist es uns ebenso klar, dass dieselbe Figur nicht solle als Symbol oder Zeichen der Dreieinigkeit genommen werden. Andere, nichtchristliche Völker aber, welchen die gleiche Gewohnheit und Kenntnis abgeht, werden in dieser Beziehung in Zweifel schweben, und auch wir selbst können nicht überall mit gleicher Sicherheit bestimmen, ob ein Dreieck als eigentliches Dreieck oder ob es symbolisch zu fassen sei.

b) In Ansehung dieser Unsicherheit nun handelt es sich nicht etwa bloß um beschränkte Fälle, in denen sie uns begegnet, sondern um ganz ausgedehnte Kunstgebiete, um den Inhalt eines ungeheuren Stoffes, der vor uns liegt: um den Inhalt fast der gesamten morgenländischen Kunst. In der Welt der altpersischen, indischen, ägyptischen Gestalten und Gebilde ist uns deshalb, wenn wir zunächst hineintreten, nicht recht geheuer; wir fühlen, dass wir unter *Aufgaben* wandeln; für sich allein sagen uns diese Gebilde nicht zu und vergnügen und befriedigen nicht nach ihrer unmittelbaren Anschauung, sondern fordern uns durch sich selber auf, über sie hinaus zu ihrer Bedeutung fortzugehen, welche noch etwas Weiteres, Tieferes als diese Bilder sei. Anderen Produktionen hingegen sieht man es auf den ersten Blick an, dass sie, wie Kindermärchen z. B., ein bloßes Spiel mit Bildern und

zufälligen seltsamen Verknüpfungen sein sollen. Denn Kinder begnügen sich mit solcher Oberflächlichkeit von Bildern und deren geistlosem, müßigem Spiel und taumelnder Zusammenstellung. Die Völker aber, wenn auch in ihrer Kindheit, forderten einen wesentlicheren Gehalt, und diesen finden wir in der Tat auch in den Kunstgestalten der Inder und Ägypter, obschon in den rätselhaften Gebilden derselben die Erklärung nur angedeutet und dem Erraten große Schwierigkeit in den Weg gelegt ist. Wie viel nun aber, bei solcher Unangemessenheit von Bedeutung und unmittelbarem Kunstausdruck, der Dürftigkeit der Kunst, der Unreinheit und Ideenlosigkeit der Phantasie selbst zuzuschreiben, wie vieles dagegen so beschaffen sei, weil die reinere, richtigere Gestaltung für sich nicht fähig wäre, die tiefere Bedeutung auszudrücken, und das Phantastische und Groteske eben vielmehr zum Behufe einer weiterreichenden Vorstellung gemacht worden sei – dies ist es eben, was zunächst in sehr weitem Umfange als zweifelhaft erscheinen kann.

Selbst bei dem klassischen Kunstgebiete tritt noch hin und wieder eine ähnliche Ungewissheit ein, obschon das Klassische der Kunst darin besteht, seiner Natur nach nicht symbolisch, sondern in sich selber durchweg deutlich und klar zu sein. Klar nämlich ist das klassische Ideal dadurch, dass es den wahren Inhalt der Kunst, d. i. die substantielle Subjektivität erfasst und damit eben auch die wahre Gestalt findet, die an sich selbst nichts anderes ausspricht als jenen echten Inhalt, so dass also der Sinn, die Bedeutung keine andere ist als diejenige, welche in der äußeren Gestalt wirklich liegt, indem sich beide Seiten vollendet entsprechen; während im Symbolischen, im Gleichnis usf. das Bild immer noch etwas anderes vorstellt als nur die Bedeutung, für welche es das Bild abgibt. Aber auch die klassische Kunst hat noch eine Seite der Zweideutigkeit, indem es bei den mythologischen Gebilden der Alten zweifelhaft erscheinen kann, ob wir bei den Außengestalten als solchen stehen bleiben und sie nur als ein anmutreiches Spiel einer glücklichen Phantasie bewundern sollen, weil ja die Mythologie nur überhaupt ein müßiges Erfinden von Fabeln sei, oder ob wir noch nach einer weiteren tieferen Bedeutung zu fragen haben.

Diese letztere Forderung kann hauptsächlich da bedenklich machen, wo der Inhalt jener Fabeln das Leben und Wirken des Göttlichen selbst betrifft, indem die Geschichten, die uns berichtet werden, sodann als des Absoluten schlechthin unwürdig und als bloß inadäquate, abgeschmackte Erfindung anzusehen wären. Wenn wir z. B. von den zwölf Arbeiten des Herkules lesen oder gar hören, dass Zeus den Hephaistos vom Olymp auf die Insel Lemnos herabgeworfen habe, so dass Vulkan hiervon sei hinkend geworden, so glauben wir nichts als ein märchenhaftes Bild der Phantasie zu vernehmen. Ebenso können uns die vielen Liebschaften des Jupiter als bloß willkürlich ersonnen erscheinen. Umgekehrt aber, weil solche Geschichten gerade von der obersten Gottheit erzählt werden, wird es ebenso sehr wieder glaublich, dass noch eine andere, weitere Bedeutung, als sie die Mythe unmittelbar gibt, darunter verborgen liege.

In dieser Beziehung haben sich deshalb besonders *zwei entgegengesetzte* Vorstellungen geltend gemacht. Die *eine* nimmt die Mythologie als bloß äußerliche Geschichten, welche mit Gott verglichen unwürdig wären, wenn sie auch für sich betrachtet zierlich, lieblich, interessant, ja selbst von großer Schönheit sein könnten, aber zu weiterer Erklärung tieferer Bedeutungen keinen Anlass geben dürften. Die Mythologie sei deshalb bloß *historisch* – nach der Gestalt, in welcher sie vorhanden ist – zu betrachten, indem sie sich einerseits von ihrer künstlerischen Seite her, in ihren Gestaltungen, Bildern, Göttern und deren Handlungen und Begebenheiten, für sich als hinreichend zeige, ja in sich selber schon durch das Herausheben von Bedeutungen die Erklärung abgebe, andererseits ihrer historischen Entstehung nach sich aus Lokalanfängen sowie aus der Willkür der Priester, Künstler und Dichter, aus historischen Begebenheiten, fremden Märchen und Traditionen hervorgebildet habe. Die *andere* Ansicht dagegen will sich nicht mit dem bloß Äußeren der mythologischen Gestalten und Erzählungen begnügen, sondern dringt darauf, dass ihnen ein allgemeiner tiefer Sinn einwohne, den in seiner Verhüllung dennoch zu erkennen das eigentliche Geschäft der Mythologie als wissenschaftliche Betrachtung der Mythen sei. Die Mythologie müsse deshalb *symbo-*

lisch gefasst werden. Denn symbolisch heißt hier nur, dass die Mythen, als aus dem Geiste erzeugt – wie bizarr, scherzhaft, grotesk usf. sie auch aussehen können, wie vieles auch von zufälligen äußerlichen Willkürlichkeiten der Phantasie eingemischt sein möge –, dennoch Bedeutungen, d. h. allgemeine Gedanken über die Natur Gottes, Philosopheme in sich fassen.

In diesem Sinne hat besonderes *Creuzer* in neuerer Zeit wieder angefangen, in seiner *Symbolik*[37] die mythologischen Vorstellungen der alten Völker nicht in der gewöhnlichen Manier äußerlich und prosaisch oder nach ihrem künstlerischen Werte durchzunehmen, sondern er hat darin eine innere Vernünftigkeit der Bedeutungen gesucht. Er ließ sich dabei von der Voraussetzung leiten, dass die Mythen und sagenhaften Geschichten aus dem menschlichen Geiste ihren Ursprung gewonnen haben, der zwar mit seinen Vorstellungen von den Göttern zu spielen vermag, aber mit dem Interesse der Religion ein höheres Bereich betritt, in welchem die Vernunft die Gestaltenerfinderin wird, wenn sie auch mit dem Mangel behaftet bleibt, zunächst ihr Inneres noch nicht in adäquater Weise exponieren zu können. Diese Annahme ist wahr an und für sich: die Religion findet ihre Quelle in dem Geist, der seine Wahrheit sucht, sie ahnt und sich dieselbe in irgendeiner Gestalt, welche mit diesem Gehalt der Wahrheit engere oder weitere Verwandtschaft hat, zum Bewusstsein bringt. Wenn aber die Vernünftigkeit die Gestalten erfindet, dann entsteht auch das Bedürfnis, die Vernünftigkeit zu erkennen. Diese Erkenntnis allein ist des Menschen wahrhaft würdig. Wer sie beiseite lässt, erhält nichts als eine Masse äußerer Kenntnisse. Graben wir dagegen nach der inneren Wahrheit der mythologischen Vorstellungen, so können wir, ohne dabei die andere Seite, die Zufälligkeit nämlich und Willkür der Einbildungskraft, die Lokalität usf., von der Hand zu weisen, die verschiedenen Mythologien rechtfertigen. Den Menschen aber in seinem geistigen Bilden und Gestalten zu rechtfertigen, ist ein edles Geschäft, edler als das bloße Sammeln historischer Äußerlichkeiten. Nun ist man

[37] Friedrich Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 4 Bde., 1810–12

zwar über Creuzer mit dem Vorwurfe hergefallen, dass er nach dem Vorgange der Neuplatoniker dergleichen weitere Bedeutungen nur erst in die Mythen *hineinerkläre* und in ihnen Gedanken suche, von denen es nicht nur nicht historisch begründet sei, dass sie wirklich darin lägen, sondern von denen sich sogar historisch erweisen lasse, dass man sie, um sie zu finden, erst hineintragen müsste. Denn das Volk, die Dichter und Priester – obschon man nach der anderen Seite wieder viel von großer geheimer Weisheit der Priester spricht – hätten nichts von solchen Gedanken gewusst, welche der ganzen Bildung ihrer Zeit unangemessen gewesen wären. Mit diesem letzteren Punkt hat es allerdings seine volle Richtigkeit. Die Völker, Dichter, Priester haben in der Tat die allgemeinen Gedanken, welche ihren mythologischen Vorstellungen zugrunde liegen, nicht in dieser Form der Allgemeinheit vor sich gehabt, so dass sie dieselben absichtlich erst in die symbolische Gestalt eingehüllt hätten. Dies wird aber auch von Creuzer nicht behauptet. Wenn sich jedoch die Alten das nicht bei ihrer Mythologie dachten, was wir jetzt darin sehen, so folgt daraus noch in keiner Weise, dass ihre Vorstellungen nicht dennoch *an sich* Symbole sind und deshalb so genommen werden müssen, indem die Völker zu der Zeit, als sie ihre Mythen dichteten, in selbst poetischen Zuständen lebten und deshalb ihr Innerstes und Tiefstes sich nicht in Form des Gedankens, sondern in Gestalten der Phantasie zum Bewusstsein brachten, ohne die allgemeinen abstrakten Vorstellungen von den konkreten Bildern zu trennen. Dass dies wirklich der Fall sei, haben wir hier wesentlich festzuhalten und anzunehmen, wenn es auch als möglich einzugestehen ist, dass sich bei solcher symbolischen Erklärungsweise häufig bloß künstliche, witzige Kombinationen wie beim Etymologisieren einschleichen können.

c) Wie sehr wir nun aber der Ansicht beipflichten mögen, dass die Mythologie mit ihren Göttergeschichten und weitläufigen Gebilden einer fort und fort dichtenden Phantasie einen vernünftigen Gehalt und tiefe religiöse Vorstellungen in sich schließe, so fragt es sich dennoch in Betreff der symbolischen Kunstform, ob denn *alle* Mythologie und Kunst *symbolisch* zu fassen sei; wie Friedrich von Schlegel z. B.

behauptete, dass in jeder Kunstdarstellung eine Allegorie zu suchen sei. Das Symbolische oder Allegorische wird dann so verstanden, dass jedem Kunstwerke und jeder mythologischen Gestalt ein allgemeiner Gedanke zur Basis diene, der dann für sich, in seiner Allgemeinheit hervorgehoben, die Erklärung dessen abgeben soll, was solch ein Werk, solche Vorstellung eigentlich bedeute. Diese Behandlungsweise ist gleichfalls in neuerer Zeit sehr gewöhnlich geworden. So hat man in neueren Ausgaben des Dante z. B., bei dem allerdings vielfache Allegorien vorkommen, jeden Gesang durchweg allegorisch erklären wollen, und auch die Heyneschen[38] Ausgaben alter Dichter suchen in den Anmerkungen den allgemeinen Sinn jeder Metapher in abstrakten Verstandesbestimmungen klarzumachen. Denn besonders der Verstand eilt schnell zum Symbol und zur Allegorie, indem er Bild und Bedeutung trennt und dadurch die Kunstform zerstört, um welche es bei dieser symbolischen Erklärung, welche nur das Allgemeine als solches herausziehen will, nicht zu tun ist.

Solche Ausdehnung des Symbolischen auf alle Gebiete der Mythologie und Kunst ist keineswegs dasjenige, was wir hier bei der Betrachtung der symbolischen Kunstform vor Augen haben. Denn unser Bemühen geht nicht darauf, auszumitteln, inwiefern Kunstgestalten in diesem Sinne des Worts symbolisch oder allegorisch könnten gedeutet werden, sondern wir haben umgekehrt zu fragen, inwiefern das Symbolische selbst zur *Kunstform* zu rechnen sei. Wir wollen das Kunstverhältnis der Bedeutung zu ihrer Gestalt, insoweit dasselbe *symbolisch* im Unterschiede anderer Darstellungsweisen, vornehmlich der klassischen und romantischen ist, feststellen. Unsere Aufgabe muss deshalb darin bestehen, statt jener Verbreitung des Symbolischen über das gesamte Kunstgebiet umgekehrt den Kreis dessen, was an sich selbst als eigentliches Symbol dargestellt und deshalb als symbolisch zu betrachten ist, ausdrücklich zu beschränken. In diesem Sinne ist bereits oben die Einteilung des Kunstideals in die Form des Symbolischen, Klassischen und Romantischen angegeben.

[38] Christian Gottlob Heyne, 1729–1812, klassischer Philologe

Das Symbolische in unserer Bedeutung des Worts nämlich hört da sogleich auf, wo statt unbestimmt allgemeiner, abstrakter Vorstellungen die freie Individualität den Gehalt und die Form der Darstellung ausmacht. Denn das Subjekt ist das Bedeutende für sich selbst und das sich selbst Erklärende. Was es empfindet, sinnt, tut, vollbringt, seine Eigenschaften, Handlungen, sein Charakter ist es selbst, und der ganze Kreis seines geistigen und sinnlichen Erscheinens hat keine andere Bedeutung als das Subjekt, das in dieser Ausbreitung und Entfaltung seiner nur sich selbst als Herrscher über seine gesamte Objektivität zur Anschauung bringt. Bedeutung und sinnliche Darstellung, Inneres und Äußeres, Sache und Bild sind dann nicht mehr voneinander unterschieden und geben sich nicht wie im eigentlich Symbolischen als bloß verwandt, sondern als *ein* Ganzes, in welchem die Erscheinung kein anderes Wesen, das Wesen keine andere Erscheinung mehr außer sich oder neben sich hat. Manifestierendes und Manifestiertes ist zu konkreter Einheit aufgehoben. In diesem Sinne sind die griechischen Götter, insoweit die griechische Kunst sie als freie, in sich selbstständig beschlossene Individuen hinstellt, nicht symbolisch zu nehmen, sondern genügen für sich selbst. Die Handlungen des Zeus, des Apollo, der Athene gehören gerade für die Kunst nur diesen Individuen an und sollen nichts als deren Macht und Leidenschaft darstellen. Wird nun von solchen in sich freien Subjekten ein allgemeiner Begriff als deren Bedeutung abstrahiert und neben das Besondere als Erklärung der ganzen individuellen Erscheinung gestellt, so ist das unberücksichtigt gelassen und zerstört, was an diesen Gestalten das Kunstgemäße ist. Deshalb haben sich auch die Künstler mit solcher symbolischen Deutungsweise aller Kunstwerke und deren mythologischer Figuren nicht befreunden können. Denn was noch etwa als wirklich symbolische Andeutung oder als Allegorie bei der eben erwähnten Art der Kunstdarstellung übrig bleibt, betrifft Nebensachen und ist dann auch ausdrücklich zu einem bloßen Attribut und Zeichen herabgesetzt, wie z. B. der Adler neben Zeus steht und der Ochs den Evangelisten Lukas begleitet, während die Ägypter in dem Apis die Anschauung des Göttlichen selber hatten.

Der schwierige Punkt bei dieser kunstgemäßen Erscheinung der freien Subjektivität liegt nun aber darin, zu unterscheiden, ob das, was als Subjekt vorgestellt ist, auch wirkliche Individualität und Subjektivität hat oder nur den leeren Schein derselben als bloße *Personifikation* an sich trägt. In diesem letzteren Falle ist die Persönlichkeit nichts als eine oberflächliche Form, die in besonderen Handlungen und der leiblichen Gestalt nicht ihr eigenes Inneres ausdrückt und somit die gesamte Äußerlichkeit ihrer Erscheinung nicht als die ihrige durchdringt, sondern für die äußere Realität als deren Bedeutung noch ein anderes Inneres hat, das nicht diese Persönlichkeit und Subjektivität selber ist.

Dies macht den Hauptgesichtspunkt in Betreff auf die Abgrenzung der symbolischen Kunst aus.

Unser Interesse nun also geht bei der Betrachtung des Symbolischen darauf, den inneren Entstehungsgang der *Kunst,* insoweit derselbe sich aus dem Begriff des sich zur wahren Kunst hin entwickelnden Ideals herleiten lässt, und somit die Stufenfolge des Symbolischen als die Stufen zur wahrhaften Kunst zu erkennen. In wie engem Zusammenhange nun auch Religion und Kunst stehen mögen, so haben wir dennoch nicht die Symbole selbst und die Religion als Umfang der im weiteren Sinne des Worts symbolischen oder sinnbildlichen Vorstellungen durchzunehmen, sondern das allein an ihnen zu betrachten, wonach sie der Kunst als solcher angehören. Die religiöse Seite müssen wir der Geschichte der Mythologie überlassen.

Einteilung

Für die nähere Einteilung nun der symbolischen Kunstform sind vor allem die Grenzpunkte festzustellen, innerhalb welcher sich die Entwicklung fortbewegt. Im Allgemeinen bildet, wie schon gesagt ist, dies ganze Gebiet überhaupt erst die *Vorkunst,* indem wir zunächst nur abstrakte, noch an sich selbst nicht wesentlich individualisierte Bedeutungen vor uns haben, deren unmittelbar damit verknüpfte Gestaltung ebenso adäquat als inadäquat ist. Das erste Grenzgebiet ist

daher das Sichhervorarbeiten der künstlerischen Anschauung und Darstellung überhaupt; die entgegengesetzte Grenze aber gibt uns die eigentliche Kunst, zu welcher das Symbolische als zu seiner Wahrheit sich aufhebt.

Wenn wir von dem ersten Hervortreten der symbolischen Kunst in *subjektiver* Weise sprechen wollen, so können wir uns jenes Ausspruchs erinnern, dass die Kunstanschauung überhaupt wie die religiöse – oder beide vielmehr in einem – und selbst die wissenschaftliche Forschung von der *Verwunderung* angefangen habe. Der Mensch, den *noch* nichts wundert, lebt noch in der Stumpfheit und Dumpfheit hin. Ihn interessiert nichts, und nichts ist für ihn, weil er sich für sich selber noch von den Gegenständen und deren unmittelbarer einzelner Existenz nicht geschieden und losgelöst hat. Wen aber auf der anderen Seite nichts *mehr* wundert, der betrachtet die gesamte Äußerlichkeit als etwas, worüber er sich selbst – sei es in der abstrakt verständigen Weise einer allgemeinmenschlichen Aufklärung oder in dem edlen und tieferen Bewusstsein absoluter geistiger Freiheit und Allgemeinheit – ist klar geworden und somit die Gegenstände und deren Dasein zur geistigen selbstbewussten Einsicht in dieselben verwandelt hat. Die Verwunderung dagegen kommt nur da zum Vorschein, wo der Mensch, losgerissen von dem unmittelbarsten, ersten Zusammenhange mit der Natur und von der nächsten, bloß praktischen Beziehung der Begierde, geistig zurücktritt von der Natur und seiner eigenen singulären Existenz und in den Dingen nun ein Allgemeines, Ansichseiendes und Bleibendes sucht und sieht. Dann erst fallen ihm die Naturgegenstände auf, sie sind ein Anderes, das doch für ihn sein soll und worin er sich selbst, Gedanken, Vernunft wieder zu finden strebt. Denn die Ahnung eines Höheren und das Bewusstsein von Äußerlichem ist noch ungetrennt, und doch ist zwischen den natürlichen Dingen und dem Geiste zugleich ein Widerspruch vorhanden, in welchem die Gegenstände sich ebenso anziehend als abstoßend erweisen und dessen Gefühl beim Drange, ihn zu beseitigen, eben die Verwunderung erzeugt.

Das nächste Produkt nun dieses Zustandes besteht darin, dass der Mensch sich die Natur und Gegenständlichkeit überhaupt einerseits als Grund gegenüberstellt und sie als Macht verehrt, andererseits aber ebenso das Bedürfnis befriedigt, sich die subjektive Empfindung eines Höheren, Wesentlichen, Allgemeinen äußerlich zu machen und als objektiv anzuschauen. In dieser Vereinigung ist unmittelbar vorhanden, dass die einzelnen Naturgegenstände – und vornehmlich elementarische: das Meer, Ströme, Berge, Gestirne – nicht in ihrer vereinzelten Unmittelbarkeit genommen werden, sondern, in die Vorstellung erhoben, für die Vorstellung die Form allgemeiner anundfürsichseiender Existenz erhalten.

Die Kunst beginnt nun darin, dass sie diese Vorstellungen ihrer Allgemeinheit und ihrem wesentlichen Ansichsein nach wieder zur Anschauung für das unmittelbare Bewusstsein in ein Bild fasst und in der gegenständlichen Form desselben für den Geist hinausstellt. Die unmittelbare Verehrung der Naturdinge, Natur- und Fetischdienst, ist deshalb noch keine Kunst.

Nach der *objektiven* Seite hin steht der Anfang der Kunst im engsten Zusammenhange mit der Religion. Die ersten Kunstwerke sind mythologischer Art. In der Religion ist es das Absolute überhaupt, das sich, sei es auch seinen abstraktesten und ärmsten Bestimmungen nach, zum Bewusstsein bringt. Die nächste *Explikation* nun, welche für das Absolute da ist, sind die Erscheinungen der Natur, in deren Existenz der Mensch das Absolute ahnt und sich dasselbe daher in Form von Naturgegenständen anschaulich macht. In diesem Streben findet die Kunst ihren ersten Ursprung. Doch wird sie auch in dieser Beziehung erst da hervortreten, wo der Mensch nicht nur in den wirklich vorhandenen Gegenständen unmittelbar das Absolute erblickt und sich mit dieser Weise der Realität des Göttlichen begnügt, sondern wo das Bewusstsein das Erfassen des ihm Absoluten in Form des an sich selbst Äußerlichen sowie das *Objektive* dieser gemäßeren oder unangemesseneren Verknüpfung *aus sich selber* hervorbringt. Denn zur Kunst gehört ein durch den Geist ergriffener substantieller Gehalt, der zwar äußerlich erscheint, aber in einer Äußerlichkeit, welche nicht

nur unmittelbar vorhanden, sondern durch den *Geist* erst als eine jenen Inhalt in sich fassende und ausdrückende Existenz *produziert* ist. Die *erste* näher gestaltende Dolmetscherin aber der religiösen Vorstellungen ist allein die Kunst, weil die prosaische Betrachtung der gegenständlichen Welt sich erst geltend macht, wenn der Mensch in sich als geistiges Selbstbewusstsein sich von der Unmittelbarkeit freigekämpft hat und derselben in dieser Freiheit, in welcher er die Objektivität als eine bloße Äußerlichkeit verständig aufnimmt, gegenübersteht. Diese Trennung jedoch ist immer erst eine spätere Stufe. Das erste Wissen vom Wahren dagegen erweist sich als ein Mittelzustand zwischen der bloßen geistlosen Versenkung in die Natur und der von ihr durchaus befreiten Geistigkeit. Dieser Mittelzustand, in welchem sich der Geist seine Vorstellungen nur deshalb in Gestalt der Naturdinge vor Augen stellt, weil er noch keine höhere Form errungen hat, in dieser Verbindung jedoch beide Seiten einander gemäß zu machen strebt, ist im allgemeinen dem prosaischen Verstande gegenüber der Standpunkt der Poesie und Kunst. Deshalb kommt denn auch das vollständig prosaische Bewusstsein erst da hervor, wo das Prinzip der subjektiven geistigen Freiheit in seiner abstrakten und wahrhaft konkreten Form zur Wirklichkeit gelangt, in der römischen und später dann in der modernen christlichen Welt.

Der Endpunkt zweitens, dem die symbolische Kunstform zustrebt und mit dessen Erreichen sie sich als symbolische auflöst, ist die *klassische Kunst.* Diese, obschon sie die wahre Kunsterscheinung erarbeitet, kann nicht die erste Kunstform sein; sie erhält die mannigfaltigen Vermittlungs- und Übergangsstufen des Symbolischen zu ihrer Voraussetzung. Denn ihr gemäßer Gehalt ist die geistige Individualität, die als Inhalt und Form des Absoluten und Wahren erst nach vielfachen Vermittlungen und Übergängen ins Bewusstsein treten kann. Den Anfang macht immer das seiner Bedeutung nach Abstrakte und Unbestimmte; die geistige Individualität aber muss wesentlich an sich und für sich selber konkret sein. Sie ist der sich aus sich selbst bestimmende Begriff in seiner gemäßen Wirklichkeit, der nur gefasst werden kann, nachdem er sich die abstrakten Seiten, deren Vermitt-

lung er ist, in ihrer einseitigen Ausbildung vorausgeschickt hat. Ist dies geschehen, so macht er zugleich durch sein eigenes Hervortreten als Totalität jenen Abstraktionen ein Ende. Dies ist in der klassischen Kunst der Fall. Sie tut den bloß symbolisierenden und erhabenen Vorversuchen der Kunst Einhalt, weil die geistige Subjektivität ihre (und zwar adäquate) Gestalt ebenso an sich selber hat, wie der sich selbst bestimmende Begriff sich das ihm gemäße besondere Dasein aus sich selbst erzeugt. Wenn für die Kunst dieser wahrhafte Inhalt und dadurch die wahre Gestalt gefunden ist, hört das Suchen und Streben nach beidem, worin eben der Mangel des Symbolischen liegt, unmittelbar auf.

Fragen wir innerhalb dieser Grenzpunkte nach einem näheren *Prinzip* der Einteilung für die symbolische Kunst, so ist dieselbe überhaupt, insoweit sie sich den echten Bedeutungen und deren entsprechender Gestaltungsweise erst entgegenringt, ein *Kampf des* der wahren Kunst noch widerstrebenden Inhalts und der demselben ebenso wenig homogenen Form. Denn beide Seiten, obschon zur Identität verbunden, fallen dennoch weder miteinander noch mit dem wahren Begriff der Kunst zusammen und streben deshalb ebenso sehr wieder aus dieser mangelhaften Vereinigung heraus. Die ganze symbolische Kunst lässt sich in dieser Rücksicht als ein fortlaufender Streit der Angemessenheit von Bedeutung und Gestalt auffassen, und die verschiedenen Stufen sind nicht sowohl verschiedene Arten des Symbolischen, sondern Stadien und Weisen ein und desselbigen Widerspruchs.

Zunächst jedoch ist dieser Kampf nur erst *an sich* vorhanden, d. h. die Unangemessenheit der in eins gesetzten und Zusammengezwungenen Seiten ist noch nicht für das Kunstbewusstsein selber geworden, weil dasselbe weder die Bedeutung, welche es ergreift, für sich ihrer allgemeinen Natur nach kennt, noch die reale Gestalt in deren abgeschlossenem Dasein selbstständig aufzufassen weiß und deshalb, statt sich den *Unterschied* vor Augen zu stellen, von der unmittelbaren *Identität* derselben ausgeht. Den *Anfang* bildet deshalb die noch ungetrennte und in dieser widersprechenden Verknüpfung gärende und

rätselhafte Einheit des Kunstgehalts und seines versuchten symbolischen Ausdrucks – die eigentliche, unbewusste, originäre Symbolik, deren Gestaltungen noch nicht als Symbole *gesetzt* sind.

Das Ende dagegen ist das Verschwinden und Sikhauflösen des Symbolischen, indem der bisher *an sich* seiende Kampf jetzt ins Kunstbewusstsein gekommen ist und das Symbolisieren daher zu einem *bewussten Abscheiden* der für sich selber klaren Bedeutung von ihrem sinnlichen, mit ihr verwandten Bilde wird, jedoch in dieser Trennung zugleich ein ausdrückliches *Beziehen* bleibt, das sich aber, statt als *unmittelbare* Identität zu erscheinen, nur als eine bloße *Vergleichung* beider geltend macht, in welcher die früher ungewusste Unterschiedenheit ebenso sehr hervortritt. – Dies ist der Kreis des als Symbol *gewussten* Symbols: die für sich ihrer Allgemeinheit nach gekannte und vorgestellte Bedeutung, deren konkretes Erscheinen ausdrücklich zu einem bloßen *Bilde* heruntergesetzt und mit derselben zum Zweck künstlerischer Veranschaulichung verglichen ist. In der Mitte zwischen jenem Anfange und diesem Ende steht die *erhabene* Kunst. In ihr zuerst trennt sich die Bedeutung als die geistige, fürsichseiende Allgemeinheit von dem konkreten Dasein ab und gibt dasselbe als das ihr Negative, Äußerliche und Dienende kund, das sie, um *sich* darin auszudrücken, nicht selbstständig kann bestehen lassen, sondern als das in sich selbst Mangelhafte und Aufzuhebende setzen muss, obschon sie zu ihrem Ausdruck nichts anderes als eben dies gegen sie Äußerliche und Nichtige hat. Der Glanz dieser Erhabenheit der Bedeutung geht dem Begriff nach der eigentlichen Vergleichung deshalb voraus, weil die konkrete Einzelheit der natürlichen und sonstigen Erscheinungen vorerst muss negativ behandelt und nur zum Schmuck und Zier für die unerreichbare Macht der absoluten Bedeutung verwendet werden, ehe sich jene ausdrückliche Trennung und auswählende Vergleichung verwandter und doch von der Bedeutung, deren Bild sie abgeben sollen, unterschiedener Erscheinungen herausstellen kann.

Diese drei angedeuteten Hauptstufen gliedern sich nun wieder in sich selbst näher in folgender Weise.

1 Die unbewusste Symbolik

A. Die *erste* Stufe ist selbst noch weder eigentlich symbolisch zu nennen, noch eigentlich zur Kunst zu rechnen. Sie bahnt erst zu beidem den Weg hin. Dies ist die unmittelbare substantielle Einheit des Absoluten als geistiger Bedeutung mit dessen ungetrenntem sinnlichen Dasein in einer natürlichen Gestalt.

B. Die *zweite* Stufe bildet den Übergang zum eigentlichen Symbol, indem sich diese erste Einheit aufzulösen beginnt und sich nun einerseits die allgemeinen Bedeutungen für sich über die einzelnen Naturerscheinungen herausheben, andererseits jedoch ebenso sehr in dieser vorgestellten Allgemeinheit wieder in Form konkreter Naturgegenstände zum Bewusstsein kommen sollen. In diesem nächsten doppelten Streben, das Natürliche zu vergeistigen und das Geistige zu versinnlichen, zeigt sich auf dieser Stufe ihrer Differenz die ganze Phantastik und Verwirrung, alle Gärung und wild umhertaumelnde Vermischung der symbolischen Kunst, welche zwar die Unangemessenheit ihres Bildens und Gestaltens ahnt, doch derselben noch durch nichts anderes als durch Verzerren der Gestalten zur Unermesslichkeit einer bloß quantitativen Erhabenheit abzuhelfen vermag. Wir leben deshalb auf dieser Stufe in einer Welt voll lauter Erdichtungen, Unglaublichkeiten und Wunder, ohne jedoch Kunstwerken von echter Schönheit zu begegnen.

C. Durch diesen Kampf der Bedeutungen und ihrer sinnlichen Darstellung gelangen wir *drittens* zu dem Standpunkte des eigentlichen Symbols, auf welchem sich auch das symbolische *Kunstwerk* erst seinem vollständigen Charakter nach ausbildet. Die Formen und Gestalten sind hier nicht mehr die sinnlich vorhandenen, welche – wie auf der ersten Stufe – mit dem Absoluten als dessen Dasein, ohne durch die Kunst hervorgebracht zu sein, unmittelbar zusammenfallen oder – wie auf der zweiten – ihre Differenz gegen die Allgemeinheit der Bedeutungen nur durch aufspreizendes Erweitern der besonderen Naturgegenstände und Ereignisse von selten der Phantasie her aufzuheben imstande sind; sondern was jetzt als symbolische Gestalt zur An-

schauung gebracht wird, ist ein durch die Kunst erzeugtes Gebilde, das einerseits sich selber in seiner Eigentümlichkeit vorstellen, andererseits aber nicht nur diesen vereinzelten Gegenstand, sondern eine weitere, damit zu verknüpfende und darin zu erkennende allgemeine Bedeutung manifestieren soll, so dass diese Gestalten als Aufgaben dastehen, welche die Forderung machen, das Innere, das in sie hineingelegt ist, erraten zu lassen.

Über diese bestimmteren Formen des noch ursprünglichen Symbols können wir im Allgemeinen vorausschicken, dass sie aus der religiösen Weltanschauung ganzer Völker hervorgehen, weshalb wir auch das Geschichtliche in dieser Beziehung in Erinnerung bringen wollen. Die Scheidung jedoch ist nicht in voller Strenge durchzuführen, da sich die einzelnen Auffassungs- und Gestaltungsweisen, nach Art der Kunstformen überhaupt, vermischen, so dass wir diejenige Form, welche wir als den Grundtypus für die Weltanschauung des einen Volks ansehen, auch bei früheren oder späteren, wenn zwar untergeordnet und vereinzelt, wiederfinden. Im Wesentlichen aber haben wir die konkreteren Anschauungen und Belege für die erste Stufe in der *altparsischen*[39] Religion, für die zweite in *Indien,* für die dritte in *Ägypten* zu suchen.

2. Die Symbolik der Erhabenheit

Durch den angegebenen Verlauf hat sich endlich die bisher durch ihre besondere sinnliche Gestalt mehr oder weniger verdunkelte Bedeutung frei herausgerungen und kommt somit für sich in ihrer Klarheit ins Bewusstsein. Dadurch ist das eigentlich symbolische Verhältnis aufgelöst, und es tritt jetzt, indem die absolute Bedeutung als die allgemeine, durch alles hindurchgreifende *Substanz* der gesamten erscheinenden Welt gefasst wird, die Kunst der Substantialität – als Symbolik der *Erhabenheit* – an die Stelle bloß symbolisch-phantastischer Andeutungen, Verunstaltungen und Rätsel.

[39] Parsen („Pars“ bedeutet *Perser* auf Persisch) sind eine ethnisch streng abgeschlossene, aus Persien stammende Gemeinschaft, die der Lehre des Zoroastrismus angehört

In dieser Rücksicht sind hauptsächlich *zwei* Standpunkte zu unterscheiden, welche in dem verschiedenen Verhältnis der Substanz als des Absoluten und Göttlichen zur Endlichkeit der Erscheinung ihren Grund finden. Dies Verhältnis nämlich kann gedoppelt sein, *positiv und negativ,* obschon in beiden Formen – da es immer die allgemeine Substanz ist, welche herauszutreten hat – an den Dingen nicht ihre partikuläre Gestalt und Bedeutung, sondern ihre allgemeine Seele und ihre Stellung zu dieser Substanz zur Anschauung kommen soll.

A. Auf der ersten Stufe ist dies Verhältnis so gefasst, dass die Substanz als das von jeder Partikularität befreite All und Eine den bestimmten Erscheinungen als deren hervorbringende und belebende Seele immanent ist und nun in dieser Immanenz als affirmativ gegenwärtig erschaut und von dem sich selbst aufgebenden Subjekt durch die liebende Versenkung in diese allen Dingen einwohnende Wesenheit ergriffen und dargestellt wird. Dies gibt die Kunst des erhabenen Pantheismus, wie wir ihn seinen Anfängen nach schon in Indien, sodann aufs glänzendste ausgebildet im Mohammedanismus und seiner Kunst der Mystik sowie endlich in vertiefterer subjektiver Weise in einigen Erscheinungen der christlichen Mystik wiederfinden werden.

B. Das *negative* Verhältnis dagegen der eigentlichen Erhabenheit müssen wir in der *hebräischen* Poesie aufsuchen, in dieser Poesie des Herrlichen, welche den bildlosen Herrn des Himmels und der Erden nur dadurch zu feiern und zu erheben weiß, dass sie seine gesamte Schöpfung nur als Akzidens seiner Macht, als Boten seiner Herrlichkeit, als Preis und Schmuck seiner Größe verwendet und in diesem Dienste das Prächtigste selbst als negativ setzt, weil sie keinen für die Gewalt und Herrschaft des Höchsten adäquaten und affirmativ zureichenden Ausdruck zu finden imstande ist und eine positive Befriedigung nur durch die Dienstbarkeit der Kreatur erlangt, die im Gefühl und Gesetztsein der Unwürdigkeit allein sich selbst und ihrer Bedeutung gemäß wird.

3. Die bewusste Symbolik der vergleichenden Kunstform

Durch diese Verselbstständigung der für sich in ihrer Einfachheit gewussten Bedeutung ist die *Trennung* derselben von der gegen sie zugleich als unangemessen *gesetzten* Erscheinung an sich schon vollzogen. Soll nun innerhalb dieser wirklichen Scheidung dennoch Gestalt und Bedeutung in die Beziehung einer innerlichen Verwandtschaft, wie die symbolische Kunst es erfordert, gebracht werden, so liegt dies Beziehen weder unmittelbar in der Bedeutung noch in der Gestalt, sondern in einem *subjektiven Dritten,* das in beiden nach subjektiver Anschauung Seiten der Ähnlichkeit findet und im Vertrauen hierauf die für sich selbst klare Bedeutung durch das verwandte einzelne Bild veranschaulicht und erklärt.

Dann aber ist das Bild, statt wie bisher der einzige Ausdruck zu sein, nur ein bloßer Schmuck, und es kommt dadurch ein Verhältnis hervor, das nicht dem Begriff des Schönen entspricht, indem Bild und Bedeutung einander gegenüberstehen, statt ineinandergearbeitet zu werden, wie dies, wenn auch nur in unvollkommener Weise, im eigentlich Symbolischen noch der Fall war. Kunstwerke, welche diese Form zu ihrer Grundlage machen, bleiben daher untergeordneter Art, und ihr Inhalt kann nicht das Absolute selbst, sondern irgendein anderer, beschränkter Zustand oder Vorfall sein, weshalb denn die hierher gehörigen Formen zum großen Teil nur gelegentlich als Beiwesen benutzt werden.

Näher jedoch haben wir auch in diesem Kapitel drei Hauptstufen zu unterscheiden.

A. Zur erster? gehört die Darstellungsweise der *Fabel, Parabel* und des *Apologs,* in denen die *Trennung* von Gestalt und Bedeutung, welche das Charakteristische dieses ganzen Gebiets ausmacht, noch nicht *ausdrücklich* gesetzt ist und die *subjektive* Seite des Vergleichens noch nicht *hervorgehoben* ist, weshalb auch die Darstellung der einzelnen *konkreten* Erscheinung, aus welcher heraus sich die allgemeine Bedeutung erklären lassen soll, das *Überragende* bleibt.

B. Auf der *zweiten* Stufe dagegen kommt die allgemeine *Bedeutung* für sich zur Herrschaft über die erläuternde Gestalt, die sich nur noch als bloßes *Attribut* oder willkürlich erwähltes *Bild* geben kann. Hierher gehört die Allegorie, die Metapher, das Gleichnis.

C. Die *dritte* Stufe endlich lässt das gänzliche *Zerfallen* der bisher im Symbol entweder unmittelbar – ihrer relativen Fremdheit unerachtet – vereinigten oder in ihrer verselbstständigten Scheidung dennoch bezogenen Seiten vollständig hervortreten. Dem für sich seiner prosaischen Allgemeinheit nach gewussten Inhalt erscheint wie im *Lehrgedicht* die Kunstgestalt durchweg äußerlich, während auf der anderen Seite das für sich Äußerliche seiner bloßen Äußerlichkeit nach in der sogenannten *beschreibenden* Poesie aufgefasst und dargestellt wird. Dadurch aber ist die symbolische Verknüpfung und Beziehung verschwunden, und wir haben uns nach einer weiteren, dem Begriff der Kunst wahrhaft entsprechenden Einigung von Form und Inhalt umzusehen.

Erstes Kapitel: *Die unbewusste Symbolik*

Treten wir jetzt für die nähere Betrachtung an die besonderen Entwicklungsstufen des Symbolischen heran, so haben wir den Anfang mit dem aus der Idee der Kunst selbst hervorgehenden *Anfang* der Kunst zu machen. Dieser Anfang, wie wir sahen, ist die symbolische Kunstform in ihrer noch unmittelbaren, noch nicht als bloßes Bild und Gleichnis gewussten und gesetzten Gestalt – die *unbewusste Symbolik.* Ehe diese nun aber an sich selbst wie *für unsere Betrachtung* ihren eigentlich symbolischen Charakter erreichen kann, sind vorerst noch mehrere durch den Begriff des Symbolischen selber bestimmte Voraussetzungen aufzunehmen.

Der nähere Ausgangspunkt lässt sich folgendermaßen feststellen.

Das Symbol hat einerseits zu seiner Grundlage die unmittelbare Vereinigung der allgemeinen und dadurch geistigen Bedeutung und der ebenso angemessenen als unangemessenen sinnlichen Gestalt,

deren Inkongruenz jedoch noch nicht ins Bewusstsein gekommen ist. Andererseits aber muss die Verknüpfung schon durch die *Phantasie* und *Kunst* gestaltet sein und nicht nur als eine *bloß unmittelbar vorhandene* göttliche Wirklichkeit aufgefasst werden. Denn das Symbolische entsteht für die Kunst erst mit dem *Abtrennen* einer allgemeinen Bedeutung von der unmittelbaren *Naturgegenwart,* in deren Dasein das Absolute dennoch, *nun* aber von der *Phantasie* als wirklich präsent angeschaut ist.

Die *erste* Voraussetzung deshalb für das Werden des Symbolischen ist eben jene nicht durch die Kunst hervorgebrachte, sondern ohne dieselbe in den wirklichen Naturgegenständen und menschlichen Tätigkeiten gefundene *unmittelbare* Einheit des Absoluten und der Existenz desselben in der erscheinenden Welt.

A. Unmittelbare Einheit von Bedeutung und Gestalt

In dieser angeschauten unmittelbaren Identität des Göttlichen, das als eins mit seinem Dasein in der Natur und dem Menschen zum Bewusstsein gebracht wird, ist weder die Natur als solche, wie sie ist, aufgenommen, noch für sich das Absolute davon losgerissen und verselbstständigt, so dass also von einem Unterschiede des Inneren und Äußeren, der Bedeutung und Gestalt eigentlich nicht zu reden ist, weil sich das Innere noch nicht für sich als Bedeutung von seiner unmittelbaren Wirklichkeit im Vorhandenen abgelöst hat. Sprechen wir deshalb hier von Bedeutung, so ist dies *unsere* Reflexion, welche für uns aus dem Bedürfnis hervorgeht, die Form, welche das Geistige und Innere als Anschauung erhält, überhaupt als etwas Äußerliches anzusehen, durch das wir, um es verstehen zu können, in das Innere, die Seele und Bedeutung hineinblicken wollen. Daher müssen wir aber bei solchen allgemeinen Anschauungen den wesentlichen Unterschied machen, ob jenen Völkern, welche sie zuerst fassten, das Innere selbst als Inneres und Bedeutung vor Augen war oder ob *wir nur* darin eine Bedeutung erkennen, welche ihren äußerlichen Ausdruck in der Anschauung erhält.

In dieser ersten Einheit nun also ist kein solcher Unterschied von Seele und Leib, Begriff und Realität; das Leibliche und Sinnliche, das Natürliche und Menschliche ist nicht nur ein Ausdruck für eine davon auch zu unterscheidende Bedeutung; sondern das Erscheinende selber ist als die unmittelbare Wirklichkeit und Gegenwart des Absoluten gefasst, das nicht für sich [ist] noch eine andere selbstständige Existenz erhält, sondern nur die unmittelbare Gegenwart eines Gegenstandes hat, welcher der Gott oder das Göttliche ist. Im Lamadienste z. B. wird dieser einzelne, wirkliche Mensch unmittelbar als Gott gewusst und verehrt, wie in anderen Naturreligionen die Sonne, Berge, Ströme, der Mond, einzelne Tiere, der Stier, Affe usf. als unmittelbare göttliche Existenzen angesehen und heilig geachtet sind. Ähnliches, wenn auch in vertiefter Weise, zeigt sich in manchen Beziehungen auch noch in der christlichen Anschauung. Der katholischen Lehre nach z. B. ist das geweihte Brot der wirkliche Leib, der Wein das wirkliche Blut Gottes und Christus unmittelbar darin gegenwärtig, und selbst dem lutherischen Glauben nach verwandelt sich durch den gläubigen Genuss Brot und Wein zu dem wirklichen Leib und Blut. In dieser mystischen Identität ist nichts bloß Symbolisches enthalten, das erst in der reformierten Lehre dadurch hervorkommt, dass hier das Geistige für sich von dem Sinnlichen losgetrennt und das Äußerliche dann als bloße Hindeutung auf eine davon unterschiedene Bedeutung genommen wird. Auch in den wundertätigen Marienbildern wirkt die Kraft des Göttlichen als unmittelbar in ihnen präsent und nicht etwa nur als symbolisch durch die Bilder angedeutet.

Am durchgreifendsten aber und verbreitetsten finden wir die Anschauung jener ganz unmittelbaren Einheit in dem Leben und der Religion des alten Zendvolkes[40], dessen Vorstellungen und Institutionen uns in dem Zend-Awesta aufbewahrt sind.

---

[40] *Zendvolk*, das Volk, das in uralter Zeit die Gebirge Hochasiens, besonders den Hindukusch bewohnte und später nach Medien und Persien wanderte, wo es das medische und durch Kyros das persische Reich gründete. Ihre Religion war Anbetung des Feuers, u. durch sie hat sich diese bis auf die Gegenwart fortgepffanzt und besteht noch bei den Parsen fort. Ihre Sprache war das Zend, wovon der Name abgeleitet ist. Sie war wahrscheinlich die Muttersprache des Sanskrit. Die Geschichte des

1. Die Religion Zoroasters

Die Religion Zoroasters[41] nämlich sieht das *Licht* in seiner natürlichen Existenz, die Sonne, Gestirne, das Feuer in seinem Leuchten und Flammen als das Absolute an, ohne dies Göttliche für sich von dem Licht als einem bloßen Ausdruck und Abbilde oder Sinnbilde zu trennen. Das Göttliche, die Bedeutung, ist von seinem Dasein, den Lichtern, nicht geschieden. Denn wenn das Licht auch ebenso sehr in dem Sinne des Guten, Gerechten und dadurch Segensreichen, Erhaltenden, Lebenverbreitenden genommen wird, so gilt es doch nicht etwa als bloßes Bild des Guten, sondern das Gute ist selber Licht. Ebenso ist es mit dem Gegensatz des Lichts, dem Dunklen und den Finsternissen, als dem Unreinen, Schädlichen, Schlechten, Zerstörenden, Tötenden.

Näher besondert und gliedert sich diese Anschauung in folgender Weise.

a) *Erstens* wird das Göttliche als das in sich Lichtreine und das demselben entgegengesetzte Finstere und Unreine zwar *personifiziert und* heißt dann *Ormuzdunö Ahriman;* diese Personifikation aber bleibt ganz *oberflächlich.* Ormuzd[42] ist kein in sich freies, sinnlichkeitsloses Subjekt wie der Gott der Juden oder wahrhaft geistig und persönlich wie der christliche Gott, der als wirklich persönlicher selbstbewusster Geist vorgestellt wird; sondern Ormuzd, wie sehr er auch König, großer Geist, Richter usf. genannt wird, bleibt dennoch unabgetrennt von dem sinnlichen Dasein als Licht und Lichter. Er ist nur dies Allgemeine aller besonderen Existenzen, in denen das Licht und da-

---

Zendvolks ist sehr dunkel oder besteht vielmehr nur aus Sagen und Vermuthungen, die Anquetil de Perron, Rask, Burnouf, Bopp und besonders Rhode zusammengestellt haben. Aus: Oekonomische Encyklopädie von J. G. Krünitz

[41] Zoroaster = Zaratustra, (*Besitzer des goldfarbenen Kamels*), altiranischer Priester und Prophet des Zoroastrismus. Wann Zaratustra lebte, ist bis heute umstritten, manche Wissenschaftler nehmen an, er hätte seit der ersten Besiedelungswelle Persiens, also um 18000 v. Chr. gewirkt, andere geben um 800 v. Chr. bzw. um 600 v. Chr. an.

[42] Ahura Mazda „der weise Herr“ oder „Herr der Weisheit“, mittelpersisch Ormusd) ist im *Zoroastrismus* der Schöpfergott. Er steht für das Licht, Schöpfer der Welt, ist Fruchtbarkeitsgott

mit das Göttliche und Reine wirklich ist, ohne dass er sich jedoch als geistige Allgemeinheit und Fürsichsein derselben aus allem Vorhandenen selbstständig in sich zurückzöge. Er bleibt in den existierenden Besonderheiten und Einzelheiten wie die Gattung in den Arten und Individuen. Als dies Allgemeine erhält er zwar den Vorzug vor allem Besonderen und ist der Erste, Oberste, der goldglänzende König der Könige, der Reinste, Beste, aber seine Existenz hat er nur in allem Lichten und Reinen, wie Ahriman in allem Finsteren, Üblen, Verderblichen und Kranken.

b) Deshalb breitet sich diese Anschauung sogleich zu der weiteren Vorstellung eines *Reichs* der Lichter und Finsternisse und des Kampfs derselben aus. In dem Reiche des Ormuzd sind es zunächst die *Amschaspands* als die sieben Hauptlichter des Himmels, welche göttliche Verehrung genießen, weil sie die wesentlichen besonderen Existenzen des Lichts sind und deshalb als ein reines und großes Himmelsvolk das Dasein des Göttlichen selbst ausmachen. Jeder Amschaspand[43], zu denen auch Ormuzd gehört, hat seine Tage des Präsidiums, Segnens und Wohltuns. Weiter ins einzelne gehen sodann die *Izeds* und *Ferwers* herunter, welche wie Ormuzd selber wohl personifiziert werden, doch ohne nähere menschliche Gestaltung für die Anschauung, so dass weder die geistige noch leibliche Subjektivität, sondern das Dasein als Licht, Schein, Glanz, Leuchten, Ausstrahlen das Wesentliche für die Anschauung bleibt. – In der gleichen Weise sind nun auch die einzelnen natürlichen Dinge, welche nicht äußerlich selber als Lichter und leuchtende Körper existieren, Tiere, Pflanzen sowie die Gestaltungen der menschlichen Welt ihrer Geistigkeit und Leiblichkeit nach, die einzelnen Handlungen und Zustände, das gesamte Leben des Staats, der König, von sieben Großen umgeben, die Gliederung der Stände, Städte, Bezirke mit ihren Oberhäuptern, welche als die Besten und Reinsten Vorbild und Schutz abzugeben haben, überhaupt die gesamte Wirklichkeit als eine Existenz des Ormuzd betrachtet. Denn

[43] Die Amschaspand sind die sieben unsterblichen Weisen, die sieben höchsten Geister im Reich des Lichts: Ormuzd, der Gegner des Gottes der Finsternis Ahriman, und seine sechs Gehilfen.

alles, was Gedeihen, Leben, Erhalten in sich trägt und verbreitet, ist ein Dasein des Lichts und der Reinheit und damit ein Dasein des Ormuzd; jede einzelne Wahrheit, Güte, Liebe, Gerechtigkeit, Milde, alles einzelne Lebendige, Wohltätige, Beschützende wird von Zoroaster als in sich licht und göttlich betrachtet. Das Reich des Ormuzd ist das wirklich vorhandene Reine und Leuchtende, und dabei ist kein Unterschied zwischen Erscheinungen der Natur und des Geistes, wie in Ormuzd selber Licht und Güte, die geistige und sinnliche Qualität, unmittelbar zusammenfallen. Der *Glanz* eines Geschöpfs ist deshalb für Zoroaster der Inbegriff von Geist, Kraft und Lebensregungen jeder Art, insoweit sie nämlich auf positive Erhaltung, Entfernung alles in sich selbst Üblen und Schädlichen gehen. Was in Tieren, Menschen, Gewächsen das Reale und Gute ist, ist Licht, und nach Maß und Beschaffenheit dieser Lichtigkeit bestimmt sich der höhere oder mindere Glanz aller Gegenstände.

Die gleiche Gliederung und Abstufung findet nun auch in dem Reiche des Ahriman statt, nur dass in diesem Bezirke das geistig Schlechte und natürlich Üble, überhaupt aber das Zerstörende und tätig Negative zur Wirklichkeit und Herrschaft gelangt. Die Macht des Ahriman aber soll sich nicht ausbreiten, und der Zweck der gesamten Welt wird deshalb darein gesetzt, das Reich des Ahriman zu vernichten, zu zerschmettern, damit in allem nur Ormuzd lebendig, gegenwärtig und herrschend sei.

c) Diesem alleinigen Zweck ist das ganze menschliche Leben geweiht. Die Aufgabe jedes Einzelnen besteht in nichts anderem als in der geistigen und leiblichen eigenen Reinigung sowie in der Verbreitung dieses Segens und Bekämpfung des Ahriman und seines Daseins in menschlichen und natürlichen Zuständen und Tätigkeiten. Die höchste, heiligste Pflicht ist deshalb, Ormuzd in seiner Schöpfung zu verherrlichen, alles, was von diesem Lichte gekommen und in sich selber rein ist, zu lieben, zu verehren und sich ihm gefällig zu machen. Ormuzd ist Anfang und Ende aller Verehrung. Vor allen Dingen hat der Parse daher Ormuzd in Gedanken und Worten anzurufen und zu ihm zu beten. Nach dem Preise dessen, von dem die ganze Welt des

Reinen ausgestrahlt ist, muss er sich sodann im Gebet an die besonderen Dinge nach der Stufe ihrer Hoheit, Würde und Vollkommenheit wenden; denn, sagt der Parse, soweit sie gut und lauter sind, ist Ormuzd in ihnen und liebt sie als seine reinen Söhne, über die er sich freut wie beim Beginn der Wesen, da alles durch ihn neu und rein hervorgegangen war. So richtet sich das Gebet zuerst an die Amschaspands als nächste Abdrücke des Ormuzd, als die Ersten und Glänzendsten, die seinen Thron umgeben und seine Herrschaft fördern. Das Gebet an diese Himmelsgeister bezieht sich genau auf ihre Eigenschaften und Geschäfte und, sind es Gestirne, auf die Zeit ihres Erscheinens. Die Sonne wird bei Tage angerufen, und, je nachdem sie aufgeht, am Mittagshimmel steht oder niedersinkt, immer in verschiedener Weise. Vom Morgen bis Mittag bittet der Parse besonders, Ormuzd möge seinen Glanz erhöhen wollen, abends betet er, die Sonne möge durch Ormuzd und aller Izeds Schutz ihres Lebens Lauf vollenden. Hauptsächlich aber wird der Mithras[44] verehrt der als Befruchter der Erde, der Wüsten über die ganze Natur Nahrungssaft ausgießt und als mächtiger Kämpfer gegen alle Dews[45] des Zankes, Krieges, der Zerrüttung und Zerstörung der Urheber des Friedens ist.

Ferner hebt der Parse in seinen im ganzen eintönigen Lobgebeten gleichsam die Ideale, das Reinste und Wahrhaftigste in den Menschen, die Ferwers als reine Menschengeister, auf welchem Teile der Erde sie leben oder gelebt haben, hervor. Besonders wird zu Zoroasters reinem Geiste gebetet, dann aber zu den Oberhäuptern der Stände, Städte, Bezirke, und die Geister aller Menschen sind jetzt schon als genau verbunden betrachtet, als Glieder in der lebendigen Gesellschaft des Lichten, die einst in Gorotman noch mehr eins werden soll. Endlich werden auch die Tiere, Berge, Bäume nicht vergessen, sondern mit Hinschauung auf Ormuzd angerufen; ihr Gutes, der Dienst, welchen sie dem Menschen beweisen, wird gepriesen und be-

---

[44] Mithras, pers. Gott, Gott des Rechts, Licht- bzw. Sonnengott, Führer zur rechten Ordnung (*ascha*)

[45] Dews oder Daevas sind Geister (Dämonen), ursprünglich „alte Götter“, die in Tier- oder Menschengestalt auftreten. Böse Dews sind Alk, Ays, Chival, Vishap. Sie bringen Tod, Krankheit und Hungersnöte.

sonders das Erste und Vortrefflichste in seiner Art als ein Dasein des Ormuzd verehrt. Außer dieser Anbetung dringt der Zend-Awesta auf *praktische* Ausübung des Guten und Reinigkeit des Gedankens, des Wortes und der Tat. Der Parse soll in seinem ganzen Verhalten des äußeren und inneren Menschen wie das Licht sein, wie Ormuzd, die Amschaspands, Izeds, wie Zoroaster und alle guten Menschen leben und wirken. Denn diese leben und lebten im Licht, und alle ihre Taten sind Licht; darum soll jeder ihr Muster vor Augen haben und ihrem Beispiele folgen. Je mehr Lichtreinigkeit und Güte der Mensch in seinem Leben und Vollbringen ausdrückt, desto näher sind ihm die Himmelsgeister. Wie die Izeds alles mit Wohltätigkeit segnen, beleben, fruchtbar und freundlich machen, so sucht auch er die Natur zu reinigen, zu veredeln, überall Lebenslicht und fröhliche Fruchtbarkeit auszubreiten. In diesem Sinne speist er die Hungrigen, pflegt den Kranken, dem Durstigen bietet er das Labsal des Trankes, dem Wanderer Obdach und Lager, der Erde gibt er reinen Samen, gräbt reinliche Kanäle, bepflanzt die Wüsten mit Bäumen, befördert, wo er kann, das Wachstum, er sorgt für die Nahrung und Befruchtung des Lebendigen, für den reinen Glanz des Feuers, entfernt die toten und unreinen Tiere, stiftet Ehen, und sie selbst, die heilige Sapandomad[46], der Ized[47] der Erde, freut sich darüber und steuert dem Schaden, den die Dews und Darwands zu bereiten geschäftig sind

2. Unsymbolischer Typus der Religion Zoroasters

[46] Sapandomad: Der Genius der Erde, ein weiblicher Engel von der höchsten Vollkommenheit, einer der Amschaspands, von Ormuzd geschaffen, in stetem Kampf gegen Astudschad, einen Dämon des Ahriman, begriffen, Aus Vollmer's Mythologie aller Völker, Stuttgart 1874

47 Ized: Die durch die ganze sichtbare und unsichtbare Welt verbreiteten achtundzwanzig guten Genien zweiter Ordnung, welche nur Ormuzd und seine sieben Urwesen, die Amschaspands, als Gebieter anerkennen. Die Izeds sind männliche oder weibliche Wesen von höchster Reinheit und Zartheit, von Ormuzd, dem Repräsentanten des höchsten, unsichtbaren Gottes, geschaffen, bewachen die Welt, stehen dem Jahr, den Monaten, den Tagen und Stunden schützend und beglückend vor, geleiten die Menschen auf ihrem Lebenswege, gebieten über die ganze Thier- und Pflanzenwelt, über die Urkräfte und Elemente, und sind, zum Schutz der ihnen Untergebenen, in stetem Kampf mit Ahriman und seinen bösen Geistern begriffen. Aus Vollmer's Mythologie aller Völker, Stuttgart 1874

Was wir das Symbolische nannten, ist in diesen Grundanschauungen *noch gar nicht* vorhanden. Auf der einen Seite ist freilich das Licht das natürlich Daseiende, und auf der anderen hat es die Bedeutung des Guten, Segensvollen, Erhaltenden, so dass man sagen könnte, die wirkliche Existenz des Lichts sei ein bloß verwandtes Bild für diese allgemeine, durch die Natur und die menschliche Welt hindurchgreifende Bedeutung. In Rücksicht auf die Anschauung der Parsen selber aber ist die Trennung der Existenz und ihrer Bedeutung falsch, denn für sie ist eben das *Licht* als Licht das Gute und wird so aufgefasst, dass es als *Licht* in allem besonderen Guten, Lebendigen, Positiven da sei und wirke. Das Allgemeine und Göttliche führt sich zwar durch die Unterschiede der besonderen weltlichen Wirklichkeit durch, aber in diesem seinem besonderten und vereinzelten Dasein bleibt dennoch die substantielle, ungeschiedene Einheit von Bedeutung und Gestalt bestehen, und die Verschiedenheit dieser Einheit betrifft nicht den Unterschied der Bedeutung als Bedeutung und ihrer Manifestation, sondern nur die Verschiedenheit der daseienden Gegenstände, als z. B. der Gestirne, Gewächse, menschlichen Gesinnungen und Handlungen, in welchen das Göttliche als Licht oder Finsternis als vorhanden angeschaut ist.

In den weiteren Vorstellungen geht es allerdings zu einigen symbolischen Anfängen fort, welche jedoch nicht den eigentlichen Typus der ganzen Anschauungsweise abgeben, sondern nur als vereinzelte Ausführungen gelten können. So sagt z. B. Ormuzd einmal von seinem Liebling, dem Dschemschid: „Der heilige Ferwer Dschemschids, des Sohnes Vivenghams, war groß vor mir. Seine Hand nahm von mir einen Dolch, dessen Schärfe Gold war und dessen Griffel Gold. Darauf bezog Dschemschid dreihundert Teile der Erde. Er spaltete das Erdreich mit seinem Goldblech, mit seinem Dolch, und sprach: Sapandomad freue sich. Er sprach das heilige Wort mit Gebet an das zahme Vieh, an das wilde und an die Menschen. So ward sein Durchzug Glück und Segen für diese Länder, und zusammenliefen in großen Haufen Haustiere, Tiere des Feldes und Menschen.“ Hier ist nun der Dolch und das Spalten des Erdbodens ein Bild, als dessen Bedeutung

der Ackerbau angenommen werden kann. Der Ackerbau ist noch keine für sich geistige Tätigkeit, ebenso wenig aber auch nur ein rein Natürliches, sondern eine aus Überlegung, Verstand und Erfahrung herkommende allgemeine Arbeit des Menschen, welche durch alle seine Lebensbezüge hindurchreicht. Dass nun jenes Spalten der Erde mit dem Dolche auf den Ackerbau hindeuten solle, ist zwar in der Vorstellung von dem Umzüge Dschemschids nirgend ausdrücklich gesagt, und es wird von keinem Fruchtbarmachen und von keinen Feldfrüchten in Verbindung mit diesem Spalten gesprochen; indem jedoch in diesem einzelnen Tun zugleich mehr als dies einzelne Umherziehen und Auflockern des Bodens zu liegen scheint, ist darin etwas symbolisch Angedeutetes zu suchen. Ähnlich verhält es sich mit den näheren Vorstellungen, wie sie besonders in der späteren Ausbildung des Mithrasdienstes vorkommen, wo der Mithras dargestellt wird, wie er in dämmernder Grotte als Jüngling den Kopf des Stiers in die Höhe richtet und ihm einen Dolch in den Hals stößt, während eine Schlange das Blut aufleckt und ein Skorpion seine Zeugungsteile benagt. Man hat diese symbolische Darstellung bald astronomisch, bald in anderer Weise erklärt. Allgemeiner und tiefer jedoch kann man den Stier als das natürliche Prinzip überhaupt nehmen, über welches der Mensch, das Geistige, den Sieg davonträgt, obschon auch astronomische Beziehungen mit hineinspielen mögen. Dass aber solch eine Umkehr, wie jener Sieg des Geistes über die Natur, darin enthalten sei, darauf deutet auch der Name des Mithras, des Mittlers, hin, besonders in späterer Zeit, als das Erheben über die Natur schon Bedürfnis der Völker wurde.

Dergleichen Symbole nun aber kommen, wie gesagt, in der Anschauung der alten Parsen *nur* nebenher zum Vorschein und machen nicht das durchgängige Prinzip für die ganze Anschauungsweise aus.

Noch weniger ist der *Kultus,* welchen der Zend-Awesta vorschreibt, *symbolischer Art.* Wir finden hier nicht etwa symbolische Tänze, welche den verschränkten Lauf der Gestirne feiern oder nachbilden sollen, ebenso wenig anderweitige Tätigkeiten, welche nur als ein andeutendes Bild für allgemeine Vorstellungen gelten; sondern alle Hand-

lungen, die dem Parsen zur religiösen Pflicht gemacht werden, sind Geschäftigkeiten, welche auf die wirkliche Verbreitung der Reinigkeit im Inneren und Äußeren gehen, und erscheinen als ein zweckmäßiges Vollbringen des allgemeinen Zwecks, Ormuzds Herrschaft in allen Menschen und Naturgegenständen zu verwirklichen, – eines Zwecks daher, der in diesem Tun selber nicht nur angedeutet, sondern ganz und gar erreicht wird.

3. Unkünstlerische Auffassung und Darstellung der Religion Zoroasters

Wie nun dieser ganzen Anschauung der Typus des Symbolischen abgeht, fehlt ihr auch der Charakter des eigentlich *Künstlerischen.* Im Allgemeinen zwar kann man ihre Vorstellungsweise *poetisch* nennen, denn die einzelnen Naturgegenstände sind ebenso wenig als die einzelnen menschlichen Gesinnungen Zustände, Taten, Handlungen in ihrer unmittelbaren und dadurch zufälligen und prosaischen Bedeutungslosigkeit aufgenommen, sondern ihrer wesentlichen Natur nach im Lichte des Absoluten als des Lichtes angeschaut; und umgekehrt ist auch die allgemeine Wesenheit der konkreten natürlichen und menschlichen Wirklichkeit nicht in ihrer existenzlosen und gestaltlosen Allgemeinheit aufgefasst, sondern dies Allgemeine und jenes Einzelne ist als unmittelbar Eines vorgestellt und ausgesprochen. Solch eine Anschauung darf als schön, weit und groß gelten, und gegen schlechte und sinnlose Götzenbilder gehalten, ist das Licht, als dies in sich Reine und Allgemeine, allerdings dem Guten und Wahren angemessen. Die Poesie darin bleibt aber ganz im Allgemeinen stehen und bringt es nicht zur Kunst und zu Kunstwerken. Denn weder ist das Gute und Göttliche in sich bestimmt, noch die Gestalt und Form dieses Inhalts aus dem Geiste erzeugt; sondern, wie wir bereits sahen, das Vorhandene selbst, die Sonne, Gestirne, die wirklichen Gewächse, Tiere, Menschen, das existierende Feuer sind als die in ihrer *Unmittelbarkeit* schon gemäße Gestalt des Absoluten ergriffen. Die sinnliche Darstellung wird nicht, wie die Kunst es fordert, aus dem Geiste gebildet, geformt und erfunden, sondern unmittelbar in dem äußerlichen Dasein als der adäquate Ausdruck gefunden und ausgesprochen.

Zwar wird das Einzelne nach der anderen Seite hin auch unabhängig von seiner Realität durch die Vorstellung fixiert, wie z. B. in den Izeds und den Ferwers, den Genien einzelner Menschen; die poetische Erfindung aber in dieser beginnenden Trennung ist von der schwächsten Art, weil der Unterschied ganz formell bleibt, so dass der Genius, Ferwer, Ized, keine eigentümliche Gestaltung erhält und erhalten soll, sondern teils nur ganz denselben Inhalt, teils auch nur die bloße, für sich leere Form der Subjektivität hat, welche schon das existierende Individuum besitzt. Die Phantasie produziert weder eine andere, tiefere Bedeutung noch die selbstständige Form einer in sich reicheren Individualität. Und wenn wir auch weiterhin die besonderen Existenzen zu allgemeinen Vorstellungen und Gattungen zusammengefasst sehen, denen als dies Gattungsmäßige durch die Vorstellung eine reale Existenz gegeben wird, so ist doch auch dieses Erheben der Vielheit zu einer umfassenden, wesentlichen Einheit, als Keim und Grundlage für die Einzelheiten derselben Art und Gattung, nur wieder im unbestimmteren Sinne eine Tätigkeit der Phantasie und kein eigentliches Werk der Poesie und Kunst. So ist z. B. das heilige Behramfeuer das wesentliche Feuer, und unter den Wassern kommt gleichfalls ein Wasser aller Wasser vor. Hom gilt als der erste, reinste, kräftigste unter allen Bäumen, der Urbaum, in welchem der Lebenssaft voll Unsterblichkeit quillt. Unter den Bergen wird *Albordsch,* der heilige Berg, als der erste Keim der ganzen Erde vorgestellt, der im Lichtglanz steht, von dem die Wohltäter der Menschen, welche die Erkenntnis des Lichtes hatten, ausgehen und auf welchem Sonne, Mond und Sterne ruhen. Im ganzen aber ist das Allgemeine in unmittelbarer Einheit mit der vorhandenen Wirklichkeit der besonderen Dinge angeschaut, und nur hin und wieder werden allgemeine Vorstellungen durch besondere Bilder versinnlicht.

Prosaischer noch hat der Kultus die wirkliche Durchführung und Herrschaft des Ormuzd in allen Dingen zum Zweck und fordert nur diese Angemessenheit und Reinheit jedes Gegenstandes, ohne daraus selbst nur ein gleichsam in unmittelbarer Lebendigkeit existierendes

Kunstwerk zu bilden, wie es in Griechenland die Fechter, Ringer usf. in ihrer ausgearbeiteten Körperlichkeit darzustellen wussten.

Nach allen diesen Seiten und Beziehungen hin macht die erste Einheit geistiger Allgemeinheit und sinnlicher Realität nur die *Grundlage* des Symbolischen in der Kunst aus, ohne jedoch selber schon eigentlich symbolisch zu sein und Kunstwerke zustande zu bringen. Um zu diesem nächsten Ziele hinzugelangen, ist deshalb das Fortgehen aus der soeben betrachteten ersten Einheit zur *Differenz* und zum *Kampfe* der Bedeutung und ihrer Gestalt erforderlich.

B. Die phantastische Symbolik

Tritt das Bewusstsein dagegen aus der unmittelbar angeschauten Identität des Absoluten und seines äußerlich wahrgenommenen Daseins heraus, so liegt als wesentliche Bestimmung die *Scheidung* der bisher vereinigten Seiten vor uns, der Kampf von Bedeutung und Gestalt, welcher unmittelbar zu dem Versuche drängt, den Bruch durch Ineinanderbildung des Getrennten auf *phantasievolle* Weise wieder zu heilen.

Erst mit diesem Versuche entsteht das eigentliche Bedürfnis der Kunst. Denn setzt sich die Vorstellung ihren nicht mehr nur unmittelbar in der vorhandenen Realität angeschauten Inhalt losgelöst von diesem Dasein für sich fest, so ist hierdurch dem Geiste die Aufgabe gestellt, die allgemeinen Vorstellungen in erneuter, aus dem Geiste produzierter Weise für die Anschauung und Wahrnehmung phantasiereich herauszugestalten und in dieser Tätigkeit Kunstgebilde hervorzubringen. Da nun in der ersten Sphäre, innerhalb welcher wir uns noch befinden, diese Aufgabe nur symbolisch zu lösen ist, so kann es scheinen, als wenn wir jetzt schon auf dem Boden des eigentlich Symbolischen ständen. Dennoch ist dies nicht der Fall.

Das nächste, was uns begegnet, sind Gestaltungen einer gärenden Phantasie, welche in der Unruhe ihrer Phantasterei nur den Weg bezeichnet, der zu dem echten Mittelpunkte der symbolischen Kunst

hinleiten kann. Bei dem ersten Hervortreten nämlich des Unterschiedes und der Beziehung von Bedeutung und Darstellungsform ist beides, das Scheiden sowohl als auch das Verknüpfen, noch verworrener Art. Diese Verworrenheit wird dadurch notwendig, dass jede der unterschiedenen Seiten noch nicht zu einer Totalität gediehen ist, welche in sich selbst das Moment trägt, das die Grundbestimmung der anderen ausmacht, wodurch erst die wahrhaft adäquate Einheit und Versöhnung zustande kommen kann. Der Geist seiner Totalität nach bestimmt z. B. die Seite der äußeren Erscheinung ebenso sehr aus sich selber, als die in sich totale und gemäße Erscheinung für sich nur die äußere Existenz des Geistigen ist. Bei dieser ersten Trennung aber der vom Geist erfassten Bedeutungen und der vorhandenen Welt der Erscheinungen sind die Bedeutungen nicht die der konkreten Geistigkeit, sondern Abstraktionen, und ihr Ausdruck das gleichfalls Unbegeistete und dadurch abstrakt nur Äußere und Sinnliche. Der Drang der Unterscheidung und Vereinigung ist deshalb ein Taumel, der aus den sinnlichen Einzelheiten unbestimmt und maßlos unmittelbar zu den allgemeinsten Bedeutungen hinüberschweift und für das innerlich im Bewusstsein Erfasste nur die schlechthin entgegengesetzte Form sinnlicher Gestaltungen zu finden weiß.

Dieser Widerspruch ist es, welcher die einander widerstrebenden Elemente wahrhaft vereinen soll, doch, von der einen Seite nur in die entgegengesetzte hineingetrieben und aus dieser in die erste wieder zurückgewiesen, sich nur ruhelos herüber- und hinüberwirft und in dem Hinundwiderschwanken und Gären dieses *Strebens* nach Auflösung die Beschwichtigung schon gefunden glaubt. Statt der echten Befriedigung ist deshalb gerade nur der *Widerspruch* selber als die wahre Vereinigung und somit die unvollkommenste Einheit als das eigentlich der Kunst Entsprechende hingestellt. Die wahre Schönheit daher dürfen wir auf diesem Felde trüber Verwirrung nicht suchen. Denn in dem rastlos raschen Überspringen von einem Extrem ins andere finden wir einerseits an das sowohl seiner Einzelheit als seiner elementarischen Erscheinung nach aufgenommene Sinnliche die Weite und Macht allgemeiner Bedeutungen in ganz inadäquater Wei-

se geknüpft, andererseits das Allgemeinste, wenn von demselben ausgegangen wird, in der umgekehrten Art mitten in die sinnlichste Gegenwart schamlos hineingerückt; und kommt auch das Gefühl dieser Unangemessenheit zum Bewusstsein, so weiß sich hier die Phantasie nur durch Verzerrungen zu retten, indem sie die besonderen Gestalten über ihre festumgrenzte hinaustreibt, sie ausweitet, ins Unbestimmte verändert, ins Maßlose steigert und auseinanderreißt und dadurch in dem Streben nach Aussöhnung das Entgegengesetzte erst recht in seiner Versöhnungslosigkeit ans Licht bringt. Diese ersten, noch wildesten Versuche der Phantasie und Kunst treffen wir vornehmlich bei den alten *Indem* an. Ihr Hauptmangel, dem Begriff dieser Stufe gemäß, besteht darin, dass sie weder imstande sind, die Bedeutungen für sich in ihrer Klarheit noch die vorhandene Wirklichkeit in deren eigentümlicher Gestalt und Bedeutsamkeit zu fassen. Die Inder haben sich daher auch als zu einer historischen Auffassung der Personen und Begebenheiten unfähig erwiesen, denn zur geschichtlichen Betrachtung gehört die Nüchternheit, das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen empirischen Vermittlungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen. Dieser prosaischen Besonnenheit widerstrebt ihr Drang, alles und jedes auf das schlechthin Absolute und Göttliche zurückzuführen und in dem Gewöhnlichsten und Sinnlichsten eine durch die Phantasie erschaffene Gegenwart und Wirklichkeit der Götter vor sich zu haben. In ihrer durcheinandergemischten Verwirrung des Endlichen und Absoluten geraten sie daher, indem die Ordnung, der Verstand und die Festigkeit des alltäglichen Bewusstseins und der Prosa ganz unberücksichtigt bleibt, bei aller Fülle und großartigen Kühnheit ebenso sehr in eine ungeheure Faselei des Phantastischen, welche von dem Innerlichsten und Tiefsten in die gemeinste Gegenwart überläuft, um das eine Extrem in das andere unmittelbar zu verkehren und zu verzerren.

Für die bestimmteren Züge dieser kontinuierlichen Trunkenheit, dieses Verrückens und Verrücktseins haben wir hier nicht die religiösen Vorstellungen als solche, sondern nur die Hauptmomente, nach

welchen diese Anschauungsweise der Kunst angehört, durchzugehen. Diese Hauptpunkte sind folgende.

1. Die indische Auffassung von Brahman

Das eine Extrem des indischen Bewusstseins ist das Bewusstsein von dem Absoluten als dem in sich schlechthin Allgemeinen, Unterschiedslosen und dadurch vollständig Unbestimmten. Diese äußerste Abstraktion, indem sie weder besonderen Inhalt hat, noch als konkrete Persönlichkeit vorgestellt ist, ergibt sich nach keiner Seite hin als ein Stoff, den die Anschauung irgend gestalten könnte. Denn Brahman, als dies oberste Göttliche überhaupt, ist den Sinnen und der Wahrnehmung durchaus entzogen, ja eigentlich nicht einmal ein Objekt für das Denken. Denn zum Denken gehört das Selbstbewusstsein, das sich einen Gegenstand setzt, um darin sich zu finden. Jedes Verstehen schon ist eine Identifikation des Ich und des Objekts, eine Aussöhnung der außerhalb dieses Verständnisses Getrennten; was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Anderes. Die indische Art der Vereinigung aber des menschlichen Selbsts mit Brahman ist nichts als das stets gesteigerte Hinaufschrauben zu dieser äußersten Abstraktion selber, in welcher nicht nur der gesamte konkrete Inhalt, sondern auch das Selbstbewusstsein untergegangen sein muss, ehe der Mensch zu derselben hinzugelangen vermag. Deshalb kennt der Inder keine Versöhnung und Identität mit Brahman in dem Sinne, dass der Menschengeist sich dieser Einheit *bewusst* werde, sondern die Einheit besteht ihm darin, dass gerade das Bewusstsein und Selbstbewusstsein und damit aller Weltinhalt und Gehalt der eigenen Persönlichkeit total verschwinde. Die Ausleerung und Vernichtung zur absoluten Stumpfheit gilt als der höchste Zustand, der den Menschen zum obersten Gott selber, zu Brahman macht.

Diese Abstraktion, welche zum Härtesten gehört, was der Mensch sich auferlegen kann, einerseits als Brahman und andererseits als der rein theoretische innerliche Kultus des in sich Verdumpfen und Abtötens, ist kein Gegenstand der Phantasie und Kunst, welche sich nur

etwa bei Schilderung des Weges zu diesem Ziele in mannigfacheren Gebilden zu ergehen Gelegenheit erhält.

2. Sinnlichkeit, Maßlosigkeit und personifizierende Tätigkeit der indischen Phantasie

Umgekehrt springt die indische Anschauung aber ebenso sehr unmittelbar aus dieser Übersinnlichkeit in die wildeste Sinnlichkeit über. Da jedoch die unmittelbare und dadurch ruhige Identität beider Seiten aufgehoben und statt derselben die *Differenz* innerhalb der Identität zum Grundtypus geworden ist, so stößt uns dieser Widerspruch vermittlungslos aus dem Endlichsten ins Göttliche, aus diesem wieder ins Endlichste hinein, und wir leben unter den Gestaltungen, welche aus diesem wechselseitigen Verkehren der einen Seite in die andere entstehen, wie in einer Hexenwelt, wo keine Bestimmtheit der Gestalt, wenn man sie festzuhalten hofft, standhält, sondern plötzlich sich ins Entgegengesetzte verwandelt oder sich zur Übertriebenheit aufbläht und auseinanderspreizt.

Die allgemeinen Weisen nun, in welchen die indische Kunst zum Vorschein kommt, sind folgende.

a) Auf der einen Seite legt die Vorstellung in das *unmittelbar Sinnliche* und Einzelne den ungeheuersten Inhalt des Absoluten so hinein, dass dieses Einzelne selbst, wie es geht und steht, solch einen Inhalt in sich vollkommen darstellen und als derselbe für die Anschauung existieren soll. Im *Ramajana*[48] z. B. ist der Freund des Ramas, der Fürst der Affen Hanumat, eine Hauptgestalt und vollbringt die tapfersten Taten. Überhaupt wird in Indien der Affe göttlich verehrt, und es gibt eine ganze Affenstadt. In dem Affen, als diesem einzelnen, wird der unendliche Inhalt des Absoluten angestaunt und vergöttert. Ebenso die Kuh Sabala, welche im *Ramajana* gleichfalls in der Episode von Wiswamitras Büßungen mit unermesslicher Macht bekleidet erscheint. Weiter hinauf gibt es in Indien Familien, in welchen das Abso-

[48] *Ramajana, auch* Ramayana ist ein berühmtes hinduistisches Epos mit rund 24 000 Doppelversen aus dem 4. Jahrhundert vor Chr. über das Leben des König Rama.

lute selbst, als dieser wirkliche, wenn auch ganz stumpfe und einfältige Mensch vegetiert, der in seiner unmittelbaren Lebendigkeit und Gegenwart als Gott verehrt wird. Dasselbe finden wir auch im Lamaismus, wo auch ein einzelner Mensch als der gegenwärtige Gott der höchsten Anbetung genießt. In Indien aber wird diese Verehrung nicht nur einem ausschließlich gezollt, sondern jeder Brahmane gilt von Hause aus durch die Geburt in seiner Kaste schon als Brahman und hat die den Menschen mit Gott identifizierende Wiedergeburt durch den *Geist* auf *natürliche* Weise schon durch die sinnliche Geburt vollbracht, so dass also die Spitze des Göttlichsten selber unmittelbar in die ganz gemeine sinnliche Wirklichkeit des Daseins zurückfällt. Denn obschon es den Brahmanen zur heiligsten Pflicht gemacht ist, die Wedas zu lesen und dadurch die Einsicht in die Tiefen der Gottheit zu erlangen, so kann dieser Pflicht doch ebenso sehr, ohne dem Brahmanen seine Göttlichkeit zu nehmen, mit der größten Geistlosigkeit Genüge geschehen. In der ähnlichen Weise ist eins der allgemeinsten Verhältnisse, welches die Inder darstellen, das Erzeugen, Entstehen, wie die Griechen den Eros als den ältesten Gott angeben. Dies Erzeugen nun, die göttliche Tätigkeit, wird wiederum in vielfachen Darstellungen ganz sinnlich genommen, und die männlichen und weiblichen Geschlechtsteile werden aufs heiligste gehalten. Ebenso sehr wird das Göttliche, wenn es auch für sich in seiner Göttlichkeit in die Wirklichkeit hineintritt, ganz trivial mitten in das Alltägliche hineingezogen. So wird z. B. im Anfange des *Ramajana* erzählt, wie Brahma zu Walmiki, dem mythischen Sänger des Ramajana, gekommen sei. Walmiki empfängt ihn ganz in der gewöhnlichen indischen Weise, bekomplimentiert ihn, setzt ihm einen Stuhl vor, bringt ihm Wasser und Früchte, Brahma setzt sich wirklich nieder und nötigt auch seinen Wirt, das gleiche zu tun; so sitzen sie lange Zeit, bis endlich Brahma dem Walmiki befiehlt, den *Ramajana* zu dichten.

Dies ist nun gleichfalls noch keine eigentlich symbolische Auffassung, denn obschon hier, wie das Symbol es fordert, die Gestalten aus dem Vorhandenen her aufgenommen und auf allgemeinere Bedeutungen angewendet werden, so fehlt hier doch die andere Seite, dass

nämlich die besonderen Existenzen nicht die absolute Bedeutung für die Anschauung wirklich *sein,* sondern dieselbe nur *andeuten* sollen. Für die indische Phantasie sind der Affe, die Kuh, der einzelne Brahmane usf. nicht ein verwandtes Symbol des Göttlichen, sondern sie sind als das Göttliche selber, als ein demselben adäquates Dasein betrachtet und dargestellt.

Hierin aber liegt der Widerspruch, welcher die indische Kunst zu einer *zweiten* Weise der Auffassung hinübertreibt. Denn einerseits ist das schlechthin Unsinnliche, das Absolute als solches, die Bedeutung schlechthin, als das wahrhaft Göttliche ergriffen, auf der anderen Seite [sind] die Einzelheiten der konkreten Wirklichkeit auch in ihrem sinnlichen Dasein von der Phantasie unmittelbar als göttliche Erscheinungen angesehen. Zum Teil zwar sollen sie nur besondere Seiten des Absoluten ausdrücken, doch auch dann noch ist das unmittelbar Einzelne, das als gemäßes Dasein dieser bestimmten Allgemeinheit dargestellt wird, diesem seinem Inhalt schlechthin nur ungemäß und mit demselben in um so grellerem Widerspruch, als die Bedeutung hier schon in ihrer Allgemeinheit gefasst und doch ausdrücklich in dieser Allgemeinheit als mit dem Sinnlichsten und Einzelnsten unmittelbar von der Phantasie in Identität gesetzt ist.

b) Die nächste Lösung dieses Zwiespalts sucht nun die indische Kunst, wie bereits oben ist angedeutet worden, in der *Maßlosigkeit* ihrer Gebilde. Die einzelnen Gestalten, um die Allgemeinheit als sinnliche Gestalten selber erreichen zu können, werden ins Kolossale, Groteske wild auseinandergezerrt. Denn die einzelne Gestalt, welche nicht sich selber und die ihr als besonderer Erscheinung eigentümliche, sondern eine außerhalb ihrer liegende allgemeine Bedeutung ausdrücken soll, genügt nun der Anschauung nicht eher, als bis sie aus sich selber heraus ins Ungeheure hin ohne Ziel und Maß fortgerissen wird. Hier ist es denn vornehmlich die verschwenderischste Übertreibung der Größe, in der räumlichen Gestalt sowohl als auch in der zeitlichen Unermesslichkeit, und die Vervielfältigung ein und derselben Bestimmtheit, die Vielköpfigkeit, die Menge der Arme usf., durch welche das Erreichen der Weite und Allgemeinheit der Bedeutungen er-

strebt wird. Das Ei z. B. schließt den Vogel ein. Diese einzelne Existenz nun wird zu der unermesslichen Vorstellung eines Welteies als Einhüllung des allgemeinen Lebens aller Dinge erweitert, in welchem Brahma, der zeugende Gott, ratlos ein Schöpfungsjahr zubringt, bis durch seinen bloßen Gedanken die Hälften des Eies auseinanderfallen. Außer natürlichen Gegenständen werden nun auch menschliche Individuen und Begebenheiten ebenso sehr zur Bedeutung eines wirklichen göttlichen Tuns in einer Weise erhöht, dass weder das Göttliche für sich noch das Menschliche kann festgehalten werden, sondern beides stets ineinander herüber- und hinübergewirrt erscheint. Hierher gehören besonders die Inkarnationen der Götter, hauptsächlich Wischnus[49], des erhaltenden Gottes, dessen Taten einen Hauptinhalt der großen epischen Gedichte abgeben. Die Gottheit geht in diesen Verkörperungen unmittelbar in die weltliche Erscheinung über. So ist z. B. Rama die siebente Inkarnation Wischnus (Ramatschandra). Nach einzelnen Bedürfnissen, Handlungen, Zuständen, Gestalten und Weisen des Benehmens zeigt es sich in diesen Gedichten, dass ihr Inhalt hergenommen sei aus zum Teil wirklichen Begebenheiten, aus den Taten älterer Könige, welche neue Zustände der Ordnung und Gesetzlichkeit zu gründen kräftig waren, und man ist deshalb mitten im Menschlichen auf dem festen Boden der Wirklichkeit. Umgekehrt aber ist dann alles wieder erweitert, ins Nebulose ausgedehnt, ins Allgemeine hinübergespielt, so dass man den kaum gewonnenen Boden wieder verliert und nicht weiß, wo man ist. Ähnlich geht es auch in der *Sakuntala*[50] zu. Anfangs haben wir die zarteste, duftigste Liebeswelt vor uns, in welcher alles in menschlicher Weise seinen gemäßen Gang geht, dann aber werden wir plötzlich dieser ganzen konkreten Wirklichkeit entrückt und in die Wolken in Indras Himmel hinübergehoben, wo alles verändert ist und aus seinem bestimmten Kreise heraus zu allgemeinen Bedeutungen des Naturlebens im Verhältnis zu Brahmanen und der Macht über die Naturgöt-

---

[49] Wischnu (Vishnu) = der Alldurchdringende, vedischer Gott des Hinduismus und des Vishnuismus

[50] Sakuntala (Shakuntala) ist ein dramatisches Werk in sieben Akten des ind. Dichters Kalidasa.

ter, welche durch strenge Büßungen dem Menschen verliehen wird, erweitert.

Auch diese Darstellungsweise ist nicht eigentlich symbolisch zu nennen. Denn das eigentliche Symbol lässt die bestimmte Gestalt, welche sie verwendet, in ihrer Bestimmtheit bestehen, wie sie ist, weil sie darin nicht das unmittelbare Dasein der Bedeutung ihrer Allgemeinheit nach anschauen will, sondern in den verwandten Qualitäten des Gegenstandes auf die Bedeutung nur hinweist. Die indische Kunst aber, obschon sie Allgemeinheit und einzelne Existenz scheidet, fordert dessen unerachtet noch die unmittelbare, durch die Phantasie produzierte Einheit beider und muss deshalb das Daseiende seiner Begrenztheit entnehmen und in selbst sinnlicher Weise ins Unbestimmte vergrößern und überhaupt verwandeln und verunstalten. In diesem Zerfließen der Bestimmtheit und in der Verwirrung, welche dadurch hervorkommt, dass immer der höchste Gehalt in Dinge, Erscheinungen, Begebnisse und Taten hineingelegt wird, welche in ihrer Begrenztheit die Macht solchen Inhalts weder an und für sich in sich haben, noch auszudrücken fähig sind, kann man daher eher einen Anklang der *Erhabenheit* als das eigentlich Symbolische suchen. Im Erhabenen nämlich, wie wir es noch später werden kennenlernen, drückt die endliche Erscheinung das Absolute, das sie zur Anschauung bringen soll, nur so aus, dass an der Erscheinung selber heraustritt, sie könne den Inhalt nicht erreichen. So ist es z. B. mit der Ewigkeit. Ihre Vorstellung wird erhaben, wenn sie soll in zeitlicher Weise ausgesprochen werden, indem jede größte Zahl immer noch nicht genügend ist und fort und fort, ohne zu Ende zu kommen, vermehrt werden muss. Wie es von Gott heißt: „Tausend Jahre sind vor dir ein Tag.“ In dieser und ähnlicher Art enthält die indische Kunst vieles, das diesen Ton der Erhabenheit anzuschlagen beginnt. Der große Unterschied jedoch von der eigentlichen Erhabenheit besteht darin, dass die indische Phantasie in solchen wilden Gestaltungen das Negativsetzen der Erscheinungen, welche sie vorführt, nicht vollbringt, sondern gerade durch jene Maßlosigkeit und Unbegrenztheit den Unterschied und Widerspruch des Absoluten und seiner Gestaltung ausge-

löscht und verschwunden glaubt. – Sowenig wir sie nun in dieser Übertreibung als eigentlich symbolisch und erhaben gelten lassen können, ebenso wenig ist sie eigentlich *schön.* Denn sie gibt uns zwar, hauptsächlich in Schilderung des Menschlichen als solchen, viel Liebliches und Mildes, viel freundliche Bilder und zarte Empfindungen, die glänzendsten Naturbeschreibungen und reizendsten, kindlichsten Züge der Liebe und unbefangenen Unschuld, ebensoviel Großartiges und Edles; aber was die allgemeinen Grundbedeutungen betrifft, so bleibt das Geistige umgekehrt doch immer wieder ganz sinnlich, das Plattste steht neben dem Höchsten, die Bestimmtheit ist zerstört, das Erhabene bloße Grenzenlosigkeit, und was dem Mythos angehört, geht größtenteils nur zur Phantastik einer ruhelos umhersuchenden Einbildungskraft und verstandlosen Gestaltungsgabe fort.

c) Die reinste Weise nun endlich der Darstellung, welche wir auf dieser Stufe finden, ist die *Personifikation* und die *menschliche Gestalt* überhaupt. Indem jedoch die Bedeutung hier noch nicht als freie geistige Subjektivität zu fassen ist, sondern entweder irgendeine abstrakte, in ihrer Allgemeinheit aufgenommene Bestimmtheit oder das bloß Natürliche, z. B. das Leben der Ströme, Berge, Gestirne, der Sonne enthält, so ist es eigentlich unter der Würde der menschlichen Gestalt, als Ausdruck für diese Art des Inhalts benutzt zu werden. Denn ihrer wahren Bestimmung nach spricht der menschliche Körper sowohl als auch die Form menschlicher Tätigkeiten und Begebnisse nur den konkreten inneren Gehalt des Geistes aus, der in dieser seiner Realität bei sich selber ist und daran nicht nur ein Symbol oder äußeres Zeichen hat.

Auf der einen Seite bleibt daher die Personifikation, wenn die Bedeutung, die sie darzustellen berufen wird, dem Geistigen ebenso als dem Natürlichen angehören soll, der *Abstraktion* der Bedeutung wegen auf dieser Stufe gleichfalls noch oberflächlich und bedarf für die nähere Veranschaulichung noch mannigfach anderweitiger Gestaltungen, mit denen sie sich vermischt und dadurch selber verunreinigt wird. Nach der anderen Seite hin ist es nicht die Subjektivität und deren Gestalt, welche hier das Bezeichnende ist, sondern ihre *Äußerungen,* Taten usf., denn im Tun und Handeln erst

gen, Taten usf., denn im Tun und Handeln erst liegt die bestimmtere Besonderung, welche mit dem bestimmten Inhalt der allgemeinen Bedeutungen in Bezug gebracht werden kann. Dann aber tritt wieder der Mangel ein, dass nicht das Subjekt, sondern nur die Äußerung desselben das Bedeutende ist, sowie die Verwirrung, dass die Begebenheiten und Taten, statt die Realität und das sich verwirklichende Dasein des Subjekts zu sein, ihren Inhalt und ihre Bedeutung anderswoher erhalten. Eine Reihe solcher Handlungen kann daher wohl in sich selbst eine Folge und Konsequenz haben, die sich aus dem Inhalte herschreibt, welchem solch eine Reihe zum Ausdruck dient; diese Konsequenz aber wird durch das Personifizieren und Vermenschlichen ebenso sehr wieder unterbrochen und teilweise aufgehoben, weil das Subjektivieren umgekehrt auch zur Willkür des Tuns und der Äußerungen hinführt, so dass also Bedeutendes und Bedeutungsloses um so bunter und regelloser durcheinanderspielt, je weniger die Phantasie ihre Bedeutungen und deren Gestalten in einen gründlichen und festen Zusammenhang zu bringen befähigt ist. – Wird aber das nur Natürliche zum alleinigen Inhalte genommen, so ist das Natürliche seinerseits nicht würdig, die menschliche Gestalt zu tragen, und diese, als nur dem geistigen Ausdruck gemäß, ihrerseits unfähig, das bloß Natürliche darzustellen.

In allen diesen Beziehungen kann dies Personifizieren nicht wahrhaft sein, denn die Wahrheit in der Kunst fordert, wie die Wahrheit überhaupt, das Zusammenstimmen des Inneren und Äußeren, des Begriffs und der Realität. Die griechische Mythologie personifiziert zwar auch den Pontos, Skamandros, sie hat ihre Flussgötter, Nymphen, Dryaden und macht überhaupt die Natur mannigfach zum Inhalt ihrer menschlichen Götter. Sie lässt jedoch die Personifikation nicht bloß formell und oberflächlich, sondern bildet daraus Individuen, an welchen die bloße Naturbedeutung zurücktritt und das Menschliche dagegen, das solchen Naturinhalt in sich aufgenommen hat, das Hervorstechende wird. Die indische Kunst aber bleibt bei der grotesken Vermischung des Natürlichen und Menschlichen stehen, so

dass keine Seite zu ihrem Rechte kommt und beide sich wechselseitig verunstalten.

Im Allgemeinen sind auch diese Personifikationen noch nicht eigentlich symbolisch, weil sie ihrer formellen Oberflächlichkeit wegen mit dem bestimmteren Gehalt, den sie symbolisch ausdrücken sollten, in keiner wesentlichen Beziehung und engeren Verwandtschaft stehen. Zugleich beginnt aber in Rücksicht auf die besonderen anderweitigen Gestaltungen und Attribute, mit welchen dergleichen Personifikationen untermischt erscheinen und welche die bestimmteren den Göttern beigelegten Qualitäten ausdrücken sollen, das Streben nach symbolischen Darstellungen, für welche die Personifikation dann mehr nur die allgemeine zusammenfassende Form bleibt. Was die hauptsächlicheren Anschauungen betrifft, welche hierher gehören, so ist zuvörderst des Trimurti, d. h. der dreigestaltigen Gottheit, Erwähnung zu tun. Zu ihr gehört erstens *Brahma,* die hervorbringende, zeugende Tätigkeit, der Weltschöpfer, Herr der Götter usf. Einerseits wird er von Brahman (als Neutrum), von dem obersten Wesen, unterschieden und ist dessen Erstgeborener, andererseits aber fällt er auch wieder mit dieser abstrakten Gottheit zusammen, wie überhaupt bei den Indern die Unterschiede sich nicht in ihren Grenzen festzuhalten vermögen, sondern teils verwischt werden, teils ineinander übergehen. Die nähere Gestalt nun hat viel Symbolisches: er wird mit vier Köpfen und vier Händen abgebildet, mit Zepter, Ring usf.; in Farbe ist er rot, was auf die Sonne hindeutet, da diese Götter immer zugleich allgemeine Naturbedeutungen in sich tragen, welche in ihnen personifiziert werden. Der *zweite* Gott des Trimurti ist Wischnu, der erhaltende Gott, der *dritte* Schiwa, der zerstörende. Die Symbole für diese Götter sind unzählig. Denn bei der Allgemeinheit ihrer Bedeutungen fassen sie unendlich viele einzelne Wirkungen in sich, teils in Bezug auf besondere Naturerscheinungen – hauptsächlich elementarische, wie z. B. Wischnu die Qualität des Feurigen (Wilsons Lexikon[51], s. v. 2) hat –, teils auch geistige, was denn immer bunt durcheinandergärt

[51] Horace Hayman Wilson, *Dictionary in Sanscrit and English,* Kalkutta 1819

und für die Anschauung häufig die widerwärtigsten Gestalten zum Vorschein bringt.

Bei diesem dreigestaltigen Gott zeigt es sich sogleich am deutlichsten, dass hier die geistige Gestalt noch nicht in ihrer Wahrheit auftreten kann, weil das Geistige nicht die eigentliche durchgreifende Bedeutung ausmacht. Geist nämlich würde diese Dreiheit von Göttern sein, wenn der dritte Gott eine konkrete Einheit und Rückkehr zu sich aus der Unterscheidung und Verdopplung wäre. Denn der wahren Vorstellung nach ist Gott Geist als diese tätige absolute Unterscheidung und Einheit, welche überhaupt den Begriff des Geistes ausmacht. Im Trimurti aber ist der dritte Gott nicht etwa die konkrete Totalität, sondern selber nur *eine* Seite zu den zwei anderen und deshalb gleichfalls eine Abstraktion, kein Rückgehen in sich, sondern nur ein Übergehen in Anderes, ein Verwandeln, Erzeugen und Zerstören. Man muss sich deshalb sehr hüten, in solchen ersten Ahnungen der Vernunft schon die höchste Wahrheit wiederfinden und in diesem Anklänge, der dem Rhythmus nach allerdings die Dreiheit enthält, welche eine Hauptvorstellung des Christentums ausmacht, bereits die christliche Dreieinigkeit erkennen zu wollen. Von Brahman und dem Trimurti aus geht nun die indische Phantasie noch weiter zu einer unermesslichen Anzahl der vielgestaltigsten Götter phantastisch fort. Denn jene allgemeinen Bedeutungen, welche als das wesentlich Göttliche aufgefasst sind, lassen sich in tausend und aber tausend Erscheinungen wiederfinden, welche nun selbst als Götter personifiziert und symbolisiert werden und einem klaren Verständnis bei der Unbestimmtheit und durcheinanderwerfenden Unstetigkeit der Phantasie, welche in ihren Erfindungen nichts seiner eigentlichen Natur nach behandelt und alles und jedes von seinem Platze rückt, die größten Hindernisse in den Weg stellen. Für diese untergeordneten Götter, an deren Spitze Indra, Luft und Himmel, steht, geben vornehmlich die allgemeinen Naturkräfte, die Gestirne, Ströme, Gebirge in den verschiedenen Momenten ihres Wirkens, ihrer Veränderung, ihres segenvollen oder schädlichen, erhaltenden oder zerstörenden Einflusses, den näheren Inhalt ab.

Einer der hauptsächlichsten Gegenstände aber der indischen Phantasie und Kunst ist das Entstehen der Götter und aller Dinge, die Theogonie und Kosmogonie. Denn diese Phantasie ist überhaupt in dem steten Prozess begriffen, das Sinnlichkeitsloseste in die äußere Erscheinung mitten hineinzuführen sowie umgekehrt das Natürlichste und Sinnlichste wieder durch die äußerste Abstraktion auszulöschen. In der ähnlichen Weise wird das Entstehen der Götter aus der obersten Gottheit und das Wirken und Dasein des Brahma, Wischnu, Schiwa in den besonderen Dingen, in Bergen, Wassern, menschlichen Ereignissen dargestellt. Dergleichen Inhalt kann denn einerseits für sich besondere Göttergestalt erhalten, andererseits aber gehen diese Götter wieder in die allgemeinen Bedeutungen der höchsten Götter auf. Solcher Theogonien und Kosmogonien gibt es in großer Anzahl und von unendlicher Mannigfaltigkeit. Wenn man daher sagt: so haben sich die Inder die Erschaffung der Welt, die Entstehung aller Dinge vorgestellt, so kann dies nur immer für eine Sekte oder ein bestimmtes Werk gelten, denn anderwärts findet sich dasselbe immer wieder anders. Die Phantasie dieses Volkes ist in ihrem Bilden und Gestalten unerschöpflich.

Eine Hauptvorstellung, welche sich durch die Entstehungsgeschichten hindurchzieht, ist statt der Vorstellung eines *geistigen Schaffens* die immer wiederkehrende Veranschaulichung des *natürlichen Zeugens.* Wenn man mit diesen Anschauungsweisen bekannt ist, so hat man den Schlüssel für viele Darstellungen, welche unser Gefühl der Scham ganz verwirren, indem die Schamlosigkeit aufs äußerste getrieben ist und in ihrer Sinnlichkeit ins Unglaubliche geht. Ein glänzendes Beispiel dieser Art und Weise der Auffassung bietet die berühmte und bekannte Episode aus dem *Ramajana,* die Herabkunft der Ganga, dar. Sie wird erzählt, als Rama zufällig an den Ganges kommt. Der winterliche, beeiste Himawan, der Fürst der Berge, hatte mit der schlanken Mena zwei Töchter gezeugt, Ganga, die ältere, und die schöne Uma, die jüngere. Die Götter, besonders Indra, hatten den Vater gebeten, ihnen Ganga, damit sie die heiligen Gebräuche begehen könnten, zu senden, und da Himawan sich ihrem Gesuche will-

fährig erweist, steigt Ganga zu den seligen Göttern empor. Nun folgt die weitere Geschichte der Uma, welche, nachdem sie viele wunderbare Taten der Demut und Büßung vollbracht hat, an Rudra, d. h. Schiwa, vermählt wird. Aus dieser Ehe entstehen wilde, unfruchtbare Gebirge. Hundert Jahre lang lag Schiwa mit Uma in ehelicher Umarmung, ohne Unterbrechung, so dass die Götter, erschreckt über Schiwas Zeugungsmacht und voll Angst vor dem zu gebärenden Kinde, ihn bitten, er möge seine Kraft der Erde zuwenden. Diese Stelle hat der englische Übersetzer nicht wörtlich übertragen mögen, weil sie jede Zucht und Scham allzu sehr beiseite setze. Schiwa gibt denn auch den Bitten der Götter Gehör, er lässt von weiterem Zeugen ab, um nicht das Universum zu zerstören, und schleudert seinen Samen auf die Erde; von Feuer durchdrungen, entsteht daraus der weiße Berg, der Indien von der Tatarei trennt. Uma aber gerät darüber in Zorn und Wut und verwünscht alle Gatten. Dies sind zum Teil gräuliche, fratzenhafte Gebilde, die unserer Phantasie und allem Verstande widerstreben, so dass sie, statt es wirklich darzustellen, nur merken lassen, was darunter zu verstehen sei. Schlegel hat diesen Teil der Episode nicht übersetzt, sondern erzählt nur, wie Ganga wieder auf die Erde herabgekommen sei. Dies geschah folgendermaßen. Ein Vorfahr des Rama, Sagar, hatte einen bösen Sohn, von einer zweiten Frau aber 60 000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kamen, doch in Krügen mit geläuterter Butter zu starken Männern großgezogen wurden. Nun wollte Sagar eines Tages ein Ross opfern, das ihm aber Wischnu in Schlangengestalt entreißt. Da sendet Sagar die 60 000 aus. Wischnus Hauch, als sie ihm nach großen Mühseligkeiten und vielem Suchen nahen, verbrennt sie zu Asche. Nach langwierigem Harren zieht endlich ein Enkel des Sagar, Ansuman der Strahlende, Sohn des Asamandscha, aus, um seine 60 000 Oheime und das Opferpferd wiederzufinden. Er trifft auch wirklich auf das Ross, Schiwa und den Aschenhaufen; der Vogelkönig Garuda aber verkündigt ihm, wenn nicht der Strom der heiligen Ganga vom Himmel herab über den Aschenhaufen fließe, würden seine Verwandten nicht wieder ins Leben zurückkehren. Da unterzieht sich der wackre Ansuman 32 000 Jahre lang auf dem Gipfel des Himawan den strengsten Büßungen. Vergebens. We-

der seine eigenen Kasteiungen noch die 30 000-jährigen seines Sohnes Dwilipa helfen das geringste. Erst dem Sohne des Dwilipa, dem herrlichen Bhagiratha, gelingt das große Werk nach wiederum tausendjähriger Büßung. Nun stürzt die Ganga herab; damit sie jedoch nicht die Erde zertrümmere, hält jetzt Schiwa sein Haupt unter, so dass sich in seinen Locken das Wasser verläuft. Da sind denn wieder neue Büßungen des Bhagiratha erforderlich, um die Ganga aus diesen Locken zum Weiterströmen zu befreien. Endlich ergießt sie sich in sechs Strömen, den siebenten leitet Bhagiratha nach gewaltigen Nöten bis zu den 60 000 hin, welche zum Himmel aufsteigen, während Bhagiratha selber sein Volk noch lange in Frieden beherrscht.

Von der ähnlichen Art wie die indischen Theogonien sind auch andere, die skandinavischen z. B. und die griechischen. In allen ist die Hauptkategorie das Zeugen und Erzeugtwerden, keine aber wirft sich so wild und in ihren Gestaltungen zum großen Teil mit solcher Willkür und Unangemessenheit der Erfindung umher. Die Theogonie des Hesiod vornehmlich ist viel durchsichtiger und bestimmter, so dass man jedes Mal weiß, wo man ist, und die Bedeutung klar erkennt, da sie heller hervorsticht und dartut, dass die Gestalt und das Äußere an ihr nur äußerlich erscheint. Sie beginnt mit dem Chaos, dem Erebos, Eros, der Gäa; Gäa bringt den Uranos aus sich selbst hervor und erzeugt dann mit ihm die Gebirge, den Pontos usf., auch den Kronos und die Zyklopen, Zentimanen, welche Uranos aber bald nach ihrer Geburt in den Tartaros einschließt. Gäa leitet den Kronos dazu an, den Uranos zu entmannen; es geschieht; das Blut fängt die Erde auf, und daraus hervor wachsen die Erinnyen und Giganten; das Schamglied fängt das Meer auf, und dem Schaume des Meeres entsteigt die Kytheria. Dies alles ist klarer und fester zusammengehalten und bleibt auch nicht bei dem Kreise bloßer Naturgötter stehen.

3. Anschauung von Reinigung und Buße

Suchen wir jetzt nach einem Übergangspunkte zum eigentlichen Symbol hin, so können wir denselben gleichfalls in der indischen Phantasie bereits seinen Anfängen nach finden. Wie geschäftig näm-

lich die indische Phantasie auch sein mag, die sinnliche Erscheinung zu einer Vielgötterei heraufzuschrauben, welche in der gleichen Maßlosigkeit und Veränderlichkeit kein anderes Volk aufzuweisen hat, so bleibt sie dennoch auf der anderen Seite in mannigfaltigen Anschauungen und Erzählungen immer wieder jener geistigen Abstraktion des obersten Gottes eingedenk, mit welchem verglichen das Einzelne, Sinnliche, Erscheinende als ungöttlich, unangemessen und deshalb als etwas erfasst wird, das negativ gesetzt und aufgehoben werden müsse. Denn gerade dies Umschlagen der einen Seite in die andere macht, wie gleich anfangs gesagt ist, den eigentümlichen Typus und die unbeschwichtigte Versöhnungslosigkeit der indischen Anschauung aus. Ihre Kunst ist es daher auch nicht müde geworden, das Sichaufgeben des Sinnlichen und die Kraft geistiger Abstraktion und innerer Versenkung aufs vielfachste zu gestalten. Hierher gehören die Darstellungen der langwierigen Büßungen und tiefen Betrachtungen, von denen nicht nur die ältesten epischen Gedichte, der *Ramajana* und *Mahabharata,* sondern auch viele andere poetische Kunstwerke die wichtigsten Proben liefern. Dergleichen Büßungen werden zwar häufig aus Ehrgeiz oder doch wenigstens zu bestimmten Zwecken unternommen, welche nicht zu der höchsten und letzten Vereinigung mit Brahman und zur Abtötung des Irdischen und Endlichen führen sollen – als z. B. der Zweck, die Macht eines Brahmanen zu erlangen usf.; zugleich aber liegt doch immer die Anschauung darin, dass die Büßung und die Ausdauer der von allem Bestimmten und Endlichen mehr und mehr sich abwendenden Meditation über die Geburt in einem bestimmten Stande sowie über die Gewalt des nur Natürlichen und der Naturgötter hinausheben. Weshalb sich denn besonders der Götterfürst Indra den strengen Büßern widersetzt und sie abzulocken versucht oder, wenn keine Lockung fruchtet, die oberen Götter anruft, ihm beizustehen, weil sonst der ganze Himmel würde in Verwirrung kommen.

In der Darstellung solcher Buße und ihrer verschiedenen Arten, Stufen, Grade ist die indische Kunst fast ebenso erfinderisch als in ih-

rer Vielgötterei und betreibt das Geschäft solcher Erfindung mit großem Ernst.

Dies macht den Punkt aus, von welchem wir weiter umherblicken können.

C. Die eigentliche Symbolik

Sowohl für die symbolische als auch für die schöne Kunst ist es notwendig, dass die Bedeutung, welche sie zu gestalten unternimmt, nicht nur, wie es im Indischen der Fall ist, aus der ersten unmittelbaren Einheit in ihrem äußeren Dasein, die noch vor aller Trennung und Unterscheidung liegt, heraustrete, sondern dass die Bedeutung für sich *frei* von der *unmittelbar* sinnlichen Gestalt werde.

Diese Befreiung kann nur insofern vor sich gehen, als das Sinnliche und Natürliche in sich selber als negativ, als das Aufzuhebende und Aufgehobene erfasst und angeschaut wird.

Weiter jedoch ist es erforderlich, dass die Negativität, welche als das Vergehen und das Sichaufheben des Natürlichen zur Erscheinung gelangt, als die *absolute Bedeutung* der Dinge überhaupt, als Moment des Göttlichen aufgenommen und gestaltet werde. – Damit haben wir jedoch die indische Kunst schon verlassen. Denn der indischen Phantasie fehlt es zwar nicht an der Anschauung des Negativen; Schiwa ist der Zerstörer wie der Zeuger, Indra stirbt, ja die Vernichterin Zeit, personifiziert als Kala, der furchtbare Riese, zerstört das gesamte Weltreich und alle Götter, selbst den Trimurti, der gleichfalls in Brahman aufgeht – wie das Individuum in seiner Identifikation mit dem obersten Gott sich und sein gesamtes Wissen und Wollen hinschwinden lässt. In diesen Anschauungen aber ist das Negative teils nur ein Verwandeln und Verändern, teils nur die Abstraktion, welche das Bestimmte fallen lässt, um zu der unbestimmten und dadurch leeren und gehaltlosesten Allgemeinheit hinzudringen. Die Substanz des Göttlichen dagegen bleibt im Gestaltenwechsel, Übergehen, Fortschreiten zur Vielgötterei und Wiederaufhebung derselben zu dem

einen höchsten Gott unverändert ein und dieselbige. Sie ist nicht dieser eine Gott, der in sich selbst, als dieser Eine, das Negative als seine eigene, zu seinem Begriff notwendig gehörige Bestimmtheit hat. Gleichmäßig liegt in der parsischen Anschauung das Verderbenbringende und Schädliche *außerhalb* des Ormuzd in Ahriman und bringt dadurch nur einen Gegensatz und Kampf hervor, der nicht dem einen Gotte, dem Ormuzd, als ein in ihm selber zugeteiltes Moment angehört.

Der nähere Fortschritt, den wir jetzt zu machen haben, besteht daher darin, dass einerseits das Negative durch das Bewusstsein für sich als das Absolute fixiert, auf der anderen Seite aber nur als *ein* Moment des Göttlichen angesehen ist, als ein Moment jedoch, welches nicht nur außerhalb des wahrhaft Absoluten in einen anderen Gott fällt, sondern dem Absoluten so zugeschrieben wird, dass der wahre Gott als das Negativwerden *seiner selber* erscheint und dadurch das Negative zu seiner ihm immanenten Bestimmung hat.

Durch diese weitere Vorstellung wird das Absolute zum ersten Mal in sich *konkret,* als Bestimmtheit seiner in sich selbst, und dadurch eine Einheit in sich, deren Momente sich für die Anschauung als die unterschiedenen Bestimmungen ein und desselben Gottes ergeben.

Denn das Bedürfnis der Bestimmtheit der absoluten Bedeutung in sich ist es eben, um dessen nächste Befriedigung es sich hier vornehmlich handelt. Die bisherigen Bedeutungen blieben ihrer Abstraktion wegen das schlechthin Unbestimmte und deshalb Gestaltlose oder fielen, wenn sie umgekehrt zur Bestimmtheit fortschritten, entweder unmittelbar mit dem Naturdasein zusammen oder gerieten in einen Kampf des Gestaltens, der es zu keiner Ruhe und Versöhnung brachte. Diesem zwiefachen Mangel ist jetzt dem inneren Gedankengange wie dem äußeren Verlauf der Völkeranschauungen nach in folgender Weise abgeholfen.

Erstens knüpft sich ein näheres Band zwischen Innerem und Äußerem dadurch, dass jedes Bestimmen des Absoluten in sich schon ein

Beginn des Herausgehens zur Äußerung ist. Denn jedes Bestimmen ist Unterscheiden in sich; das Äußere als solches aber ist immer bestimmt und unterschieden und deshalb eine Seite vorhanden, nach welcher das Äußere für die Bedeutung sich entsprechender als auf den bisher betrachteten Stufen zeigt. Die erste Bestimmtheit aber und Negation in sich des Absoluten kann nicht die freie Selbstbestimmung des *Geistes* als Geistes, sondern selber nur die unmittelbare Negation sein. Die unmittelbare und dadurch natürliche Negation in ihrer umfassendsten Weise ist der *Tod.* Das Absolute wird deshalb jetzt so gefasst, dass es in dies Negative als in eine seinem eigenen Begriff zukommende Bestimmung einzugehen und den Weg des Ersterbens und des Todes zu betreten hat. Wir sehen deshalb die Verherrlichung des Todes und Schmerzes zunächst als den Tod des ersterbenden Sinnlichen im Bewusstsein der Völker aufgehen; der Tod des Natürlichen wird als ein notwendiges Glied im Leben des Absoluten gewusst. Das Absolute jedoch auf der einen Seite, um dies Moment des Todes durchzumachen, muss entstehen und ein Dasein haben, während es auf der anderen nicht bei der Vernichtung des Todes stehen bleibt, sondern daraus sich zur positiven Einheit in sich in erhöhter Weise *herstellt.* Das Sterben ist deshalb hier nicht etwa als die ganze Bedeutung, sondern nur als *eine* Seite derselben genommen und das Absolute zwar als ein Aufheben seiner unmittelbaren Existenz, als ein Vorübergehen und Vergehen, umgekehrt aber auch als eine Rückkehr in sich selbst, als ein Auferstehen und In-sich-Ewig-und-Göttlichsein durch diesen Prozess des Negativen gefasst. Denn der Tod hat eine gedoppelte Bedeutung: einmal ist er das selbst unmittelbare Vergehen des Natürlichen, das andere Mal der Tod des *nur* Natürlichen und dadurch die Geburt eines Höheren, des Geistigen, welchem das bloß Natürliche in der Weise abstirbt, dass der Geist dies Moment als zu seinem Wesen gehörig an sich selbst hat.

Deshalb kann nun aber *zweitens* die Naturgestalt in ihrer Unmittelbarkeit und sinnlichen Existenz nicht mehr so aufgefasst werden, dass sie mit der in ihr erschauten Bedeutung zusammenfalle, weil ja die

Bedeutung des Äußerlichen selbst darin besteht, in seinem realen Dasein zu ersterben und sich aufzuheben.

In der gleichen Weise *drittens* fällt der bloße Kampf der Bedeutung und Gestalt und die Gärung der Phantasie fort, welche in Indien das Phantastische hervorbrachte. Die Bedeutung ist zwar auch jetzt noch nicht in ihrer von der vorhandenen Realität *befreiten,* reinen Einheit mit sich als Bedeutung in vollendet gereinigter Klarheit gewusst, so dass sie ihrer veranschaulichenden Gestalt *gegenübertreten* könnte. Umgekehrt aber soll auch nicht die einzelne Gestalt, als dieses einzelne Tiergebilde oder diese menschliche Personifikation, Begebenheit, Handlung, eine unmittelbar angemessene Existenz des Absoluten zur Anschauung bringen. Diese schlechte Identität ist um ebenso weit bereits überschritten, als jene vollkommene Befreiung noch nicht erreicht ist. An die Stelle von beidem setzt sich diejenige Darstellungsart, welche wir oben schon als die *eigentlich symbolische* bezeichnet haben. Einerseits *kann* sie jetzt hervortreten, weil das Innerliche und als Bedeutung Erfasste nicht mehr wie im Indischen nur kommt und geht, herüber und hinüber sich bald unmittelbar in die Äußerlichkeit versenkt, bald sich aus derselben in die Einsamkeit der Abstraktion zurückzieht, sondern sich für sich gegen die bloß natürliche Realität zu befestigen anfängt. Andererseits *muss* jetzt das Symbol zur Gestaltung gelangen. Denn obschon die vollständig hierher gehörige Bedeutung das Moment der Negativität des Natürlichen zu ihrem Inhalte hat, so *beginnt* doch das wahrhaft Innere sich erst aus dem Natürlichen herauszuringen und ist deshalb selber noch in die äußere Erscheinungsweise verschlungen, so dass es nicht für sich selbst schon ohne äußere Gestalt in seiner klaren Allgemeinheit ins Bewusstsein kommen kann.

Dem Begriff desjenigen, was überhaupt im Symbolischen die *Grundbedeutung* ausmacht, entspricht nun die *Gestaltungsart* in der Weise, dass die bestimmten Naturformen und menschlichen Handlungen in ihrer vereinzelten Eigentümlichkeit weder nur sich selbst darstellen und bedeuten, noch das *unmittelbar* in ihnen als vorhanden anschaubare Göttliche zum Bewusstsein bringen sollen. Ihr be-

stimmtes Dasein soll in seiner besonderen Gestalt nur Qualitäten haben, welche auf eine mit ihnen verwandte umfassendere Bedeutung *hindeuten.* Deshalb bildet gerade jene allgemeine Dialektik des Lebens, das Entstehen, Wachsen, Untergehen und Wiederhervorgehen aus dem Tode, auch in dieser Beziehung den gemäßen Inhalt für die eigentlich symbolische Form, weil sich fast in allen Gebieten des natürlichen und geistigen Lebens Erscheinungen finden, welche diesen Prozess zum Grunde ihrer Existenz haben und daher zur Veranschaulichung solcher Bedeutungen und zur Hinweisung auf sie gebraucht werden können. Denn zwischen beiden Seiten findet in der Tat eine wirkliche Verwandtschaft statt. So entstehen die Pflanzen aus ihrem Samen, sie keimen, wachsen, blühen, bringen Frucht, die Frucht verdirbt und bringt wieder neuen Samen. Die Sonne in ähnlicher Weise steht im Winter niedrig, im Frühling steigt sie hoch hinauf, bis sie im Sommer ihren Scheitelpunkt erreicht und nun ihren größten Segen spendet oder ihre Verderblichkeit ausübt, dann aber wieder hinabsinkt. Auch die verschiedenen Lebensalter, die Kindheit, Jugend, das Mannes- und Greisenalter stellen denselben allgemeinen Prozess dar. Besonders aber treten hier zur näheren Partikularisation noch spezifische Lokalitäten auf, wie z. B. der Nil. Insofern nun durch diese gründlicheren Züge der Verwandtschaft und das nähere Entsprechen der Bedeutung und ihres Ausdrucks das bloß Phantastische beseitigt ist, tritt eine bedachtsame Wahl der symbolisierenden Gestalten in Betreff auf ihre Angemessenheit oder Unangemessenheit ein, und jener rastlose Taumel beruhigt sich zu einer verständigeren Besonnenheit.

Wir sehen deshalb eine versöhntere Einheit, wie wir sie auf der ersten Stufe fanden, wieder hervorkommen, mit dem Unterschiede jedoch, dass die Identität der Bedeutung und ihres realen Daseins keine mehr *unmittelbare,* sondern eine aus der Differenz *hergestellte* und deshalb nicht vorgefundene, sondern aus dem Geist *produzierte* Einigung ist. Das Innere überhaupt beginnt hier zur Selbstständigkeit zu gedeihen und seiner bewusst zu werden und sucht sein Gegenbild im Natürlichen, welches seinerseits ein gleiches Gegenbild an dem Leben und Schicksal des Geistigen hat. Aus diesem Drange, welcher die eine

Seite in der anderen wiedererkennen, durch die äußere Gestalt sich das Innere und durch das Innere die Bedeutung der Außengestalten in der Verknüpfung beider vor die Anschauung und Einbildungskraft bringen will, geht hier der ungeheure Trieb nach symbolischer *Kunst* hervor. Erst wo das Innere frei wird und doch den Trieb behält, sich, was es seinem Wesen nach sei, in realer Gestalt vorstellig zu machen und diese Vorstellung selbst als ein auch äußerliches Werk vor sich zu haben, erst da beginnt der eigentliche Trieb der Kunst, hauptsächlich der bildenden. Erst hierdurch nämlich ist die Notwendigkeit vorhanden, dem Inneren aus der geistigen Tätigkeit eine nicht nur gefundene, sondern ebenso sehr aus dem Geiste erfundene Erscheinung zu geben. Die Phantasie macht sich dann eine zweite Gestalt, welche nicht für sich selber als Zweck gilt, sondern nur zur Veranschaulichung einer ihr verwandten Bedeutung benutzt und von dieser deshalb abhängig ist.

Dies Verhältnis könnte man sich nun so denken, dass die Bedeutung das wäre, wovon das Bewusstsein ausginge und sich demnächst erst zum Ausdrucke seiner Vorstellungen nach verwandten Gestalten umsähe. Dies aber ist nicht der Weg der eigentlich symbolischen Kunst. Denn ihre Eigentümlichkeit besteht darin, dass sie noch nicht zum Auffassen der Bedeutungen an und für sich, *unabhängig von* jeder Äußerlichkeit, durchdringt. Sie nimmt umgekehrt ihren Ausgangspunkt von dem Vorhandenen und dessen konkretem Dasein in Natur und Geist und erweitert dasselbe sodann erst zur Allgemeinheit von Bedeutungen, deren Inhalt solch eine reale Existenz ihrerseits gleichfalls, wenn auch nur in beschränkterer Art und in bloß annähernder Weise, in sich enthält. Zugleich aber bemächtigt sie sich dieser Objekte nur, um phantasievoll aus ihnen eine Gestalt zu schaffen, welche in dieser besonderen Realität jene Allgemeinheit dem Bewusstsein anschaulich und vorstellig macht. Als symbolisch haben daher die Kunstgebilde noch nicht die dem Geiste wahrhaft adäquate Form, weil der Geist hier selber sich noch nicht in sich klar und der dadurch freie Geist ist; aber es sind doch wenigstens Gestaltungen, welche an sich selber sogleich zeigen, dass sie nicht nur, um *sich* allein

darzustellen, erwählt sind, sondern auf tiefer liegende und umfassendere Bedeutungen hindeuten wollen. Das *bloß* Natürliche und Sinnliche stellt sich selbst vor, das symbolische Kunstwerk dagegen, mag es Naturerscheinungen oder menschliche Gestalten vors Auge bringen, weist sogleich aus sich heraus auf anderes hin, das jedoch eine innerlich begründete Verwandtschaft mit den vorgeführten Gebilden und eine wesentliche Bezüglichkeit auf sie haben muss. Der Zusammenhang nun zwischen der konkreten Gestalt und ihrer allgemeinen Bedeutung kann mannigfach sein, bald äußerlicher und dadurch unklarer, bald aber auch gründlicher, wenn nämlich die zu symbolisierende Allgemeinheit in der Tat das Wesentliche der konkreten Erscheinung ausmacht; wodurch denn die Fassbarkeit des Symbols um vieles erleichtert wird.

Der abstrakteste Ausdruck ist in dieser Beziehung die *Zahl,* welche jedoch nur zu einer klareren Andeutung in dem Falle zu gebrauchen ist, wenn die Bedeutung selber eine Zahlbestimmung in sich hat. Die Zahl sieben und zwölf z. B. kommt häufig in der ägyptischen Baukunst vor, weil sieben die Zahl der Planeten, zwölf die Anzahl der Monde oder der Fuße ist, um welche das Wasser des Nils, um fruchtbar zu sein, steigen muss. Solche Zahl wird dann als heilig angesehen, insofern sie eine Zahlbestimmung ist in den großen elementarischen Verhältnissen, welche als die Mächte des ganzen Naturlebens verehrt werden. Zwölf Stufen, sieben Säulen sind insofern symbolisch. Dergleichen Zahlensymbolik reicht selbst noch in schon weiterschreitende Mythologien hinein. Die zwölf Arbeiten z. B. des Herkules scheinen sich auch von den zwölf Monaten des Jahres herzuschreiben, indem Herkules einerseits zwar der als durchaus menschlich individualisierte Heros auftritt, andererseits aber auch noch eine symbolisierte Naturbedeutung in sich trägt und eine Personifikation des Sonnenlaufs ist.

Konkreter schon sind dann ferner symbolische Konfigurationen: labyrinthische Gänge als Symbol für den Kreislauf der Planeten, wie auch Tänze in ihren Verschlingungen den geheimeren Sinn haben,

die Bewegung der großen elementarischen Körper symbolisch nachzubilden.

Weiter hinauf geben dann Tiergestalten die Symbole ab, am vollendetesten aber die *menschliche* Körperform, welche hier schon in höherer und gemäßerer Weise herausgearbeitet erscheint, da der Geist auf dieser Stufe überhaupt schon beginnt, aus dem bloß Natürlichen sich zu seiner selbstständigeren Existenz hervorzugestalten.

Dies macht den allgemeinen Begriff des eigentlichen Symbols und die Notwendigkeit der Kunst für die Darstellung desselben aus. Um nun die konkreteren Anschauungen dieser Stufe zu besprechen, müssen wir bei diesem ersten Niedergange des Geistes in sich aus dem Orient heraustreten und uns mehr nach Westen hinwenden.

Als ein allgemeines Symbol, das diesen Standpunkt bezeichnet, können wir das Bild des Phönix an die Spitze stellen, der sich selber verbrennt, doch verjüngt aus dem Flammentode und der Asche wieder hervorgeht. Herodot erzählt (II, 73), er habe in Abbildungen wenigstens diesen Vogel in Ägypten gesehen, und in der Tat geben auch die *Ägypter* den Mittelpunkt für die symbolische Kunstform ab. Ehe wir jedoch zur näheren Betrachtung fortschreiten, können wir noch einige andere Mythen berühren, welche den Übergang zu jener nach allen Seiten hin vollständig durchgearbeiteten Symbolik bilden. Es sind dies die Mythen vom Adonis, seinem Tode, der Klage der Aphrodite um ihn, die Trauerfeste usf., – Anschauungen, welche die syrische Küste zu ihrer Heimat haben. Der Dienst der Kybele bei den Phrygiern hat dieselbe Bedeutung, welche auch in den Mythen von Kastor und Pollux, Ceres und Proserpina noch nachklingt.

Als Bedeutung ist hier vornehmlich jenes bereits erwähnte Moment des Negativen, der Tod des Natürlichen, als absolut im Göttlichen begründet, herausgehoben und für sich anschaulich gemacht. Deshalb die Trauerfeste über den Tod des Gottes, die ausschweifenden Klagen über den Verlust, der dann aber durch das Wiederfinden, Erstehen, Erneuen wieder vergütet wird, so dass nun auch Freudenfeste nach-

folgen können. Diese allgemeine Bedeutung hat dann wieder ihren bestimmteren Natursinn. Die Sonne verliert im Winter ihre Kraft, doch im Frühling gewinnt sie und mit ihr die Natur ihre Verjüngung wieder, sie stirbt und wird wiedergeboren. Hier findet also das als menschliches Begebnis personifizierte Göttliche seine Bedeutung im Naturleben, das dann andererseits wieder Symbol für die Wesentlichkeit des Negativen überhaupt, im Geistigen wie im Natürlichen, ist.

Das vollständige Beispiel aber für die Durcharbeitung der symbolischen Kunst, sowohl ihrem eigentümlichen Inhalte als ihrer Form nach, haben wir in *Ägypten* aufzusuchen. Ägypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellt, ohne zu der Entzifferung wirklich hinzugelangen. Die Aufgaben bleiben ungelöst, und die Lösung, die *wir* geben können, besteht deshalb auch nur darin, die Rätsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Ägyptern selbst unentzifferte Aufgabe aufzufassen. Weil sich in dieser Weise hier der Geist noch in der Äußerlichkeit, aus der er dann wieder herausstrebt, sucht und sich nun in unermüdlicher Betriebsamkeit abarbeitet, um sich aus sich selber sein Wesen durch die Erscheinungen der Natur wie diese durch die Gestalt des Geistes für die *Anschauung* statt für den Gedanken zu produzieren, so sind die Ägypter unter den bisherigen Völkern das eigentliche Volk der *Kunst.* Ihre Werke aber bleiben geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt, weil hier der Geist selber noch sein eigenes inneres Leben nicht wahrhaft gefunden hat und noch die klare und helle Sprache des Geistes nicht zu reden versteht. In dem unbefriedigten Triebe und Drange, in so lautloser Weise dies Ringen selber sich durch die Kunst zur Anschauung zu bringen, das Innere zu gestalten und sich seines Inneren wie des Inneren überhaupt nur durch äußere verwandte Gestalten bewusst zu werden, ist Ägypten charakterisiert. Das Volk dieses wunderbaren Landes war nicht nur ein ackerbauendes, sondern ein bauendes Volk, das nach allen Seiten hin den Boden umgewühlt, Kanäle und Seen gegraben und im Instinkte der Kunst nicht allein an das Tageslicht die ungeheuersten Konstruktionen herausgestellt, sondern die gleich unermesslichen

Bauwerke auch in den größten Dimensionen in die Erde gewaltsam hineingearbeitet hat. Dergleichen Monumente zu errichten war, wie schon Herodot erzählt, ein Hauptgeschäft des Volks und eine Haupttat der Fürsten. Die Bauwerke der Inder sind zwar auch kolossal, aber in dieser unendlichen Mannigfaltigkeit als in Ägypten finden sie sich nirgend.

1. Ägyptische Anschauung und Darstellung des Toten; Pyramiden

Was nun die ägyptische Kunstanschauung ihren besonderen Seiten nach angeht, so finden wir hier zum ersten Mal das Innere, der Unmittelbarkeit des Daseins gegenüber, für sich festgehalten, und zwar das Innere als das Negative der Lebendigkeit, als das Tote; nicht als die abstrakte Negation des Bösen, Verderblichen, wie Ahriman im Gegensatze des Ormuzd, sondern in selbst konkreter Gestalt.

a) Der Inder erhebt sich nur bis zur leersten und dadurch gegen alles Konkrete gleichfalls negativen Abstraktion. Ein solches Brahmanwerden der Inder kommt in Ägypten nicht vor, sondern das Unsichtbare hat bei ihnen eine vollere Bedeutung; das Tote gewinnt den Inhalt des Lebendigen selber. Der unmittelbaren Existenz entrissen, behält es in seiner Abgeschiedenheit vom Leben dennoch seine Bezüglichkeit am Lebendigen und wird in dieser konkreten Gestalt verselbstständigt und erhalten.

Es ist bekannt, dass die Ägypter Katzen, Hunde, Habichte, Ichneumons[52], Bären, Wölfe (Herodot, II, 67), vor allem aber die verstorbenen Menschen einbalsamierten (Herodot, II, 86–90) und verehrten. Die Ehre der Toten ist bei ihnen nicht das Begräbnis, sondern die perennierende Aufbewahrung als Leiche.

b) Weiter aber bleiben die Ägypter nicht bei dieser unmittelbaren und selbst noch natürlichen Dauer der Toten stehen. Das natürlich

[52] Ichneumon (*Herpestes ichneumon*), Raubtier aus der Gruppe der Mangusten, zu denen auch die Mungos gehören

Bewahrte wird auch in der *Vorstellung* als dauernd aufgefasst. Herodot sagt von den Ägyptern, sie seien die ersten gewesen, welche lehrten, dass die Seele des Menschen unsterblich sei. Bei ihnen zuerst also kommt auch in dieser höheren Weise die Lösung des Natürlichen und des Geistigen zum Vorschein, indem das nicht nur Natürliche für sich eine Selbstständigkeit erhält. Die Unsterblichkeit der Seele liegt der Freiheit des Geistes ganz nahe, indem das Ich sich erfasst als der Natürlichkeit des Daseins entnommen und auf sich beruhend; dies Sichwissen aber ist das Prinzip der Freiheit. Nun ist zwar nicht zu sagen, die Ägypter seien vollständig zum Begriff des freien Geistes durchgedrungen, und an unsere Art, die Unsterblichkeit der Seele zu fassen, müssen wir bei diesem Glauben der Ägypter nicht denken; aber sie hatten doch bereits die Anschauung, das vom Leben Abgeschiedene seiner Existenz nach sowohl äußerlich als in ihrer Vorstellung festzuhalten, und haben damit den Übergang des Bewusstseins zu seiner Befreiung gemacht, obschon sie nur bis zu der Schwelle des Reichs der Freiheit gekommen sind. – Diese Anschauung nun erweitert sich bei ihnen, der Gegenwart des unmittelbar Wirklichen gegenüber, zu einem selbstständigen Reiche der Abgeschiedenen. In diesem Staate des Unsichtbaren wird ein Totengericht gehalten, dem Osiris als Amenthes[53] vorsteht. Dasselbe ist dann ebenso auch wieder in der unmittelbaren Wirklichkeit vorhanden, indem auch unter den Menschen über die Toten Gericht gehalten wurde und nach dem Hinscheiden eines Königs z. B. jeder seine Klagen anbringen konnte.

c) Fragen wir weiter nach einer *symbolischen* Kunstgestalt für diese Vorstellung, so haben wir dieselbe in Hauptgebilden der ägyptischen Baukunst zu suchen. Wir haben hier eine gedoppelte Architektur vor uns, eine überirdische und unterirdische: Labyrinthe unter dem Boden, prächtige, weitläufige Exkavationen, halbe Stunden lange Gänge, Gemächer, mit Hieroglyphen bedeckt, alles aufs sorgfältigste ausgearbeitet; dann darüber hingebaut jene erstaunenswerten Konstruktionen, zu denen hauptsächlich die *Pyramiden* zu zählen sind. Über die

[53] Amenthes, bei den alten Ägyptern die Unterwelt, wo Osiris nebst 42 Beisitzern die Verstorbenen richtet und Anubis die Seelen vor seinen Thron geleitet.

Bestimmung und Bedeutung der Pyramiden hat man Jahrhunderte lang vielfache Hypothesen versucht, jetzt scheint jedoch unbezweifelt, dass sie Umschließungen sind für Gräber der Könige oder heiligen Tiere, des Apis z. B. oder der Katzen, Ibis usf. In dieser Weise stellen uns die Pyramiden das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen; sie sind ungeheure Kristalle, welche ein Inneres in sich bergen und es als eine durch die Kunst produzierte Außengestalt so umschließen, dass sich ergibt, sie seien für dies der bloßen Natürlichkeit abgeschiedene Innere und nur in Beziehung auf dasselbe da. Aber dies Reich des Todes und des Unsichtbaren, das hier die Bedeutung ausmacht, hat nur die *eine,* und zwar formelle Seite, welche zum wahrhaften Kunstgehalt gehört, nämlich dem unmittelbaren Dasein entrückt zu sein, und ist so zunächst nur der Hades, noch nicht eine Lebendigkeit, die, wenn auch dem Sinnlichen als solchem enthoben, dennoch ebenso zugleich in sich daseiend und dadurch in sich freier und lebendiger Geist ist. –

Deshalb bleibt die Gestalt für solch ein Inneres eine dem bestimmten Inhalt desselben ebenso sehr noch ganz äußere Form und Umhüllung.

Solch eine äußere Umgebung, in der ein Inneres verborgen ruht, sind die Pyramiden.

2. Tierdienst und Tiermasken

Insofern nun überhaupt das Innere soll als ein äußerlich Vorhandenes angeschaut werden, sind die Ägypter nach der entgegengesetzten Seite hin darauf gefallen, in lebendigen Tieren, wie in dem Stier, den Katzen und mehreren anderen Tieren, ein göttliches Dasein zu verehren. Das Lebendige steht höher als das unorganische Äußere, denn der lebendige Organismus hat ein Inneres, auf welches seine Außengestalt hindeutet, das aber ein Inneres und dadurch Geheimnisreiches bleibt. So muss der Tierdienst hier verstanden werden als die Anschauung eines geheimen Inneren, das als Leben eine höhere Macht über das bloß Äußerliche ist. Uns freilich bleibt es immer wi-

derlich, Tiere, Hunde und Katzen, statt des wahrhaft Geistigen, heiliggehalten zu sehen. –

Diese Verehrung nun hat für sich genommen nichts Symbolisches, weil dabei das lebendige wirkliche Tier, der Apis z. B., selber als Existenz des Gottes verehrt wurde. Die Ägypter aber haben die Tiergestalt auch symbolisch benutzt. Dann gilt sie nicht mehr für sich, sondern ist dazu herabgesetzt, etwas Allgemeineres auszudrücken. Am naivsten ist dies in den Tiermasken der Fall, die besonders bei Darstellungen des Einbalsamierens vorkommen, bei welchem Geschäft die Personen, welche den Leichnam aufschneiden, die Eingeweide herausnehmen, mit Tiermasken abgebildet werden. Hier zeigt es sich sogleich, dass solch ein Tierhaupt nicht sich selber, sondern eine davon zugleich unterschiedene, allgemeinere Bedeutung anzeigen solle. Weiter sodann ist die Tiergestalt in Vermischung mit der menschlichen benutzt; wir finden menschliche Figuren mit Löwenköpfen, die man für Gestalten der Minerva hält, auch Sperberköpfe kommen vor, und den Ammonsköpfen[54] sind die Hörner geblieben. Symbolische Beziehungen sind hier nicht zu verkennen. In einem ähnlichen Sinne ist auch die Hieroglyphenschrift der Ägypter zum großen Teil symbolisch, indem sie entweder die Bedeutungen durch Abbildung wirklicher Gegenstände kenntlich zu machen sucht, die nicht sich selbst, sondern eine damit verwandte Allgemeinheit darstellen, oder häufiger noch in dem sogenannten phonetischen Elemente dieser Schrift die einzelnen Buchstaben durch Aufzeichnung eines Gegenstandes andeutet, dessen Anfangsbuchstabe in sprachlicher Beziehung denselben Laut hat, welcher ausgedrückt werden soll.

3. Vollständige Symbolik: Memnonen, Isis und Osiris, Sphinx

Überhaupt ist in Ägypten fast jede Gestalt Symbol und Hieroglyphe, nicht sich selber bedeutend, sondern auf ein Anderes, mit dem sie Verwandtschaft und dadurch Bezüglichkeit hat, hinweisend. Die ei-

[54] Der ägyptische Gott Amun, seltener Imenand, „Hauch des Lebens für alle Dinge“, wurde mit einem Widderkopf dargestellt, Gott der Fruchtbarkeit

gentlichen Symbole kommen jedoch vollständig erst zustande, wenn dieser Bezug gründlicher und tiefer Art ist. Ich will in dieser Beziehung nur folgender häufig wiederkehrender Anschauungen kurz Erwähnung tun.

a) Wie auf der einen Seite der ägyptische Aberglaube in der Tiergestalt eine geheime Innerlichkeit ahnt, so finden wir auf der anderen die Menschengestalt in der Weise dargestellt, dass sie das Innere der Subjektivität noch außerhalb ihrer hat und sich deshalb zur freien Schönheit nicht zu entfalten vermag. Besonders merkwürdig sind jene kolossalen *Memnonen*[55], welche, in sich beruhend, bewegungslos, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig, der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre, beseele und tönen mache. Herodot wenigstens erzählt, dass die Memnonen beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben. Die höhere Kritik hat dies zwar bezweifelt, das Faktum jedoch des Tönens ist neuerdings wieder von Franzosen und Engländern bestätigt worden, und wenn der Klang nicht durch sonstige Vorrichtungen hervorgebracht wird, so lässt er sich so erklären, dass, wie es Mineralien gibt, welche im Wasser knistern, der Ton jener Steinbilder von dem Tau und der Morgenkühle und den sodann darauffallenden Sonnenstrahlen herkommt, insofern dadurch kleine Risse entstehen, die wieder verschwinden. Als *Symbol* aber ist diesen Kolossen die Bedeutung zu geben, dass sie die geistige Seele nicht frei in sich selber haben und zur Belebung daher, statt sie aus dem Innern entnehmen zu können, welches Maß und Schönheit in sich trägt, von außen des Lichts bedürfen, das erst den Ton der Seele aus ihnen herauslockt. Die menschliche Stimme dagegen tönt aus der eigenen Empfindung und dem eigenen Geiste ohne äußeren Anstoß, wie die Höhe der Kunst überhaupt darin besteht, das Innere sich aus sich selber gestalten zu lassen. Das Innere aber der menschlichen Gestalt ist in Ägypten noch stumm und in seiner Beseelung nur das natürliche Moment berücksichtigt.

---

[55] die Memnonenkolosse in der Nähe des Tals der Könige, die über 18 Meter hoch sind, stellen den Pharao Amenophis III. dar. Sie wurden fälschlicherweise nach Memnon, einem äthiopischen König, benannt.

b) Eine weitere symbolische Vorstellungsweise ist Isis und Osiris. Osiris wird gezeugt, geboren und durch Typhon umgebracht, Isis aber sucht die zerstreuten Gebeine, findet, sammelt und begräbt sie. Diese Geschichte des Gottes hat nun zunächst bloße *Naturbedeutungen* zu ihrem Inhalt. Einerseits ist Osiris die Sonne und seine Geschichte ein Symbol für ihren Jahreslauf, andererseits bedeutet er das Steigen und Sinken des Nils, der ganz Ägypten Fruchtbarkeit bringen muss. Denn in Ägypten fehlt es oft Jahre hindurch an Regen, und der Nil erst bewässert das Land durch seine Überschwemmungen. Zur Zeit des Winters fließt er seicht innerhalb seines Bettes hin, dann aber (Herodot, II, 19) von der Sommersonnenwende an beginnt er hundert Tage lang anzuschwellen, entsteigt den Ufern und strömt weit über das Land. Endlich trocknet das Wasser durch die Hitze und heißen Winde der Wüste wieder auf und tritt in sein Strombett zurück. Dann werden die Äcker mit leichter Mühe bestellt, die üppigste Vegetation dringt hervor, alles keimt und reift. Sonne und Nil, ihr Schwachwerden und Erstarken sind die Naturmächte des ägyptischen Bodens, welche der Ägypter sich in der menschlich gestalteten Geschichte der Isis und des Osiris symbolisch veranschaulicht. Hierher gehört denn auch noch die symbolische Darstellung des Tierkreises, der mit dem Jahreslauf zusammenhängt wie die Zahl der zwölf Götter mit den Monaten. Umgekehrt aber bedeutet Osiris auch wieder das *Menschliche* selber; er wird als Begründer des Feldbaus, der Teilung der Äcker, des Eigentums, der Gesetze heiliggehalten, und seine Verehrung bezieht sich deshalb ebenso sehr auf menschliche geistige Tätigkeiten, welche mit dem Sittlichen und Rechtlichen in der engsten Gemeinschaft stehen. Ebenso ist er der Richter der Toten und gewinnt dadurch eine von dem bloßen Naturleben sich ganz loslösende Bedeutung, in welcher das Symbolische aufzuhören anfängt, da hier das Innere und Geistige selber Inhalt der menschlichen Gestalt wird, die hiermit ihr eigenes Inneres darzustellen anfängt. Dieser geistige Prozess aber nimmt sich ebenso sehr wieder das äußerliche Naturleben zu seinem Gehalt und macht denselben in äußerlicherweise kenntlich: in den Tempeln z. B. in der Anzahl der Treppen, Stufen, Säulen, in den Labyrinthen in der Verschiedenartigkeit der Gänge, Windungen und Kammern. Osiris ist

in dieser Weise sowohl das natürliche als auch das geistige Leben in den unterschiedenen Momenten seines Prozesses und seiner Wandlungen, und die symbolischen Gestalten werden teils Symbole für die Naturelemente, teils sind die Naturzustände selbst nur wieder Symbole der geistigen Tätigkeiten und deren Veränderung. Deshalb bleibt denn auch die menschliche Gestalt hier keine bloße Personifikation, weil hier das Natürliche, obschon es einerseits als die eigentliche Bedeutung erscheint, andererseits wieder selber nur zum Symbol des Geistes wird und überhaupt in diesem Kreise, wo sich das Innere aus der Naturanschauung herausdrängt, unterzuordnen ist. Doch erhält die menschliche Körperform zwar eine ganz andere Ausbildung und zeigt dadurch bereits das Streben, in das Innerliche und Geistige hinabzusteigen; dies Bemühen aber erreicht sein eigentliches Ziel, die Freiheit des Geistigen in sich, nur erst in mangelhafter Weise. Die Gestalten bleiben kolossal, ernst, versteint; Beine ohne Freiheit und heitere Klarheit, Arme und Haupt dem übrigen Körper eng und fest ohne Grazie und lebendige Bewegung angeschlossen. Erst dem Dädalus wird die Kunst zugeschrieben, die Arme und Füße losgelöst und dem Körper Bewegung gegeben zu haben.

Durch jene Wechselsymbolik nun ist das Symbol in Ägypten zugleich ein Ganzes von Symbolen, so dass, was einmal als Bedeutung auftritt, auch wieder als Symbol eines verwandten Gebietes benutzt wird. Diese vieldeutige Verknüpfung des Symbolischen, das Bedeutung und Gestalt durcheinanderschlingt, Mannigfaches in der Tat anzeigt oder darauf anspielt und dadurch der inneren Subjektivität schon zuläuft, welche allein sich nach vielen Richtungen hinzuwenden vermag, ist der Vorzug dieser Gebilde, obgleich die Erklärung derselben der Vieldeutigkeit wegen allerdings erschwert wird.

Solche Bedeutung, in deren Entzifferung man freilich heutigentags oft zu weit geht, weil fast alle Gestalten sich in der Tat unmittelbar als Symbole geben, könnte nun – in derselben Art, wie wir sie uns zu erklären suchen – auch für die ägyptische Anschauung selbst als Bedeutung klar und verständlich gewesen sein. Aber die ägyptischen Symbole enthalten, wie wir gleich anfangs sahen, implizit viel, explizit nicht.

Es sind Arbeiten, mit dem Versuche unternommen, sich selber klar zu werden, doch sie bleiben bei dem Ringen nach dem an und für sich Deutlichen stehen. In diesem Sinne sehen wir es den ägyptischen Kunstwerken an, dass sie Rätsel enthalten, für welche zum Teil nicht nur uns, sondern am meisten denen, die sie sich selber aufgaben, die rechte Entzifferung nicht gelingt.

c) Die Werke der ägyptischen Kunst in ihrer geheimnisvollen Symbolik sind deshalb Rätsel, das objektive Rätsel selbst. Als Symbol für diese eigentliche Bedeutung des ägyptischen Geistes können wir die *Sphinx* bezeichnen. Sie ist das Symbol gleichsam des Symbolischen selber. In zahlloser Menge, zu Hunderten in Reihen aufgestellt, finden sich Sphinxgestalten in Ägypten vor, aus dem härtesten Gestein, poliert, mit Hieroglyphen bedeckt, bei Kairo in so kolossaler Größe, dass die Löwenklauen allein die Höhe eines Mannes betragen. Es sind liegende Tierleiber, an denen als Oberteil der menschliche Körper sich herausringt, hin und wieder ein Widderkopf, sonst aber größtenteils ein weibliches Haupt. Aus der dumpfen Stärke und Kraft des Tierischen will der menschliche Geist sich hervordrängen, ohne zur vollendeten Darstellung seiner eigenen Freiheit und bewegten Gestalt zu kommen, da er noch vermischt und vergesellschaftet mit dem Anderen seiner selber bleiben muss. Dieser Drang nach selbstbewusster Geistigkeit, die sich nicht aus sich in der ihr allein gemäßen Realität erfasst, sondern nur in dem ihr Verwandten anschaut und in dem ihr ebenso Fremden zum Bewusstsein bringt, ist das Symbolische überhaupt, das auf dieser Spitze zum Rätsel wird.

In diesem Sinne ist es, dass die Sphinx in dem griechischen Mythos, den wir selbst wieder symbolisch deuten können, als das Rätsel aufgebende Ungeheuer erscheint. Die Sphinx stellte die bekannte rätselhafte Frage: wer ist es, der morgens auf vier Beinen geht, mittags auf zweien und abends auf dreien? Ödipus fand das einfache Entzifferungswort, dass es der Mensch sei, und stürzte die Sphinx vom Felsen. Die Enträtselung des Symbols liegt in der anundfürsichseienden Bedeutung, dem Geist, wie die berühmte griechische Aufschrift dem Menschen zuruft: Erkenne dich selbst! Das Licht des Bewusstseins ist

die Klarheit, welche ihren konkreten Inhalt hell durch die ihm selbst angehörige gemäße Gestalt hindurchscheinen lässt und in ihrem Dasein nur sich selber offenbar macht.

Zweites Kapitel Die Symbolik der Erhabenheit

Die rätsellose Klarheit des aus sich selbst sich adäquat gestaltenden Geistes, welche das Ziel der symbolischen Kunst ist, kann nur dadurch erreicht werden, dass zunächst die Bedeutung für sich, abgetrennt von der gesamten erscheinenden Welt, ins Bewusstsein tritt. Denn in der unmittelbar angeschauten Einheit beider lag die Kunstlosigkeit bei den alten Parsen, der Widerspruch der Trennung und dennoch geforderten unmittelbaren Verknüpfung brachte die phantastische Symbolik der Inder hervor, während auch in Ägypten noch die vom Erscheinenden losgelöste freie Erkennbarkeit des Innerlichen und an und für sich Bedeutenden fehlte und den Grund für das Rätselhafte und Dunkle des Symbolischen abgab.

Das erste durchgreifende Reinigen nun und ausdrückliche Abscheiden des Anundfürsichseienden von der sinnlichen Gegenwart, d. i. von der empirischen Einzelheit des Äußeren, ist in der *Erhabenheit zu* suchen, welche das Absolute über jede unmittelbare Existenz hinaushebt und dadurch die zunächst abstrakte Befreiung zustande bringt, welche wenigstens die Grundlage des Geistigen ist. Denn als konkrete Geistigkeit wird die so erhobene Bedeutung noch nicht aufgefasst, aber sie ist doch betrachtet als das in sich seiende und beruhende Innere, das seiner Natur nach unfähig ist, in endlichen Erscheinungen seinen wahrhaften Ausdruck zu finden.

Kant hat das Erhabene und Schöne auf sehr interessante Weise unterschieden, und was er im ersten Teile der *Kritik der Urteilskraft vom* § 20 an darüber ausführt, behält bei aller Weitschweifigkeit und der zugrunde gelegten Reduktion aller Bestimmungen auf das Subjektive, die Vermögen des Gemüts, der Einbildungskraft, Vernunft usf. immer noch sein Interesse. Diese Reduktion muss ihrem allgemeinen Prinzip nach in *der* Beziehung für richtig erkannt werden, dass die Erhaben-

heit – wie Kant sich ausdrückt – in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten sei, sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur außer uns überlegen zu sein uns bewusst werden. In diesem Sinne meint Kant, „das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft, welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen lässt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden“ *(Kritik der Urteilskraft,* 3. Aufl., S. 77 [§ 23]). Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben.

Der nächste Inhalt nun, welchen die Bedeutung hier gewinnt, ist der, dass sie der Totalität des Erscheinenden gegenüber das in sich substantielle *Eine* sei, das selbst als reiner Gedanke nur für den reinen Gedanken ist. Deshalb hört diese Substanz jetzt auf, an einem Äußerlichen ihre Gestaltung haben zu können, und insofern verschwindet der eigentlich symbolische Charakter. Soll nun aber dies in sich Einige vor die Anschauung gebracht werden, so ist dies nur dadurch möglich, dass es als Substanz auch als die schöpferische Macht aller Dinge gefasst wird, an denen es daher seine Offenbarung und Erscheinung und somit ein positives Verhältnis zu denselben hat. Zugleich aber ist seine Bestimmung ebenso sehr, dass ausgedrückt werde, die Substanz erhebe sich über die einzelnen Erscheinungen als solche wie über deren Gesamtheit, wodurch sich denn im konsequenteren Verlauf die positive Beziehung zu dem *negativen* Verhältnis umsetzt, von dem Erscheinenden als einem Partikulären und deshalb der Substanz auch nicht Angemessenen und in ihr Verschwindenden gereinigt zu werden.

Dieses Gestalten, welches durch das, was es auslegt, selbst wieder vernichtet wird, so dass sich die Auslegung des Inhalts zugleich als ein Aufheben des Auslegens zeigt, ist die *Erhabenheit,* welche wir daher nicht, wie Kant es tut, in das bloß Subjektive des Gemüts und seiner Vernunftideen hineinverlegen dürfen, sondern in der einen absoluten Substanz als dem darzustellenden Inhalt begründet auffassen müssen.

Die *Einteilung* nun der Kunstform des Erhabenen lässt sich gleichfalls aus dem soeben angedeuteten doppelten Verhältnis der Substanz als Bedeutung zu der erscheinenden Welt entnehmen.

Das Gemeinschaftliche in diesem auf der einen Seite positiven, auf der anderen negativen Bezüge liegt darin, dass die Substanz über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben wird, obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos und der konkreten Anschauung unzugänglich ist.

Als die *erste* affirmative Auffassungsweise können wir die *pantheistische* Kunst bezeichnen, wie sie teils in Indien, teils in der späteren Freiheit und Mystik der mohammedanischen persischen Dichter vorkommt und bei vertiefterer Innigkeit des Gedankens und Gemüts auch in dem christlichen Abendlande sich wiederfindet.

Der allgemeinen Bestimmung nach wird auf dieser Stufe die Substanz als immanent in allen ihren erschaffenen Akzidenzien angeschaut, welche deshalb noch nicht als dienend und als bloßer Schmuck zur Verherrlichung des Absoluten herabgesetzt sind, sondern sich durch die innewohnende Substanz affirmativ erhalten, obschon in allem Einzelnen nur das Eine und Göttliche soll vorgestellt und erhoben werden, wodurch auch der Dichter, der in allem dies Eine erblickt und bewundert und wie die Dinge so auch sich selber in diese Anschauung versenkt, ein positives Verhältnis zu der Substanz, mit der er alles verknüpft, zu bewahren imstande ist.

Das *zweite negative* Preisen der Macht und Herrlichkeit des *einen* Gottes treffen wir als die eigentliche Erhabenheit in der hebräischen Poesie. Sie hebt die positive Immanenz des Absoluten in den erschaffenen Erscheinungen auf und stellt die *eine* Substanz für sich als den Herrn der Welt auf die eine Seite, der gegenüber die Gesamtheit der Geschöpfe dasteht und, in Beziehung auf Gott gebracht, als das in sich selbst Ohnmächtige und Verschwindende gesetzt ist. Soll nun die Macht und Weisheit des Einen durch die Endlichkeit der Naturdinge und menschlichen Schicksale zur Darstellung kommen, so finden wir jetzt kein indisches Verzerren zur Ungestalt des Maßlosen mehr, sondern die Erhabenheit Gottes wird der Anschauung dadurch näher gebracht, dass, was da ist, mit all seinem Glanz, seiner Pracht und Herrlichkeit nur als ein dienendes Akzidens und ein vorübergehender Schein in Vergleich mit Gottes Wesen und Festigkeit dargestellt ist.

A. Der Pantheismus der Kunst

Mit dem Worte Pantheismus ist man jetziger Zeit sogleich den gröbsten Missverständnissen ausgesetzt. Denn auf der einen Seite bedeutet „alles“ in unserem modernen Sinne: alles und jedes in seiner ganz empirischen Einzelheit; diese Dose z. B. nach allen ihren Eigenschaften, von dieser Farbe, soundso groß, so geformt, so schwer usf., oder jenes Haus, Buch, Tier, jener Tisch, Stuhl, Ofen, Wolkenstreif usf. Behaupten nun manche heutigen Theologen von der Philosophie, sie mache alles zu Gott, so ist, in dem eben berührten Sinne des Worts genommen, dies Faktum, welches der Philosophie aufgebürdet, und damit auch die Anklage, welche deshalb gegen sie erhoben wird, ganz und gar falsch. Eine solche Vorstellung von Pantheismus kann nur in verrückten Köpfen entstehen und findet sich weder in irgendeiner Religion, selbst nicht einmal bei den Irokesen und Eskimos, noch in irgendeiner Philosophie. Das Alles in dem, was man Pantheismus genannt hat, ist daher nicht dieses oder jenes Einzelne, sondern vielmehr das Alles im Sinne des *All,* d. h. des einen Substantiellen, das zwar immanent ist in den Einzelheiten, aber mit Abstraktion von der Einzelheit und deren empirischer Realität, so dass nicht das Einzelne als solches, sondern die allgemeine Seele oder, populärer ausge-

drückt, das Wahre und Vortreffliche, welches auch in diesem Einzelnen eine Gegenwart hat, herausgehoben und gemeint ist.

Dies macht die eigentliche Bedeutung des Pantheismus aus, und in dieser Bedeutung allein haben wir hier von ihm zu sprechen. Er gehört vornehmlich dem Morgenlande an, das den Gedanken einer absoluten Einheit des Göttlichen und aller Dinge als in dieser Einheit auffasst. Als Einheit und All nun kann das Göttliche nur zum Bewusstsein kommen durch das Wiederverschwinden der aufgezählten Einzelheiten, in denen es als gegenwärtig ausgesprochen wird. Einerseits also ist hier das Göttliche vorgestellt als immanent in den verschiedensten Gegenständen, und näher zwar als das Vorzüglichste und Hervorragendste unter und in den verschiedenen Existenzen; andererseits aber, indem das Eine dieses und anderes und wieder anderes ist und sich in allem herumwirft, erscheinen eben dadurch die Einzelheiten und Partikularitäten als aufgehobene und verschwindende; denn nicht jedes Einzelne ist dies Eine, sondern das Eine ist diese gesamten Einzelheiten, welche für die Anschauung in die Gesamtheit aufgehen. Denn ist das Eine z. B. das Leben, so ist es auch wieder der Tod – und damit eben nicht nur Leben –, so dass also das Leben oder die Sonne, das Meer nicht als Leben, Meer oder Sonne das Göttliche und Eine ausmachen. Zugleich aber ist hier noch nicht, wie in der eigentlichen Erhabenheit, das Akzidentielle ausdrücklich als negativ und dienend gesetzt, sondern die Substanz wird im Gegenteil, da sie in allem Besonderen diese Eine ist, *an sich* zu einem Besonderen und Akzidentielle n; dies Einzelne jedoch umgekehrt – da es ebenso sehr wechselt und die Phantasie die Substanz nicht auf ein bestimmtes Dasein beschränkt, sondern über jede Bestimmtheit, um zu einer anderen weiterzuschreiten, fortgeht und sie fallenlässt – wird damit seinerseits zu dem Akzidentielle n, über welches die eine Substanz hinweggehoben und dadurch erhaben ist.

Eine solche Anschauungsweise vermag sich deshalb auch künstlerisch nur durch die Dichtkunst auszusprechen, nicht durch die bildenden Künste, welche das Bestimmte und Einzelne, das sich gegen die in dergleichen Existenzen vorhandene Substanz auch aufgeben

soll, nur als daseiend und verharrend vor Augen bringen. Wo der Pantheismus rein ist, gibt es keine bildende Kunst für die Darstellungsweise desselben.

1. Indische Poesie

Als erstes Beispiel solcher pantheistischen Poesie können wir wiederum die indische anführen, welche neben ihrer Phantastik auch diese Seite glänzend ausgebildet hat.

Die Inder, wie wir sahen, haben zur obersten Gottheit die abstrakteste Allgemeinheit und Einheit, die sodann zwar zu bestimmten Göttern, dem Trimurti, Indra usw. fortgeht, das Bestimmte aber nicht festhält, sondern ebenso sehr die unteren Götter wieder in die oberen sowie diese in Brahman zurückgehen lässt. Darin schon zeigt sich, dass dies Allgemeine die eine sich gleich bleibende Grundlage von allem ausmache; und wenn die Inder allerdings in ihrer Poesie das gedoppelte Streben zeigen, die einzelne Existenz, damit sie in ihrer Sinnlichkeit schon der allgemeinen Bedeutung gemäß erscheine, zu übertreiben oder umgekehrt gegen die *eine* Abstraktion alle Bestimmtheit auf ganz negative Weise fahrenzulassen, so kommt doch auf der anderen Seite auch bei ihnen die reinere Darstellungsweise des eben angedeuteten Pantheismus vor, welcher die Immanenz des Göttlichen in dem für die Anschauung vorhandenen und schwindenden Einzelnen heraushebt. Man könnte zwar in dieser Auffassungsweise mehr eine Ähnlichkeit mit jener unmittelbaren Einheit des reinen Gedankens und des Sinnlichen, welche wir bei den Parsen antrafen, wiederfinden wollen; bei den Parsen aber ist das Eine und Vortreffliche, für sich festgehalten, selbst ein Natürliches, das Licht; bei den Indern dagegen ist das Eine, Brahman, nur das gestaltlose Eine, das erst umgestaltet zur unendlichen Mannigfaltigkeit der Welterscheinungen die pantheistische Darstellungsweise veranlasst.

So heißt es z. B. von Krischna *(Bhagawadgita*[56]*,* Lect. VII, Sl. 4 ff.): „Erde, Wasser und Wind, Luft und Feuer, der Geist, Verstand und die Ichheit sind die acht Stücke meiner Wesenskraft; doch ein anderes an mir, ein höheres Wesen erkenne du, welches das Irdische belebt, die Welt trägt: in ihm haben alle Wesen den Ursprung; so wisse du, ich bin dieses ganzen Weltalls Ursprung und auch die Vernichtung; außer mir gibt es kein Höheres, an mir ist dieses All geknüpft wie am Faden die Perlenreihen, ich bin der Geschmack im Flüssigen, ich bin in der Sonne und im Monde Glanz, das mystische Wort in den heiligen Schriften, im Manne die Mannheit, der reine Geruch in der Erde, der Glanz in den Flammen, in allen Wesen das Leben, die Beschauung in den Büßenden, im Lebendigen die Lebenskraft, im Weisen die Weisheit, im Glänzenden der Glanz; welche Naturen wahrhaft sind, scheinbar und finster sind, sind aus mir, nicht bin ich in ihnen, sondern sie in mir. Durch die Täuschung dieser drei Eigenschaften ist alle Welt betört und verkennt mich, der unwandelbar ist; aber auch die göttliche Täuschung, die Maya, ist meine Täuschung, die schwer zu überschreiten; die mir folgen aber, schreiten über die Täuschung fort.“ Hier ist solch eine substantielle Einheit aufs frappanteste ausgesprochen, sowohl in Rücksicht auf die Immanenz im Vorhandenen als auch in Betreff auf das Hinwegschreiten über das Einzelne.

In ähnlicher Weise sagt Krischna von sich aus, er sei in allen unterschiedenen Existenzen immer das Vortrefflichste (Lect. VII, Sl. 21.): „Unter den Gestirnen bin ich die strahlende Sonne, unter den lunarischen Zeichen der Mond, unter den heiligen Büchern das Buch der Hymnen, unter den Sinnen das Innere, Meru unter den Gipfeln der Berge, unter den Tieren der Löwe, unter den Buchstaben bin ich der Vokal A, unter den Jahreszeiten der blühende Frühling“ usf.

Dieses Aufzählen nun aber des Vortrefflichsten sowie der bloße Wechsel der Gestalten, in denen nur immer wieder ein und dasselbe soll zur Anschauung gebracht werden, welch ein Reichtum der Phantasie sich zunächst auch darin auszubreiten scheint, bleibt dennoch

[56] Bhagawadgita (Sanskrit: Gesang des Erhabenen), ind. Lehrgedicht in 18 Gesängen, 6. Buch des Epos Mahabharata (2. Jh. n.Chr.)

eben dieser Gleichheit des Inhalts wegen höchst monoton und im ganzen leer und ermüdend.

2. Mohammedanische Poesie

In höherer und subjektiv freierer Weise *zweitens* ist der orientalische Pantheismus im *Mohammedanismus* besonders von den *Persern* ausgebildet worden.

Hier tritt nun hauptsächlich von selten des dichtenden Subjekts ein eigentümliches Verhältnis ein.

a) Indem sich nämlich der Dichter das Göttliche in allem zu erblicken sehnt und es wirklich erblickt, gibt er nun auch sein eigenes Selbst dagegen auf, fasst aber ebenso sehr die Immanenz des Göttlichen in seinem so erweiterten und befreiten Inneren auf, und dadurch erwächst ihm jene heitere Innigkeit, jenes freie Glück, jene schwelgerische Seligkeit, welche dem Orientalen eigen ist, der sich bei der Lossagung von der eigenen Partikularität durchweg in das Ewige und Absolute versenkt und in allem das Bild und die Gegenwart des Göttlichen erkennt und empfindet. Solch ein Sichdurchdringen vom Göttlichen und beseligtes trunkenes Leben in Gott streift an die Mystik an. Vor allem ist in dieser Beziehung Dschelad ed-Din Rumi[57] zu rühmen, von dem Rückert[58] uns die schönsten Proben in seiner bewunderungswürdigen Gewalt über den Ausdruck geliefert hat, welche ihm aufs kunstreichste und freieste mit Worten und Reimen, wie es die Perser gleichfalls tun, zu spielen erlaubt. Die Liebe zu Gott, mit dem der Mensch sein Selbst durch die schrankenloseste Hingebung identifiziert und ihn, den Einen, nun in allen Welträumen erschaut, alles und jedes auf ihn bezieht und zu ihm zurückführt, macht hier den Mittelpunkt aus, der sich aufs weiteste nach allen Seiten und Regionen hin expandiert.

---

[57] Dschalal ad-Din Muhammad Rumi (1207–1273), persischer Mystiker, Gründer der Mevlevi-Tariqa (Mevlevi-Derwischorden), wurde von seinen Anhängern Moulana (Herr/Meister) genannt

[58] Friedrich Rückert (1788–1866) übersetzte Gedichte Moulanas.

b) Wenn nun ferner in der eigentlichen Erhabenheit, wie es sich sogleich zeigen wird, die besten Gegenstände und herrlichsten Gestaltungen nur als ein bloßer Schmuck Gottes gebraucht werden und zur Verkündigung der Pracht und Verherrlichung des Einen dienen, indem sie nur vor unsere Augen gestellt sind, um ihn als Herrn aller Kreaturen zu feiern, so erhebt dagegen im Pantheismus die Immanenz des Göttlichen in den Gegenständen das weltliche, natürliche und menschliche Dasein selber zur eigenen, selbstständigeren Herrlichkeit. Das Selbstleben des Geistigen in den Naturerscheinungen und in den menschlichen Verhältnissen belebt und begeistigt dieselben in ihnen selber und begründet wiederum ein eigentümliches Verhältnis der subjektiven Empfindung und Seele des Dichters zu den Gegenständen, die er besingt. Erfüllt von dieser beseelten Herrlichkeit, ist das Gemüt in sich selber ruhig, unabhängig, frei, selbstständig, weit und groß; und bei dieser affirmativen Identität mit sich imaginiert und lebt es sich nun auch zu der gleichen ruhigen Einheit in die Seele der Dinge hinein und verwächst mit den Gegenständen der Natur und ihrer Pracht, mit der Geliebten, dem Schenken, überhaupt mit allem, was des Lobes und der Liebe wert ist, zur seligsten, frohsten Innigkeit.

Die okzidentalische, romantische Innigkeit des Gemüts zeigt zwar ein ähnliches Sicheinleben, aber ist im ganzen besonders im Norden mehr unglückselig, unfrei und sehnsüchtig oder bleibt doch subjektiver in sich selbst beschlossen und wird dadurch selbstsüchtig und empfindsam.

Solche gedrückte, trübe Innigkeit spricht sich besonders in den Volksliedern barbarischer Völker aus. Die freie glückliche Innigkeit dagegen ist den Orientalen, hauptsächlich den mohammedanischen Persern eigen, die offen und froh ihr ganzes Selbst wie an Gott so auch allem Preiswürdigen hingeben, doch in dieser Hingebung gerade die freie Substantialität erhalten, die sie sich auch im Verhältnis zu der umgebenden Welt zu bewahren wissen. So sehen wir in der Glut der Leidenschaft die expansivste Seligkeit und Parrhesie des Gefühls, durch welche bei dem unerschöpflichen Reichtum an glänzenden und prächtigen Bildern der stete Ton der Freude, der Schönheit und des

Glückes klingt. Wenn der Morgenländer leidet und unglücklich ist, so nimmt er es als unabänderlichen Spruch des Schicksals hin und bleibt dabei sicher in sich, ohne Gedrücktheit, Empfindsamkeit oder verdrießlichen Trübsinn. In Hafis' Gedichten finden wir Klage und Jammer genug über die Geliebte, den Schenken usf., aber auch im Schmerze bleibt er gleich sorgenlos als im Glück. So sagt er z. B. einmal:

Aus Dank, weil dich die Gegenwart
Des Freunds erhellt,
Verbrenn der Kerze gleich im Weh
Und sei vergnügt.

Die Kerze lehrt lachen und weinen, sie lacht heiteren Glanzes durch die Flamme, wenn sie zugleich in heißen Tränen zerschmilzt; in ihrem Verbrennen verbreitet sie den heiteren Glanz. Dies ist auch der allgemeine Charakter dieser ganzen Poesie.

Um einige speziellere Bilder anzuführen, so haben es die Perser viel mit Blumen und Edelsteinen, vornehmlich aber mit der Rose und Nachtigall zu tun. Besonders geläufig ist es ihnen, die Nachtigall als Bräutigam der Rose darzustellen. Diese Beseelung der Rose und Liebe der Nachtigall kommt z. B. bei Hafis häufig vor. „Aus Dank, Rose, dass du die Sultanin der Schönheit bist“, sagt er, „gewähr es, nicht stolz zu sein gegen die Liebe der Nachtigall.“ Er selber spricht von der Nachtigall seines eigenen Gemüts. Sprechen wir dagegen in unseren Gedichten von Rosen, Nachtigallen, Wein, so geschieht es in ganz anderem, prosaischerem Sinn; uns dient die Rose als Schmuck: “bekränzt mit Rosen“ usf., oder wir hören die Nachtigall und empfinden ihr nach, trinken den Wein und nennen ihn Sorgenbrecher. Bei den Persern aber ist die Rose kein Bild oder bloßer Schmuck, kein Symbol, sondern sie selbst erscheint dem Dichter als beseelt, als liebende Braut, und er vertieft sich mit seinem Geist in die Seele der Rose.

Denselben Charakter eines glänzenden Pantheismus zeigen auch noch die neuesten persischen Gedichte. Herr von Hammer[59] z. B. hat über ein Gedicht Nachricht erteilt, das unter sonstigen Geschenken des Schahs im Jahre 1819 dem Kaiser Franz ist übersendet worden. Es enthält in 33 000 Distichen die Taten des Schahs, der dem Hofpoeten seinen eigenen Namen gegeben hat.

c) Auch Goethe ist, seinen trüberen Jugendgedichten und ihrer konzentrierten Empfindung gegenüber, im späteren Alter von dieser weiten, kummerlosen Heiterkeit ergriffen worden und hat sich als Greis noch, durchdrungen vom Hauch des Morgenlandes, in der poetischen Glut des Blutes voll unermesslicher Seligkeit zu dieser Freiheit des Gefühls hinübergewendet, welche selbst in der Polemik die schönste Unbekümmertheit nicht verliert. Die Lieder seines *Westöstlichen Divans* sind weder spielend noch unbedeutende gesellschaftliche Artigkeiten, sondern aus solch einer freien, hingebenden Empfindung hervorgegangen. Er selber nennt sie in einem Lied an Suleika[60]:

Dichtrische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus.
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreiht mit juwelenem
Goldschmuck,
nimm sie, ruft er der Geliebten zu,
Nimm sie an deinen Hals,
An deinen Busen!
Die Regentropfen Allahs,
Gereift in bescheidener Muschel.

[59] Joseph von Hammer-Purgstall, 1774–1856, Orientalist
[60] Buch Suleika, „Die schön geschriebenen …“

Zu solchen Gedichten bedurfte es eines zur größten Breite erweiterten, in allen Stürmen selbstgewissen Sinnes, einer Tiefe und Jugendlichkeit des Gemüts und

> Einer Welt von Lebenstrieben,
> Die in ihrer Fülle Drang
> Ahneten schon Bulbuls Lieben,
> Seelerregenden Gesang.[61]

3. Christliche Mystik

Die pantheistische Einheit nun in Bezug auf das *Subjekt* hervorgehoben, das *sich* in dieser Einheit mit Gott und Gott als diese Gegenwart im subjektiven Bewusstsein empfindet, gibt überhaupt die *Mystik,* wie sie in dieser subjektiveren Weise auch innerhalb des Christentums ist zur Ausbildung gekommen. Als Beispiel will ich nur Angelus Silesius[62] anführen, der mit der größten Kühnheit und Tiefe der Anschauung und Empfindung das substantielle Dasein Gottes in den Dingen und die Vereinigung des Selbsts mit Gott und Gottes mit der menschlichen Subjektivität in wunderbar mystischer Kraft der Darstellung ausgesprochen hat. Der eigentliche morgenländische Pantheismus dagegen hebt mehr nur die Anschauung der *einen* Substanz in allen Erscheinungen und die Hingebung des Subjekts heraus, das dadurch die höchste Ausweitung des Bewusstseins sowie durch die gänzliche Befreiung vom Endlichen die Seligkeit des Aufgehens in alles Herrlichste und Beste erlangt.

B. Die Kunst der Erhabenheit

Wahrhaft nun aber ist die eine Substanz, welche als die eigentliche Bedeutung des ganzen Universums erfasst wird, nur dann als *Substanz* gesetzt, wenn sie aus ihrer Gegenwart und Wirklichkeit in dem Wechsel der Erscheinungen als reine Innerlichkeit und substantielle

---

[61] Buch des Timur, „An Suleika“

[62] Angelus Silesius: d.i. Johannes Scheffler (1624–1677), deutscher Barockdichter, Hauptwerk: „Geistreiche Sinn- und Schlussreime“ (1657, erweitert 1675 unter dem Titel „Cherubinischer Wandersmann“)

Macht in sich zurückgenommen und dadurch gegen die Endlichkeit *verselbstständigt* ist. Erst durch diese Anschauung vom Wesen Gottes als des schlechthin Geistigen und Bildlosen, dem Weltlichen und Natürlichen *gegenüber,* ist das Geistige vollständig aus der Sinnlichkeit und Natürlichkeit herausgerungen und von dem Dasein im Endlichen losgemacht. Umgekehrt jedoch bleibt die absolute Substanz im *Verhältnis* zu der erscheinenden Welt, aus der sie in sich reflektiert ist. Dies Verhältnis erhält jetzt die oben angedeutete *negative* Seite, dass das gesamte Weltbereich, der Fülle, Kraft und Herrlichkeit seiner Erscheinungen unerachtet, in Beziehung auf die Substanz ausdrücklich als das nur in sich Negative, von Gott Erschaffene, seiner Macht Unterworfene und ihm Dienende gesetzt ist. Die Welt ist daher wohl als eine Offenbarung Gottes angesehen, und er selbst ist die *Güte,* das Erschaffene, das an sich kein Recht hat, zu sein und sich auf sich zu beziehen, dennoch sich für sich ergehen zu lassen und ihm Bestand zu geben; das Bestehen jedoch des Endlichen ist substanzlos, und gegen Gott gehalten, ist die Kreatur das Verschwindende und Ohnmächtige, so dass sich in der Güte des Schöpfers zugleich seine *Gerechtigkeit* kundzutun hat, welche in dem an sich Negativen auch die Machtlosigkeit desselben und dadurch die Substanz als das allein Mächtige zur wirklichen Erscheinung bringt. Dies Verhältnis, wenn es die Kunst als das Grundverhältnis ihres Inhalts wie ihrer Form geltend macht, gibt die Kunstform der eigentlichen *Erhabenheit.* Schönheit des Ideals und Erhabenheit sind wohl zu unterscheiden. Denn im Ideal durchdringt das Innere die äußere Realität, deren Inneres es ist, in einer Weise, dass beide Seiten als einander adäquat und deshalb eben als einander durchdringend erscheinen. In der Erhabenheit dagegen ist das äußere Dasein, in welchem die Substanz zur Anschauung gebracht wird, gegen die Substanz herabgesetzt, indem diese Herabsetzung und Dienstbarkeit die einzige Art ist, durch welche der für sich gestaltlose und durch nichts Weltliches und Endliches seinem positiven Wesen nach ausdrückbare eine Gott durch die Kunst kann veranschaulicht werden. Die Erhabenheit setzt die Bedeutung in einer Selbstständigkeit voraus, der gegenüber das Äußerliche als nur unterworfen erscheinen muss, insofern das Innere nicht darin erscheint,

sondern so darüber hinausgeht, dass eben nichts als dieses Hinaussein und Hinausgehen zur Darstellung kommt.

Im Symbol war die *Gestalt* die Hauptsache. Sie sollte eine Bedeutung haben, ohne jedoch imstande zu sein, dieselbe vollkommen auszudrücken. Diesem Symbol und seinem undeutlichen Inhalt steht jetzt die *Bedeutung* als solche und deren klares Verständnis gegenüber, und das Kunstwerk wird nun der Erguss des reinen Wesens als des Bedeutens aller Dinge, des Wesens aber, das die Unangemessenheit der Gestalt und Bedeutung, die im Symbol *an sich* vorhanden war, als die im Weltlichen sich über alles Weltliche hinweghebende *Bedeutung* Gottes selber setzt und deshalb in dem Kunstwerk, das nichts als diese an und für sich klare Bedeutung aussprechen soll, erhaben wird. Wenn man daher schon die symbolische Kunst überhaupt die *heilige* Kunst heißen kann, insoweit sie sich das Göttliche zum Gehalt für ihre Produktionen nimmt, so muss die Kunst der Erhabenheit die heilige Kunst als solche, die ausschließlich heilige genannt werden, weil sie Gott allein die Ehre gibt.

Der Inhalt ist hier im ganzen seiner Grundbedeutung nach beschränkter noch als im eigentlichen Symbol, welches beim Streben nach dem Geistigen stehen bleibt und in seinen Wechselbeziehungen eine breite Ausdehnung der Verwandlung des Geistigen in Naturgebilde und des Natürlichen in Anklänge des Geistes hat.

Diese Art der Erhabenheit in ihrer ersten ursprünglichen Bestimmung finden wir vornehmlich in der jüdischen Anschauung und deren heiligen Poesie. Denn bildende Kunst kann hier, wo von Gott ein irgend zureichendes Bild zu entwerfen unmöglich ist, nicht hervortreten, sondern nur die Poesie der Vorstellung, die durch das Wort sich äußert.

Bei der näheren Betrachtung dieser Stufe lassen sich folgende allgemeine Gesichtspunkte herausstellen.

1. Gott als der Schöpfer und Herr der Welt

Zu ihrem allgemeinsten Inhalt hat diese Poesie Gott, als Herrn der ihm dienenden Welt, nicht dem Äußerlichen inkarniert[63], sondern aus dem Weltdasein zu der einsamen Einheit sich zurückgezogen. Dasjenige, was in dem eigentlich Symbolischen noch in Eins gebunden war, zerfällt deshalb hier in die beiden Seiten des abstrakten Fürsichseins Gottes und des konkreten Daseins der Welt.

a) Gott selbst als dieses reine Fürsichsein der einen Substanz ist in sich ohne Gestalt und in dieser Abstraktion genommen der Anschauung nicht näherzubringen. Was daher die Phantasie auf dieser Stufe ergreifen kann, ist nicht der göttliche Inhalt seiner reinen Wesenheit nach, da derselbe es verbietet, in einer ihm angemessenen Gestalt von der Kunst dargestellt zu werden. Der einzige Inhalt, der übrigbleibt, ist deshalb die *Beziehung* Gottes zu der von ihm erschaffenen Welt.

b) Gott ist der Schöpfer des Universums. Dies ist der reinste Ausdruck der Erhabenheit selber. Zum ersten Mal verschwinden jetzt nämlich die Vorstellungen des *Zeugens* und bloßen natürlichen Hervorgehens der Dinge aus Gott und machen dem Gedanken des *Schaffens* aus geistiger Macht und Tätigkeit Platz. „Gott sprach: es werde Licht! Und es ward Licht“, führt schon Longin[64] als ein allerdings schlagendes Beispiel der Erhabenheit an. Der Herr, die eine Substanz, geht zwar zur Äußerung fort, aber die Art der Hervorbringung ist die reinste, selbst körperlose, ätherische Äußerung: das Wort, die Äußerung des Gedankens als der idealen Macht, mit deren Befehl des Daseins nun auch das Daseiende wirklich in stummem Gehorsam unmittelbar gesetzt ist.

---

[63] inkarniert: rel.:Fleisch geworden, bildspr. verkörpert, von Inkarnation, aus lat. Incarnatio, zu carne = Fleisch, zu incarnari = Fleisch werden, Menschenbildung eines göttlichen Wesens, bildungsspr. Verkörperung (z.B. des Bösen, des Guten...)

[64] vielleicht der Neuplatoniker Longinos, d.i. *Kassios Longinos*, lateinisch *Cassius Longinus*; (212– 272), Anspielung auf den als Pseudo-Longinos bekannten Autor der antiken Abhandlung *Peri hypsous* („Über das Erhabene“). Der Verfasser der Schrift ist Longinos bzw. der Rhetor Dionysios von Halikarnassos.

c) In die geschaffene Welt jedoch geht Gott nicht etwa als in seine Realität über, sondern bleibt dagegen zurückgezogen in sich, ohne dass mit diesem Gegenüber ein fester Dualismus begründet sei. Denn das Hervorgebrachte ist sein Werk, das gegen ihn keine Selbstständigkeit hat, sondern nur als der Beweis *seiner* Weisheit, Güte und Gerechtigkeit überhaupt da ist. Der Eine ist der Herr über alles und hat in den Naturdingen nicht seine Gegenwart, sondern nur machtlose Akzidenzien, die das Wesen in ihnen nur können scheinen, nicht aber erscheinen lassen. Dies macht die Erhabenheit von selten Gottes her aus.

2. Die entgötterte endliche Welt

Indem nun der eine Gott in dieser Weise von den konkreten Welterscheinungen einerseits abgetrennt und für sich fixiert, die Äußerlichkeit des Daseienden aber andererseits als das Endliche bestimmt und zurückgesetzt ist, so erhält sowohl die natürliche als auch die menschliche Existenz jetzt die neue Stellung, eine Darstellung des Göttlichen nur dadurch zu sein, dass ihre Endlichkeit an ihr selber hervortritt.

a) Zum ersten Mal deshalb liegt jetzt die Natur und die Menschengestalt *entgöttert* und prosaisch vor uns da. Die Griechen erzählen, dass, als die Heroen beim Argonautenzuge die Meerenge des Hellespont durchschifften, die Felsen, welche sich bisher wie Scheren schmetternd auf- und zugeschlossen hatten, plötzlich in dem Boden für immer festgewurzelt dastanden. Ähnlich geht hier in der heiligen Poesie der Erhabenheit, dem unendlichen Wesen gegenüber, das Festwerden des Endlichen in seiner verständigen Bestimmtheit an, während in der symbolischen Anschauung nichts seine rechte Stelle erhält, indem das Endliche ganz ebenso in das Göttliche umschlägt, als dieses zum endlichen Dasein aus sich herausgeht. Wenden wir uns z. B. von den alten indischen Gedichten her zu dem Alten Testament hinüber, so befinden wir uns mit einem Male auf einem ganz anderen Boden, der uns, wie fremd und von den unsrigen verschieden auch die Zustände, Begebnisse, Handlungen und Charaktere sein mögen, welche er zeigt, dennoch heimatlich werden

welche er zeigt, dennoch heimatlich werden lässt. Aus einer Welt des Taumels und der Verwirrung kommen wir in Verhältnisse hinein und haben Figuren vor uns, die ganz natürlich erscheinen und deren feste patriarchalische Charaktere in ihrer Bestimmtheit und Wahrheit uns als vollkommen verständlich nahe stehen.

b) Für diese Anschauung, welche den natürlichen Gang der Dinge zu fassen vermag und die Gesetze der Natur geltend macht, erhält nun auch das *Wunder* zum ersten Mal seine Stelle. Im Indischen ist alles Wunder und deshalb nichts mehr wunderbar. Auf einem Boden, wo der verständige Zusammenhang stets unterbrochen, wo alles von seinem Platze gerissen und verrückt ist, kann kein Wunder auftreten. Denn das Wunderbare setzt die verständige Folge wie das gewöhnliche klare Bewusstsein voraus, das nun erst eine durch höhere Macht bewirkte Unterbrechung dieses gewohnten Zusammenhangs Wunder nennt. Ein eigentlich spezifischer Ausdruck der Erhabenheit jedoch sind dergleichen Wunder nicht, weil der gewöhnliche Verlauf der Naturerscheinungen ebenso sehr als diese Unterbrechung durch den Willen Gottes und den Gehorsam der Natur hervorgebracht wird.

c) Die eigentliche Erhabenheit müssen wir hingegen darin suchen, dass die gesamte erschaffene Welt überhaupt als endlich, beschränkt, nicht sich selbst haltend und tragend erscheint und aus diesem Grunde nur als verherrlichendes Beiwerk zum Preise Gottes angesehen werden kann.

3. Das menschliche Individuum

Diese Anerkennung der Nichtigkeit der Dinge und das Erheben und Loben Gottes ist es, worin auf dieser Stufe das *menschliche Individuum* seine eigene Ehre, seinen Trost und seine Befriedigung sucht.

a) In dieser Beziehung liefern uns die Psalmen klassische Beispiele der echten Erhabenheit, allen Zeiten als ein Muster hingestellt, in welchem das, was der Mensch in seiner religiösen Vorstellung von Gott vor sich hat, glänzend mit kräftigster Erhebung der Seele ausgedrückt

ist. Nichts in der Welt darf auf Selbstständigkeit Anspruch machen, denn alles ist und besteht nur durch Gottes Macht und ist nur da, um zum Preise dieser Macht zu dienen sowie zum Aussprechen der eigenen substanzlosen Nichtigkeit. Wenn wir daher in der Phantasie der Substantialität und ihrem Pantheismus eine unendliche *Ausweitung* fanden, so haben wir hier die Kraft der *Erhebung* des Gemüts zu bewundern, die alles fallenlässt, um die alleinige Macht Gottes zu verkündigen. Besonders ist in dieser Rücksicht der 104. Psalm von großartiger Gewalt. „Licht ist dein Kleid, das du anhast; du breitest aus den Himmel wie einen Teppich" usf. – Licht, Himmel, Wolken, die Fittiche des Windes hier nichts an und für sich, sondern nur ein äußeres Gewand, ein Wagen oder Bote zu Gottes Dienst. Weiter dann wird Gottes Weisheit gepriesen, die alles geordnet hat: die Brunnen, die in den Gründen quellen, die Wasser, die zwischen den Bergen hinfließen, an denen die Vögel des Himmels sitzen und singen unter den Zweigen; das Gras, der Wein, der des Menschen Herz erfreut, und die Zedern Libanons, die der Herr gepflanzt hat; das Meer, darinnen es wimmelt ohne Zahl und Walfische sind, die der Herr gemacht hat, dass sie drinnen scherzen. – Und was Gott erschaffen hat, erhält er auch, aber – „Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie, du nimmst weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder zu Staub." Die Nichtigkeit des Menschen spricht ausdrücklicher der 90. Psalm, ein Gebet Mose, des Mannes Gottes, aus, wenn es z. B. heißt: „Du lassest sie dahinfahren wie einen Strom, und sind wie ein Schlaf, gleichwie ein Gras, das doch bald welk wird ... und des Abends abgehauen wird und verdorrt. Das macht dein Zorn, dass wir so vergehen, und dein Grimm, dass wir so plötzlich dahin müssen."

b) Mit der Erhabenheit ist deshalb von selten des Menschen zugleich das Gefühl der eigenen Endlichkeit und des unübersteiglichen Abstandes von Gott verbunden.

α) Die Vorstellung der *Unsterblichkeit* kommt daher ursprünglich in dieser Sphäre nicht vor, denn diese Vorstellung enthält die Voraussetzung, dass das individuelle Selbst, die Seele, der menschliche Geist ein Anundfürsichseiendes sei. In der Erhabenheit wird nur der Eine

als unvergänglich und ihm gegenüber alles andere als entstehend und vorübergehend, nicht aber als frei und unendlich in sich angesehen.

β) Dadurch fasst der Mensch sich ferner in seiner *Unwürdigkeit gegen* Gott, seine Erhebung geschieht in der Furcht des Herrn, in dem Erzittern vor seinem Zorn, und auf durchdringende, ergreifende Weise finden wir den Schmerz über die Nichtigkeit und in der Klage, dem Leiden, dem Jammer aus der Tiefe der Brust das Schreien der Seele zu Gott geschildert.

γ) Hält sich dagegen das Individuum in seiner Endlichkeit gegen Gott fest, so wird diese gewollte und beabsichtigte Endlichkeit das *Böse,* das als Übel und Sünde nur dem Natürlichen und Menschlichen angehört, in der einen, in sich unterschiedslosen Substanz aber ebenso wenig als der Schmerz und das Negative überhaupt irgendeine Stätte finden kann.

c) Drittens jedoch gewinnt innerhalb dieser Nichtigkeit der Mensch dennoch eine freiere und selbstständigere Stellung. Denn auf der einen Seite entsteht bei der substantiellen Ruhe und Festigkeit Gottes in Betreff auf seinen Willen und die Gebote desselben für den Menschen das *Gesetz,* andererseits liegt in der Erhebung zugleich die vollständige, klare *Unterscheidung des* Menschlichen und Göttlichen, des Endlichen und Absoluten, und damit ist das Urteil über Gutes und Böses und die Entscheidung für das eine oder andere in das Subjekt selbst verlegt. Das Verhältnis zum Absoluten und die Angemessenheit oder Unangemessenheit des Menschen zu demselben hat daher auch eine Seite, welche dem Individuum und seinem eigenen Verhalten und Tun zukommt. Zugleich findet es dadurch in seinem Rechttun und der Befolgung des Gesetzes eine *affirmative* Beziehung auf Gott und hat überhaupt den äußeren positiven oder negativen Zustand seines Daseins – Wohlergehen, Genuss, Befriedigung oder Schmerz, Unglück, Druck – mit seinem inneren Gehorsam oder seiner Widerspenstigkeit gegen das Gesetz in Zusammenhang zu bringen und als Wohltat und Belohnung sowie als Prüfung und Strafe hinzunehmen.

Drittes Kapitel: Die bewusste Symbolik der vergleichenden Kunstform

Was durch die Erhabenheit, im Unterschiede des eigentlichen bewusstlosen Symbolisierens, hervorgetreten ist, besteht einerseits in dem *Trennen* der für sich ihrer Innerlichkeit nach gewussten Bedeutung und der davon abgeschiedenen konkreten Erscheinung, andererseits in dem direkter oder indirekter hervorgehobenen *Sichnichtentsprechen* beider, in welchem die Bedeutung als das Allgemeine die einzelne Wirklichkeit und deren Besonderheit überragt. In der Phantasie des Pantheismus aber wie in der Erhabenheit konnte der eigentliche Inhalt, die eine allgemeine Substanz aller Dinge, nicht für sich ohne Beziehung auf das – wenn auch seinem Wesen nicht adäquate – erschaffene Dasein zur Anschauung kommen. Diese Beziehung jedoch gehörte der Substanz selber an, welche an der Negativität ihrer Akzidenzien sich den Erweis ihrer Weisheit, Güte, Macht und Gerechtigkeit gab. Deshalb ist im allgemeinen wenigstens auch hier das Verhältnis von Bedeutung und Gestalt noch *wesentlicher* und *notwendiger* Art, und die beiden verknüpften Seiten sind noch einander nicht im eigentlichen Sinne des Worts äußerlich geworden. Diese Äußerlichkeit aber, da sie *an sich* im Symbolischen vorhanden ist, muss auch gesetzt werden und tritt in den Formen hervor, welche wir in dem letzten Kapitel der symbolischen Kunst zu betrachten haben. Wir können sie die *bewusste* Symbolik und näher die *vergleichende* Kunstform nennen.

Unter der bewussten Symbolik nämlich ist zu verstehen, dass die Bedeutung nicht nur für sich gewusst, sondern *ausdrücklich von* der äußerlichen Weise, in welcher sie dargestellt wird, unterschieden gesetzt ist. Die Bedeutung, so für sich ausgesprochen, erscheint dann – wie in der Erhabenheit – nicht wesentlich in und als die der Gestalt, welche ihr auf solche Weise gegeben wird. Die Beziehung beider aufeinander bleibt aber nicht mehr, wie auf der vorigen Stufe, ein in der Bedeutung selber schlechthin begründetes Beziehen, sondern wird ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen, welches der *Subjektivität des* Poeten, dem Vertiefen seines Geistes in ein äußerliches Dasein, seinem Witze, seiner Erfindung überhaupt angehört, wobei er

denn bald mehr von einer sinnlichen Erscheinung ausgehen und ihr aus sich eine verwandte geistige Bedeutung einbilden, bald seinen Ausgangspunkt mehr von der wirklich oder auch nur relativ inneren Vorstellung nehmen kann, um dieselbe zu verbildlichen oder selbst nur ein Bild mit einem anderen, das gleiche Bestimmungen in sich fasst, in Beziehung zu setzen.

Von der noch naiven und *bewusstlosen* Symbolik unterscheidet sich deshalb diese Art der Verknüpfung sogleich dadurch, dass jetzt das Subjekt sowohl das innere Wesen seiner zum Inhalt genommenen Bedeutungen als auch die Natur der äußeren Erscheinungen kennt, welche es vergleichungsweise zur näheren Veranschaulichung benutzt und beide in dieser *bewussten* Absicht der aufgefundenen Ähnlichkeit wegen zueinander stellt. Der Unterschied aber zwischen der jetzigen Stufe und der *Erhabenheit* ist darin zu suchen, dass einerseits zwar die Trennung und das Nebeneinandertreten der Bedeutung und ihrer konkreten Gestalt in dem Kunstwerke selbst in geringerem oder höherem Grade ausdrücklich herausgehoben wird, andererseits jedoch das erhabene Verhältnis vollständig fortfällt. Denn als Inhalt ist nicht mehr das Absolute selbst, sondern irgendeine bestimmte und beschränkte Bedeutung genommen, und innerhalb der beabsichtigten Scheidung derselben von ihrer Verbildlichung stellt sich ein Verhältnis her, das durch ein bewusstes Vergleichen dasselbe tut, was die unbewusste Symbolik in ihrer Weise bezweckte.

Zum *Inhalt* aber kann als Bedeutung nicht mehr das Absolute, der eine Herr, aufgefasst werden, weil schon durch das Sondern von konkretem Dasein und Begriff und durch das wenn auch nur vergleichende Nebeneinandergestelltsein beider für das Kunstbewusstsein, insofern es diese Form als letzte und eigentliche ergreift, sogleich die *Endlichkeit* gesetzt ist. In der heiligen Poesie dagegen ist Gott das allein Bedeutende in allen Dingen, die ihm gegenüber sich als vergänglich und nichtig erweisen. Soll nun aber die Bedeutung an dem, was an sich selbst *beschränkt* und endlich ist, ihr ähnliches Bild und Gleichnis finden können, so muss sie selber um so mehr von *beschränkter* Art sein, als auf der Stufe, die uns jetzt beschäftigt, gerade das – freilich

seinem Inhalt äußerliche und vom Dichter nur willkürlich auserwählte – Bild der *Ähnlichkeiten* wegen, die es mit dem Inhalte hat, als relativ *gemäß* angesehen wird. Von der Erhabenheit deshalb bleibt in der vergleichenden Kunstform nur *der Zug* übrig, dass jedes Bild, statt die Sache und Bedeutung selbst ihrer adäquaten Wirklichkeit nach darzustellen, *nur ein* Bild und Gleichnis derselben abgeben soll.

Dadurch bleibt diese Art des Symbolisierens als Grundtypus ganzer Kunstwerke eine untergeordnete Gattung. Denn die Gestalt besteht nur in der Beschreibung eines unmittelbaren sinnlichen Daseins oder Vorfalls, von welchem die Bedeutung ausdrücklich zu unterscheiden ist. Bei Kunstwerken aber, welche aus *einem* Stoff gebildet und in ihrer Gestaltung ein unentzweites Ganzes sind, kann solches Vergleichen sich nur etwa nebenher, wie es z. B. in echten Produkten der klassischen und romantischen Kunst der Fall ist, als Schmuck und Beiwerk geltend machen.

Wenn wir daher diese ganze Stufe als Vereinigung der beiden früheren ansehen, indem sie sowohl die *Trennung* von Bedeutung und äußerer Realität in sich fasst, welche der Erhabenheit zugrunde lag, als auch das *Hinweisen* einer konkreten Erscheinung auf eine verwandte allgemeine Bedeutung, wie wir es beim eigentlichen Symbol hervortreten sahen, so ist dennoch diese Vereinigung nicht etwa eine höhere Kunstform, sondern vielmehr eine zwar klare, aber verflachte Auffassung, welche, in ihrem Inhalt begrenzt und in ihrer Form mehr oder weniger prosaisch, sich ebenso sehr aus der geheimnisvoll gärenden Tiefe des eigentlichen Symbols als von dem Gipfel der Erhabenheit herab in das gewöhnliche Bewusstsein hinein verläuft.

Was nun die bestimmtere *Einteilung* dieser Sphäre angeht, so findet zwar bei diesem vergleichenden Unterscheiden, welches die Bedeutung für sich voraussetzt und ihr gegenüber eine sinnliche oder bildliche Gestalt auf sie bezieht, durchgängig fast das Verhältnis statt, dass die Bedeutung als die Hauptsache und die Gestaltung als bloße Einkleidung und Äußerlichkeit genommen wird; zugleich aber tritt der weitere Unterschied ein, dass bald die eine, bald die andere von bei-

den Seiten *zuerst* hingestellt und somit von ihr ausgegangen wird. In dieser Weise steht entweder die Gestaltung als eine für sich äußere, unmittelbare, natürliche Begebenheit oder Erscheinung da, von der dann eine allgemeine Bedeutung aufgewiesen wird, oder die Bedeutung ist für sich sonst herbeigeführt, und es wird dann erst für sie irgendwoher äußerlich eine Gestaltung ausgewählt.

Wir können in dieser Beziehung zwei Hauptstufen unterscheiden.

A. In der *ersten* macht die *konkrete Erscheinung,* sei sie aus der Natur oder aus menschlichen Begebnissen, Vorfällen und Handlungen hergenommen, einerseits den *Ausgangspunkt,* andererseits das für die Darstellung Wichtige und Wesentliche aus. Sie wird zwar nur der allgemeineren Bedeutung wegen, die sie enthält und andeutet, ausgeführt und nur insoweit entfaltet, als es der Zweck, diese Bedeutung in einem damit verwandten einzelnen Zustande oder Vorfall zu veranschaulichen, erfordert; das Vergleichen aber der allgemeinen Bedeutung und des einzelnen Falls als *subjektive* Tätigkeit ist noch nicht *ausdrücklich* herausgestellt, und die ganze Darstellung will nicht ein bloßer Zierrat an einem auch ohne diesen Schmuck selbstständigen Werke sein, sondern tritt noch mit der Prätention auf, für sich schon ein Ganzes abzugeben. Die Arten, die hierher gehören, sind die Fabel, die Parabel, der Apolog, das Sprichwort und die Verwandlungen.

B. Auf der *zweiten* Stufe dagegen ist die *Bedeutung* das erste, was vor dem Bewusstsein steht, und die konkrete Verbildlichung derselben das nur Danebenstehende und Beiherspielende, das für sich gar keine Selbstständigkeit hat, sondern als der Bedeutung ganz unterworfen erscheint, so dass nun auch die gerade dieses und kein anderes Bild heraussuchende subjektive Willkür des Vergleichens näher zum Vorschein kommt. Diese Darstellungsweise kann es zum größten Teil nicht zu selbstständigen Kunstwerken bringen und muss sich deshalb damit begnügen, ihre Formen als das bloß Nebensächliche anderweitigen Gebilden der Kunst einzuverleiben. Als Hauptarten lassen sich hierher das Rätsel, die Allegorie, die Metapher, das Bild und Gleichnis zählen.

C. *Drittens* endlich können wir anhangsweise noch des Lehrgedichts und der beschreibenden Poesie Erwähnung tun, da sich in diesen Dichtungsarten auf der einen Seite das bloße Herauskehren der allgemeinen Natur der Gegenstände, wie das Bewusstsein in seiner verständigen Klarheit dieselbe auffasst, auf der anderen das Schildern ihrer konkreten Erscheinung für sich verselbstständigt und somit die vollständige Trennung desjenigen ausgebildet wird, was erst in seiner Vereinung und echten Ineinsbildung wahrhafte Kunstwerke zustande kommen lässt.

Die Scheidung nun der beiden Momente des Kunstwerks führt es mit sich, dass die verschiedenen Formen, welche in diesem ganzen Kreise ihre Stellung finden, fast durchgängig nur der Kunst der Rede angehören, indem die Poesie allein solche Verselbstständigung von Bedeutung und Gestalt aussprechen kann, während es die Aufgabe der bildenden Künste ist, in der äußeren Gestalt als solcher deren Inneres kundzugeben.

A. Vergleichungen, welche vom Äußerlichen anfangen

Mit den verschiedenen Dichtungsarten, welche dieser ersten Stufe der vergleichenden Kunstform zuzuteilen sind, befindet man sich jedes Mal in Verlegenheit und hat viel Mühe, wenn man sie in bestimmte Hauptgattungen einzurangieren unternimmt. Es sind untergeordnete Zwitterarten, welche keine schlechthin notwendige Seite der Kunst ausprägen. Im Allgemeinen geht es damit im Ästhetischen wie mit gewissen Tierklassen oder sonstigen Naturvorkommenheiten in den Naturwissenschaften. In beiden Gebieten liegt die Schwierigkeit darin, dass es der Begriff der Natur und Kunst selber ist, der sich einteilt und seine Unterschiede setzt. Als die Unterschiede des Begriffs sind dies nun auch die wahrhaft begriffsmäßigen und deshalb zu begreifenden Unterschiede, in welche dergleichen Übergangsstufen nicht hineinpassen wollen, weil sie eben nur mangelhafte Formen sind, die aus der einen Hauptstufe heraustreten, ohne doch die folgende erreichen zu können. Die Schuld des Begriffs ist dies nicht, und wollte man, statt der Begriffsmomente der Sache selbst, solche *Neben-*

arten zum Grunde der Einteilung und Klassifikation machen, so würde gerade das dem Begriff Unangemessene als die gemäße Entfaltungsweise desselben angesehen werden. Die wahre Einteilung aber darf nur aus dem wahren Begriff hervorgehen, und zwitterhafte Gebilde können nur da ihren Platz finden, wo die eigentlichen, für sich feststehenden Formen anfangen, sich aufzulösen und in andere überzugehen. Dies ist hier in Betreff auf die symbolische Kunstform, unserem Gange gemäß, der Fall.

Der *Vorkunst* aber des Symbolischen gehören die angedeuteten Arten an, weil sie überhaupt unvollkommen und damit ein *bloßes* Suchen der wahren Kunst sind, das wohl die Ingredienzien zu der echten Weise des Gestaltens in sich hat, dieselben jedoch nur in ihrer Endlichkeit, Trennung und bloßen Beziehung auffasst und deshalb untergeordnet bleibt. Wir haben daher, wenn wir hier von Fabel, Apolog, Parabel usf. reden, diese Arten nicht abzuhandeln, insofern sie der *Poesie* als eigentümlicher, ebenso sehr von den bildenden Künsten als von der Musik unterschiedener Kunst angehören, sondern nur nach der Rücksicht, nach welcher sie zu den *allgemeinen* Formen der Kunst ein Verhältnis haben und ihr spezifischer Charakter sich nur aus diesem Verhältnis, nicht aber aus dem Begriff der eigentlichen Gattungen der *Dichtkunst,* als der epischen, lyrischen und dramatischen, erklären lässt.

Die nähere Gliederung nun dieser Arten wollen wir so machen, dass wir zuerst von der *Fabel,* sodann von der *Parabel,* dem *Apolog* und *Sprichwort* handeln und mit der Betrachtung der *Metamorphosen* schließen.

1. Die Fabel

Indem bisher immer nur von dem Formellen der Beziehung einer ausdrücklichen Bedeutung auf ihre Gestalt die Rede gewesen ist, haben wir jetzt nun auch den Inhalt anzugeben, der sich für diese Gestaltungsweise passend erweist.

Von selten der *Erhabenheit* her sahen wir bereits, dass es der jetzigen Stufe nicht mehr darauf ankommt, das Absolute und Eine durch die Nichtigkeit und Unerheblichkeit der erschaffenen Dinge in seiner ungeteilten Macht zu veranschaulichen, sondern dass wir uns auf der Stufe der Endlichkeit des Bewusstseins und damit auch der Endlichkeit des Inhalts befinden. Wenden wir uns umgekehrt zu dem eigentlichen Symbol, von welchem die vergleichende Kunstform ebenfalls eine Seite in sich aufnehmen sollte, so ist das *Innere,* welches der bisher immer noch unmittelbaren Gestalt, dem Natürlichen, gegenübertritt, wie wir schon bei dem ägyptischen Symbolisieren sahen, das Geistige. Indem nun jenes Natürliche als *selbstständig* gelassen und vorgestellt wird, so ist auch das Geistige ein *endlich bestimmtes',* der *Mensch* und seine endlichen Zwecke; und das Natürliche erhält eine – jedoch theoretische – Bezüglichkeit auf diese Zwecke, eine Andeutung und Offenbarung derselben zum Besten und Nutzen des Menschen. Die Erscheinungen der Natur, Gewitter, Vögelflug, Beschaffenheit der Eingeweide usf., werden deshalb jetzt in einem ganz anderen Sinne aufgenommen als in den Anschauungen der Parsen, Inder oder Ägypter, für welche das Göttliche noch in *der* Weise mit dem Natürlichen vereint ist, dass der Mensch in der Natur in einer Welt voll Göttern umherwandelt und sein eigenes Tun darin besteht, in seinem Handeln dieselbe Identität hervorzubringen; wodurch denn dies Tun, insofern es dem natürlichen Sein des Göttlichen angemessen ist, selber als ein Offenbaren und Hervorbringen des Göttlichen im Menschen erscheint. Wenn der Mensch aber in sich zurückgegangen ist und seine Freiheit ahnend sich in sich zusammenschließt, so wird er sich selber Zweck in seiner Individualität; er tut, handelt, arbeitet nach seinem *eigenen Willen,* er hat ein eigenes selbstisches Leben und fühlt die Wesentlichkeit von Zwecken in sich selbst, auf welche das Natürliche eine äußerliche Beziehung erhält. Deshalb vereinzelt sich die Natur nun um ihn her und dient ihm, so dass er in Rücksicht auf das Göttliche in ihr nicht mehr die Anschauung des Absoluten gewinnt, sondern sie nur als ein Mittel betrachtet, durch welches sich die Götter zum Besten seiner Zwecke zu erkennen geben, indem sie ihren Willen dem menschlichen Geist durch das Medium der Natur enthüllen und

diesen Willen selber von Menschen erklären lassen. Hier ist also eine Identität des Absoluten und Natürlichen vorausgesetzt, in welcher die *menschlichen* Zwecke die Hauptsache ausmachen. Diese Art der Symbolik nun aber gehört noch nicht zur Kunst, sondern bleibt religiös. Denn der *vates*[65] unternimmt jene Deutung natürlicher Ereignisse nur vornehmlich für praktische Zwecke, sei es im Interesse einzelner Individuen in Betreff auf partikuläre Pläne oder des ganzen Volks in Rücksicht auf gemeinsame Taten. Die Poesie dagegen hat auch die praktischen Lagen und Verhältnisse in einer allgemeineren theoretischen Form zu erkennen und auszusprechen.

Was aber hierher muss gerechnet werden, ist eine Naturerscheinung, eine Vorfallenheit, welche ein besonderes Verhältnis, einen Verlauf enthält, der als Symbol für eine allgemeine Bedeutung aus dem Kreise des menschlichen Tuns und Treibens, für eine sittliche Lehre, einen Klugheitssatz genommen werden kann, für eine Bedeutung also, die zu ihrem Inhalt eine Reflexion über die Art und Weise hat, wie es in menschlichen Dingen, d. i. in Sachen des Willens, zugeht oder zugehen sollte. Hier ist es nicht mehr der göttliche Wille, der sich seiner Innerlichkeit nach dem Menschen durch Naturereignisse und deren religiöse Deutung offenbar macht, sondern ein ganz gewöhnlicher Verlauf natürlicher Vorfälle, aus dessen vereinzelter Darstellung sich in menschlich verständlicher Weise ein sittlicher Satz, eine Warnung, Lehre, Klugheitsregel abstrahieren lässt und der um dieser Reflexion willen vorgeführt und der Anschauung dargeboten wird.

Dies ist die Stellung, welche wir hier der Äsopischen Fabel geben können.

a) Die *Äsopische Fabel* nämlich in ihrer ursprünglichen Gestalt ist solches Auffassen eines natürlichen Verhältnisses oder Ereignisses zwischen einzelnen natürlichen Dingen überhaupt, am meisten zwischen Tieren, deren Triebe aus denselben Bedürfnissen des Lebens stammen, die den Menschen als lebendigen bewegen. Dieses Verhält-

[65] vates: Erzähler, Seher, Prophet, Priester

nis oder Ereignis, in seinen allgemeineren Bestimmungen aufgefasst, ist dadurch von der Art, dass es auch im Kreise des menschlichen Lebens vorkommen kann und durch diese Beziehung erst eine Bedeutsamkeit für den Menschen erhält. Dieser Bestimmung zufolge ist die echte Äsopische Fabel die Darstellung irgendeines Zustandes der leblosen und belebten Natur oder eines Vorfalls der Tierwelt, der nicht etwa willkürlich ersonnen, sondern nach seinem wirklichen Vorhandensein, nach treuer Beobachtung aufgenommen und dann so wiedererzählt wird, dass sich daraus in Beziehung auf das menschliche Dasein und näher auf die praktische Seite desselben, auf die Klugheit und Sittlichkeit des Handelns, eine allgemeine Lehre entnehmen lässt. Das *erste* Erfordernis ist deshalb darin zu suchen, dass der bestimmte Fall, der die sogenannte Moral liefern soll, nicht nur *erdichtet* und, hauptsächlich, dass er nicht der Art und Weise, wie dergleichen Erscheinungen wirklich in der Natur existieren, *zuwider* erdichtet sei. Näher sodann muss die Erzählung *zweitens* den Fall nicht schon selber in seiner Allgemeinheit, sondern, wie dies wiederum in der äußeren Realität der Typus für alles Geschehen ist, seiner konkreten Einzelheit nach und als ein wirkliches Ereignis berichten.

Diese ursprüngliche Form der Fabel gibt ihr *drittens* endlich die meiste Naivität, weil der Lehrzweck und das Herausheben allgemeiner nützlicher Bedeutungen dann nur als das später Herzukommende, nicht aber als das erscheint, was von Hause aus beabsichtigt war. Deshalb werden die anziehendsten unter den sogenannten Äsopischen Fabeln die sein, welche der angegebenen Bestimmung entsprechen und Handlungen, wenn man diesen Namen gebrauchen will, oder Verhältnisse und Ereignisse erzählen, die teils den Instinkt der Tiere zu ihrer Grundlage haben, teils sonst ein natürliches Verhältnis aussprechen, teils sich überhaupt für sich zutragen können, ohne nur von der willkürlichen Vorstellung zusammengestellt zu sein. Dabei ist es denn aber leicht ersichtlich, dass das den Äsopischen Fabeln in jetziger Gestalt angehängte „*fabula docet*“ entweder die Darstellung matt macht oder häufig wie die Faust auf das Auge passt, so dass oft viel-

mehr die entgegengesetzte Lehre oder mehrere besser abgeleitet werden könnten.

Einige Beispiele mögen zur Beleuchtung dieses eigentlichen Begriffs der Äsopischen Fabel hier angeführt werden.

Eiche und Rohr z. B. stehen im Sturmwinde da; das schwanke Rohr wird nur gebeugt, die starre Eiche bricht. Dies ist ein Fall, der bei starkem Sturm sich häufig genug wirklich zugetragen hat; moralisch genommen, ist es ein hochstehender unbeugsamer Mensch einem geringeren gegenüber, der sich in untergeordneten Verhältnissen durch Fügsamkeit zu erhalten weiß, während jener durch Hartnäckigkeit und Trotz zugrunde geht. – Ebenso verhält es sich mit der durch Phädrus[66] aufbewahrten Fabel von den Schwalben. Die Schwalben sehen mit anderen Vögeln zu, wie ein Ackersmann den Leinsamen sät, aus welchem auch die Stricke für den Vogelfang gedreht werden. Die vorsichtigen Schwalben fliegen davon; die übrigen Vögel glauben's nicht: sie bleiben sorglos daheim und werden gefangen. Auch hier liegt ein wirkliches Naturphänomen zugrunde. Es ist bekannt, dass die Schwalben zur Herbstzeit nach südlicheren Gegenden ziehen und deshalb zur Zeit des Vogelfangs nicht da sind. Das gleiche lässt sich auch über die Fabel von der Fledermaus sagen, welche am Tage und zur Nachtzeit verachtet wird, weil sie weder dem Tage noch der Nacht angehört. – Solchen prosaischen wirklichen Fällen wird eine allgemeinere Deutung aufs Menschliche gegeben, wie auch jetzt noch etwa fromme Leute aus allem, was vorkommt, eine erbauliche Nutzanwendung zu ziehen wissen. Dabei ist es aber nicht notwendig, dass das eigentliche Naturphänomen jedes Mal sogleich in die Augen springe. In der Fabel z. B. vom Fuchs und Raben ist das wirkliche Faktum nicht im ersten Augenblicke zu erkennen, obschon es nicht gänzlich fehlt; denn es ist die Art der Raben und Krähen, dass sie zu krächzen anfangen, wenn sie fremde Gegenstände, Menschen, Tiere vor sich in Bewegung sehen. Ähnliche Naturverhältnisse liegen der Fabel vom Dornstrauch, welcher den Vorübergehenden Wolle abreißt oder

[66] Phädrus: (um 20 v. Chr.–um 50 n. Chr.) römischer Fabeldichter

den Fuchs verwundet, der einen Halt an ihm sucht, von dem Landmann, der eine Schlange im Busen erwärmt usf., zugrunde. Andere stellen Vorfälle dar, welche sich unter den Tieren sonst ereignen können: in der ersten Äsopischen Fabel z. B., dass der Adler die Jungen des Fuchses auffrisst und an geraubtem Opferfleische eine Kohle mitführt, die ihm sein Nest entzündet. Andere endlich enthalten altmythische Züge, wie die Fabel vom Rosskäfer, Adler und Jupiter, wo der naturhistorische Umstand – ob er wirklich richtig sei, lasse ich dahingestellt –, dass Adler und Rosskäfer zu verschiedener Zeit ihre Eier legen, vorkommt, zugleich aber eine offenbar traditionelle Wichtigkeit des Skarabäus ersichtlich ist, die hier jedoch bereits ins Komische, wie noch mehr von Aristophanes geschehen, gezogen erscheint. Wie viele nun aber von diesen Fabeln von Äsop selber herrühren, die Vollständigkeit dieser Konstatierung ist hier ohnehin schon dadurch erlassen, dass bekanntlich nur von wenigen, der letztgenannten z. B. vom Rosskäfer und Adler, aufzuzeigen ist, dass sie Äsopisch seien oder dass ihnen überhaupt das Altertum, um als Äsopisch angesehen werden zu können, zukommt.

Von Äsop selber heißt es, er sei ein missgestalteter, buckeliger Sklave gewesen; sein Aufenthalt wird nach Phrygien verlegt, nach dem Lande, welches den Übergang von dem unmittelbar Symbolischen und dem Gebundensein an das Natürliche zu dem Lande macht, in welchem der Mensch anfängt, das Geistige und sich selbst zu fassen. In dieser Beziehung sieht er zwar das Tierische und Natürliche überhaupt nicht, wie die Inder und Ägypter, als etwas für sich Hohes und Göttliches an, sondern betrachtet es mit prosaischen Augen als etwas, dessen Verhältnisse nur dienen, das menschliche Tun und Lassen vorstellig zu machen; dennoch aber sind seine Einfalle nur witzig, ohne Energie des Geistes oder Tiefe der Einsicht und substantiellen Anschauung, ohne Poesie und Philosophie. Seine Ansichten und Lehren erweisen sich wohl als sinnreich und klug, aber es bleibt nur gleichsam eine Grübelei im kleinen, welche, statt freie Gestalten aus freiem Geiste zu erschaffen, nur gegebenen, vorgefundenen Stoffen, den bestimmten Instinkten und Trieben der Tiere, kleinen täglichen Vorfäl-

len irgendeine weiter anwendbare Seite abgewinnt, weil er seine Lehren nicht offen sagen darf, sondern sie nur versteckt, in einem Rätsel gleichsam, zu verstehen geben kann, das zugleich immer gelöst ist. Im Sklaven fängt die Prosa an, und so ist auch diese ganze Gattung prosaisch.

Dessen unerachtet haben diese alten Erfindungen beinahe alle Völker und Zeiten durchlaufen, und sosehr auch jede Nation, die überhaupt in ihrer Literatur Fabeln kennt, sich mehrere Fabeldichter zu besitzen rühmen mag, so sind deren Poeme doch meist Reproduktionen jener ersten Einfalle, nur in den jedesmaligen Zeitgeschmack übersetzt; und was diese Fabeldichter zu dem ererbten Stock an Erfindungen hinzugetan haben, ist weit hinter jenen Originalien zurückgeblieben.

b) Nun finden sich aber unter den Äsopischen auch eine Menge von Fabeln, welche in Erfindung und Ausführung von großer Dürftigkeit, vor allem aber bloß für den Zweck der Lehre erfunden sind, so dass die Tiere oder auch Götter nur zur *Einkleidung* gehören. Doch sind sie davon entfernt, der Tiernatur Gewalt anzutun, wie es etwa bei modernen der Fall ist: wie die Pfeffelschen[67] Fabeln von einem Hamster, der im Herbst einen Vorrat einsammelte, welche Vorsicht ein anderer unterlassen haben und darauf zum Betteln und Verhungern herabgebracht worden sein soll; oder vom Fuchs, Spürhund und Luchs, von denen erzählt wird, dass sie mit ihren einseitigen Talenten der List, des feinen Geruchs und scharfen Gesichts vor Jupiter traten, um eine gleiche Verteilung ihrer Naturgaben zu erlangen, nach deren Bewilligung es aber heißt: „Der Fuchs ist vor den Kopf geschlagen, der Spürhund taugt nicht mehr zum Jagen, der Argus Luchs bekommt den Star.“ Dass der Hamster keine Früchte einträgt, dass diese drei anderen Tiere in den Zufall oder in die Natur der Gleichmäßigkeit jener Eigenschaften geraten, ist der Natur ganz und gar zuwider und dadurch matt. Besser als diese Fabeln ist deshalb die von der Ameise

[67] *Gottlieb Konrad Pfeffel, 1736–1809, Fabeldichter

und der Zikade, besser als diese wieder die vom Hirsch mit den prächtigen Geweihen und den dünnen Läufen.

In dem Sinne solcher Fabeln ist man es denn auch gewohnt geworden, in der Fabel überhaupt sich die Lehre als das erste so vorzustellen, dass das erzählte Ereignis selbst *bloße* Einkleidung und deshalb eine zum Behüte der Lehre ganz *erdichtete* Begebenheit sei. Solche Einkleidungen aber, besonders wenn der beschriebene Vorfall sich unter bestimmten Tieren ihrem Naturcharakter nach gar nicht hat zutragen können, sind höchst matte, weniger als nichts bedeutende Erfindungen. Denn das Sinnreiche einer Fabel besteht nur darin, dem sonst schon Daseienden und Gestalteten nun auch noch einen allgemeineren Sinn außer dem, welchen es unmittelbar hat, zuzuteilen. – Weiter sodann hat man in der Voraussetzung, das Wesen der Fabel sei allein darin zu suchen, dass Tiere anstatt der Menschen handeln und sprechen, die Frage aufgeworfen, was das Anziehende von diesem Tausche ausmache. Viel Anziehendes jedoch kann in solchem Ankleiden eines Menschen als Tier nicht liegen, wenn es noch mehr oder etwas anderes als in einer Affen- und Hundekomödie sein soll, wo im Gegenteil der Kontrast der tierischen Natur mit ihrem Aufsehen und menschlichen Tun, außer dem Anblick der Geschicklichkeit der Dressur, das einzige Interesse bleibt. Breitinger[68] führt daher das Wunderbare als den eigentlichen Reiz an. In den ursprünglichen Fabeln aber ist das Auftreten von redenden Tieren *nicht* als etwas Ungewöhnliches und Wunderbares hingestellt; weshalb auch Lessing meint, die Einführung der Tiere gewähre einen großen Vorteil für die *Verständlichkeit und Abkürzung* der Exposition durch die Bekanntschaft mit den Eigenschaften der Tiere, mit der List des Fuchses, der Großmut des Löwen, der Gefräßigkeit und Gewalttätigkeit des Wolfes, so dass an die Stelle der Abstraktionen: listig, großmütig, sogleich ein bestimmtes Bild vor die Vorstellung trete. Dieser Vorteil ändert jedoch nichts Wesentliches an dem trivialen Verhältnisse der bloßen Einkleidung, und im ganzen ist es sogar unvorteilhaft, uns Tiere statt Menschen vorzuführen, weil die Tiergestalt dann immer eine Maske bleibt, welche die

[68]Johann Jakob Breitinger, 1701–1776, schweizerischer Schriftsteller

Bedeutung in Betreff auf ihre *Verständlichkeit* ebenso sehr *verhüllt* als erklärt. – Die größte Fabel dieser Art wäre dann die alte Geschichte von Reineke, dem Fuchs, die aber keine eigentliche Fabel als solche ist.

c) Als eine *dritte* Stufe nämlich können wir noch folgende Behandlungsweise der Fabel sich hier anschließen lassen, mit welcher wir jedoch den Kreis der Fabel schon zu überschreiten anfangen. Das Sinnreiche einer Fabel liegt überhaupt darin, unter den mannigfaltigen Naturphänomenen Fälle zu finden, welche zum Beleg für allgemeine Reflexionen über das menschliche Handeln und Benehmen zu dienen imstande sind, obschon das Tierische und Natürliche der eigentlichen Art und Weise seiner Existenz nicht entrückt wird. Im übrigen aber bleibt das Zusammenstellen und Beziehen der sogenannten Moral und des einzelnen Falls nur die Sache der Willkür und des subjektiven Witzes und ist deshalb *an sich* nur die Sache des Scherzes. Diese Seite ist es nun, welche für sich auf dieser dritten Stufe hervortritt. Die Fabelform wird als Scherz genommen. Goethe hat in dieser Weise viele anmutige und sinnreiche Gedichte gemacht. In dem einen, „Kläffer“ überschriebenen, heißt es z. B.:

Wir reiten in die Kreuz und Quer
Nach Freuden und Geschäften;
Doch immer kläfft es hinterher
Und bellt aus allen Kräften.
So will der Spitz aus unserm Stall
Uns immerfort begleiten,
Und seines Bellens lauter Schall
Beweist nur, dass wir reiten.

Dazu gehört denn aber, dass die gebrauchten Naturgestalten ihrem eigentümlichen Charakter nach, wie in der Äsopischen Fabel, vorgeführt werden und uns in ihrem Tun und Treiben menschliche Zustände, Leidenschaften, Charakterzüge entwickeln, welche mit den tierischen die nächste Verwandtschaft haben. Von dieser Art ist der er-

wähnte Reineke, welcher mehr etwas Märchenhaftes als eine eigentliche Fabel ist.

Den Inhalt gibt eine Zeit der Unordnung und Regellosigkeit ab, der Schlechtigkeit, Schwäche, Niederträchtigkeit, Gewalt und Frechheit, des Unglaubens im Religiösen, der nur scheinbaren Herrschaft und Gerechtigkeit im Weltlichen, so dass List, Klugheit und Eigennutz überall den Sieg davontragen. Es sind die Zustände des Mittelalters, wie sie besonders in Deutschland sich ausgebildet hatten. Die mächtigen Vasallen zeigen zwar vor dem Könige einigen Respekt, im Grund aber tut jeder, was er will, raubt, mordet, unterdrückt die Schwachen, betrügt den König, weiß sich die Gunst der Frau Königin zu erwerben, so dass das Ganze nur eben zusammenhält. Dies ist der menschliche Inhalt, welcher hier aber nicht etwa in einem abstrakten Satze, sondern in einer Totalität von Zuständen und Charakteren besteht und seiner Schlechtigkeit wegen sich ganz für die tierische Natur, in deren Form er sich entfaltet, als passend erweist. Deshalb hat es nichts Störendes, wenn wir ihn ganz offen in das Tierische hineingelegt finden, während die Einkleidung auch nicht etwa als ein bloß einzelner verwandter Fall erscheint, sondern dieser Singularität enthoben wird und eine gewisse Allgemeinheit erhält, durch welche uns anschaulich wird: so geht's überhaupt zu in der Welt. Das Possierliche liegt nun in dieser Einkleidung selber, deren Scherz und Spaß mit dem bitteren Ernst der Sache gemischt ist, indem sie die menschliche Gemeinheit aufs treffendste in der tierischen zur Anschauung bringt und auch in dem bloß Tierischen eine Menge der ergötzlichsten Züge und eigentümlichsten Geschichten heraushebt, so dass wir aller Herbigkeit zum Trotz keinen schlechten und bloß gewollten, sondern einen wirklichen, ernstlich gemeinten Scherz vor uns haben.

2. Parabel, Sprichwort, Apolog

a. Die Parabel

Die *Parabel* hat mit der Fabel die allgemeine Verwandtschaft, dass sie Begebenheiten aus dem Kreise des gewöhnlichen Lebens auf-

nimmt, denen sie aber eine höhere und allgemeinere Bedeutung mit dem Zwecke unterlegt, diese Bedeutung durch jenen, für sich betrachtet, alltäglichen Vorfall verständlich und anschaulich zu machen.

Zugleich aber unterscheidet sie sich von der Fabel dadurch, dass sie dergleichen Vorfallenheiten nicht in der Natur und Tierwelt, sondern in dem *menschlichen* Tun und Treiben, wie es jedem als bekannt vor Augen steht, aufsucht und den erwählten einzelnen Fall, der seiner Partikularität nach zunächst geringfügig erscheint, zu einem allgemeineren Interesse durch Hindeutung auf eine höhere Bedeutung erweitert.

Hierdurch nun kann sich in Betreff auf den *Inhalt* der Umfang und die gehaltreiche Wichtigkeit der Bedeutungen vergrößern und vertiefen, während in Rücksicht auf die *Form* die Subjektivität des absichtlichen Vergleichens und Herauskehrens der allgemeinen Lehre gleichfalls in einem höheren Grade zum Vorschein zu kommen anfängt.

Als eine Parabel, noch mit einem ganz praktischen Zweck verbunden, kann man die Art und Weise ansehen, welche Kyros[69] (Herodot[70], l, 126) anwandte, um die Perser zum Abfall zu bewegen. Er schreibt den Persern, sie sollten sich, mit Sicheln versehen, an einen bestimmten Ort verfügen. Dort lässt er sie an dem ersten Tage ein dornenbewachsenes Feld mit saurer Arbeit urbar machen. Am anderen Tage aber, nachdem sie geruht und sich gebadet, führt er sie auf eine Wiese und bewirtet sie reichlich mit Fleisch und Wein. Dann, als sie vom Gastmahl sich erhoben hatten, fragt er sie, welcher Tag ihnen erfreulicher sei, der gestrige oder der heutige. Alle stimmten für den gegen-

[69] gemeint ist der persische König Kyros II. der Große (601 v. Chr.–530 v. Chr.), der ein persisches Weltreich schuf. Zunächst musste er aber dazu die anderen persischen Stämme auf seine Seite ziehen. Das gelang ihm der Überlieferung nach in der von Herodot geschilderten Weise. Den Großkönig Astyages (medisch *Ischtuwegu*) konnte er mit Hilfe des gewachsenen Heeres nun besiegen und seine Macht ausbauen. Als der Lyderkönig Krösus (um 595 v. Chr.– um 546 v. Chr.) die Perser angriff, erfüllte sich angeblich die Weissagung des Orakels „Wenn du den Halys überschreitest, wirst du ein großes Reich zerstören.“. Krösus verlor nicht nur sein Reich, sondern auch sein Leben.

[70] Herodot von Halikarnassos (griech. *H ródotos*, 84 v. Chr.–um 424 v. Chr.) war ein griechischer Historiker und Geograf

wärtigen, der ihnen nur Gutes gebracht hätte, während der kaum verflossene ein Tag der Mühe und Anstrengung gewesen wäre. Da rief Kyros aus: „Wollt ihr mir folgen, so vervielfältigen sich die guten Tage, die dem heutigen ähnlich sind; wollt ihr mir aber nicht folgen, so warten eurer unzählige Arbeiten, welche den gestrigen gleichen."

Von verwandter Art, jedoch ihren Bedeutungen nach vom tiefsten Interesse und der weitesten Allgemeinheit sind die Parabeln, die wir im Evangelium finden. Die Parabel vom Sämann z. B., eine Erzählung, für sich von geringfügigem Gehalt und wichtig nur durch die Vergleichung mit der Lehre vom Himmelreich. Die Bedeutung in diesen Parabeln ist durchweg eine religiöse Lehre, zu der sich die menschlichen Vorfallenheiten, in denen sie vorgestellt ist, etwa verhalten wie in der Äsopischen Fabel das Tierische zu dem Menschlichen, das dessen Sinn ausmacht.

Von der gleichen Weite des Inhalts ist die bekannte Geschichte des Boccaccio[71], welche Lessing im *Nathan* zu seiner Parabel von den drei Ringen benutzt. Die Erzählung ist auch hier, selbstständig genommen, ganz gewöhnlich, wird aber auf den weitesten Gehalt, den Unterschied und die Echtheit der drei Religionen – der jüdischen, mohammedanischen und christlichen – gedeutet.

Eben dasselbe ist auch, um an neueste Erscheinungen dieser Sphäre zu erinnern, in Goetheschen Parabeln der Fall. In der „Katzenpastete"[72] z. B., wo ein braver Koch, um sich auch als Jäger zu gerieren, aus-

---

[71] Giovanni Boccaccio (1313–1375) war ein italienischer Dichter (Novellensammlung „Decameron", aus der Lessing die Ringparabel lieh)

[72] **Johann Wolfgang von Goethe: Katzenpastete**

Bewährt den Forscher der Natur
Ein frei und ruhig Schauen,
So folge Meßkunst seiner Spur
Mit Vorsicht und Vertrauen.

Zwar mag in einem Menschenkind
Sich beides auch vereinen;
Doch daß es zwei Gewerbe sind,
Das läßt sich nicht verneinen.

zog, aber einen Kater statt eines Hasen schoss, welchen er dennoch mit viel künstlicher Würze den Leuten vorsetzte – was auf Newton gehen soll –, ist die dem Mathematiker verunglückte Wissenschaft der Physik wenigstens immer noch ein Höheres als eine vom Koch vergeblich zum Hasen verpastetete Katze. – Diese Parabeln Goethes haben wie das, was er in der Art der Fabel gedichtet hat, häufig einen spaßhaften Ton, durch welchen er sich das im Leben Verdrießliche von der Seele losschrieb.

b. Das Sprichwort

Eine Mittelstufe nun dieses Kreises bildet das *Sprichwort.* Ausgeführt nämlich lassen sich Sprichwörter bald zu Fabeln, bald zu Apologen umwandeln. Sie geben einen einzelnen Fall größtenteils aus der Alltäglichkeit des Menschlichen, der dann aber in allgemeiner Bedeutung zu nehmen ist. Zum Beispiel: „Eine Hand wäscht die andere“, oder „Jeder kehre vor seiner Tür“, „Wer ändern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“, „Brätst du mir eine Wurst, so lösch ich dir den Durst“ usf. Hierher gehören auch die Sinnsprüche, deren wiederum Goethe in neuerer Zeit eine Menge von unendlicher Anmut und oft voll großer Tiefe gemacht hat.

Es war einmal ein braver Koch,
Geschickt im Appretieren;
Dem fiel es ein, er wollte doch
Als Jäger sich gerieren.

Er zog bewehrt zu grünem Wald,
Wo manches Wildpret hauste,
Und einen Kater schoß er bald,
Der junge Vögel schmauste.

Sah ihn für einen Hasen an
Und ließ sich nicht bedeuten,
Pastetete viel Würze dran
Und setzt' ihn vor den Leuten.

Doch manche Gäste das verdroß,
Gewisse feine Nasen:
Die Katze, die der Jäger schoß,
Macht nie der Koch zum Hasen.

Es sind dies keine Vergleichungen in der Weise, dass die allgemeine Bedeutung und die konkrete Erscheinung auseinander- und sich gegenübertreten, sondern unmittelbar ist mit dieser jene ausgedrückt.

c. Der Apolog

Der *Apolog* drittens kann für eine Parabel angesehen werden, welche den einzelnen Fall nicht nur *gleichnisweise zur* Veranschaulichung einer allgemeinen Bedeutung gebraucht, sondern in dieser Einkleidung selbst den allgemeinen Satz herbeiführt und ausspricht, indem derselbe wirklich in dem einzelnen Falle enthalten ist, der jedoch nur als ein einzelnes

Beispiel erzählt wird. In diesem Sinne genommen, ist Goethes „Der Gott und die Bajadere“ ein Apolog zu nennen. Wir finden hier die christliche Geschichte der büßenden Magdalena in indische Vorstellungsweisen eingekleidet: die Bajadere zeigt dieselbe Demut, die gleiche Stärke des Liebens und Glaubens, der Gott stellt sie auf die Probe, die sie vollständig besteht, so dass es nun zur Erhebung und Versöhnung kommt. – In dem Apolog wird die Erzählung so weitergeleitet, dass ihr Ausgang die Lehre selber ohne bloße Vergleichung gibt, wie z. B. im „Schatzgräber“: Tages Arbeit, abends Gäste, Saure Wochen, frohe Feste Sei dein künftig Zauberwort.

3. Metapher, Bild, Gleichnis

Der *dritte* Kreis zum Rätsel und zur Allegorie ist das *Bildliche* überhaupt. Das Rätsel verhüllt noch die für sich gewusste Bedeutung, und die Einkleidung in verwandte, obschon heterogene und fernabliegende Charakterzüge war noch die Hauptsache. Die Allegorie dagegen macht die Klarheit der Bedeutung so sehr zum alleinherrschenden Zweck, dass die Personifikation und deren Attribute zu bloßen äußeren Zeichen heruntergesetzt erscheinen. Das Bildliche nun verbindet diese Deutlichkeit des Allegorischen mit jener Lust des Rätsels. Die klar vor dem Bewusstsein stehende Bedeutung veranschaulicht es in der Gestalt einer verwandten Äußerlichkeit, so dass jedoch dadurch

keine erst zu entziffernden Aufgaben entstehen, sondern eine Bildlichkeit, durch welche die vorgestellte Bedeutung in vollkommener Helligkeit hindurchscheint und sich sogleich als das kundgibt, was sie ist.

a. Die Metapher

Was *erstens* die Metapher angeht, so ist sie *an sich* schon als ein Gleichnis zu nehmen, insofern sie die für sich selbst klare Bedeutung in einer damit vergleichbaren ähnlichen Erscheinung der konkreten Wirklichkeit ausdrückt. In der Vergleichung als solcher aber ist beides, der eigentliche Sinn und das Bild, bestimmt voneinander geschieden, während diese Trennung, obgleich an sich vorhanden, in der Metapher *noch nicht gesetzt* ist. Weshalb auch Aristoteles schon Vergleichung und Metapher so unterscheidet, dass bei jener ein „Wie“ hinzugefügt sei, welches bei dieser fehle. Der metaphorische Ausdruck nämlich nennt nur die *eine* Seite, das Bild; in dem Zusammenhang aber, in welchem das Bild gebraucht wird, liegt die eigentliche Bedeutung, welche gemeint ist, so nahe, dass sie gleichsam ohne direkte Abtrennung vom Bilde unmittelbar zugleich gegeben ist. Wenn wir hören: „die Frühlinge dieser Wangen“ oder „ein See von Tränen“, so ist es uns notwendig gemacht, diesen Ausdruck nicht eigentlich, sondern nur als ein Bild zu nehmen, dessen Bedeutung uns der Zusammenhang gleichfalls ausdrücklich bezeichnet. Im Symbol und der Allegorie ist die Beziehung des Sinnes und der äußerlichen Gestalt so unmittelbar und notwendig nicht. Von den neun Stufen an einer ägyptischen Treppe und hundert anderen Umständen können nur erst die Eingeweihten, die Wissenden, die Gelehrten eine symbolische Bedeutung finden, und wittern und finden nun umgekehrt auch da Mystisches, Symbolisches, wo es nicht zu suchen nötig wäre, weil es nicht vorhanden ist; wie es meinem lieben Freunde Creuzer auch manchmal mag gegangen sein, so gut als den Neuplatonikern und den Kommentatoren des Dante.

α) Der Umfang, die verschiedenartige Form der Metapher ist unendlich, ihre Bestimmung jedoch einfach. Sie ist eine ganz ins kurze

gezogene Vergleichung, indem sie zwar Bild und Bedeutung einander noch nicht gegenüberstellt, sondern nur das Bild vorführt, den *eigentlichen* Sinn desselben aber tilgt und durch den Zusammenhang, in welchem es vorkommt, die wirklich gemeinte Bedeutung in dem Bilde selber sogleich deutlich erkennen lässt, obgleich sie nicht ausdrücklich angegeben ist.

Da nun aber der so verbildlichte Sinn nur aus dem Zusammenhange erhellt, so kann die Bedeutung, welche sich in Metaphern ausdrückt, nicht den Wert einer selbstständigen, sondern nur beiläufigen Kunstdarstellung in Anspruch nehmen, so dass die Metapher daher, in vermehrtem Grade noch, nur als äußerer Schmuck eines für sich selbstständigen Kunstwerkes auftreten kann.

β) Seine hauptsächliche Anwendung findet das Metaphorische im sprachlichen Ausdruck, den wir in dieser Rücksicht nach folgenden Seiten hin betrachten können.

αα) Erstens hat jede Sprache schon an sich selber eine Menge Metaphern. Sie entstehen dadurch, dass ein Wort, welches zunächst nur etwas ganz Sinnliches bedeutet, auf Geistiges übertragen wird. *„Fassen, begreifen“,* überhaupt viele Wörter, die sich auf das Wissen beziehen, haben in Rücksicht auf ihre eigentliche Bedeutung einen ganz sinnlichen Inhalt, der sodann aber verlassen und mit einer geistigen Bedeutung vertauscht wird; der erste Sinn ist sinnlich, der zweite geistig.

ββ) Nach und nach aber verschwindet das Metaphorische im Gebrauche solch eines Wortes, das sich durch die Gewohnheit aus einem uneigentlichen zu dem eigentlichen Ausdruck umwandelt, indem Bild und Bedeutung dann bei der Geläufigkeit, in jenem nur diese aufzufassen, sich nicht mehr unterscheiden und das Bild uns statt einer konkreten Anschauung nur unmittelbar die abstrakte Bedeutung selber gibt. Wenn wir z. B. „begreifen“ im geistigen Sinne nehmen sollen, so fällt es uns in keiner Beziehung ein, dabei noch irgend an das sinnliche Anfassen mit der Hand zu denken. Bei lebenden

Sprachen ist dieser Unterschied wirklicher Metaphern und bereits durch die Abnutzung zu eigentlichen Ausdrücken heruntergesunkener leicht festzustellen; bei toten Sprachen dagegen fällt dies schwer, da die bloße Etymologie hier die letzte Entscheidung nicht geben kann, insofern es nicht auf den ersten Ursprung und die sprachliche Fortbildung überhaupt, sondern vornehmlich darauf ankommt, ob ein Wort, das ganz malerisch schildernd und veranschaulichend aussieht, diese seine erste sinnliche Bedeutung und die Erinnerung an dieselbe beim Gebrauch für Geistiges nicht im Leben der Sprache selbst bereits verloren und zur geistigen Bedeutung aufgehoben hatte.

γγ) Ist dies der Fall, so ist das Erfinden neuer, erst durch die poetische Phantasie ausdrücklich gemachter Metaphern notwendig. Ein Hauptgeschäft dieser Erfindung liegt *erstens* darin: die Erscheinungen, Tätigkeiten, Zustände eines höheren Kreises in veranschaulichender Weise auf den Inhalt niedrigerer Gebiete zu übertragen und Bedeutungen dieser untergeordneteren Art in der Gestalt und dem Bilde höherstehender darzustellen. Das Organische z. B. ist an sich selbst von höherem Wert als das Unorganische, und Totes in der Erscheinung des Lebendigen vorzuführen, erhebt den Ausdruck. So sagt schon Firdusi[73]: „Die Schärfe meines *Schwertes frisst das* Hirn des Löwen und *trinkt* dunkles Blut des Mutigen.“ – In gesteigertem Grade tritt das gleiche ein, wenn das *Natürliche* und Sinnliche in Form *geistiger* Erscheinungen verbildlicht und dadurch gehoben und geadelt wird. In diesem Sinne ist es uns ganz geläufig, von „*lachenden* Fluren“, „*zorniger* Flut“ zu sprechen oder wie Calderon zu sagen: „Die Wellen *erseufzen von* der schweren Last der Schiffe.“ Was nur dem Menschen zukommt, ist hier zum Ausdruck für Natürliches verwendet. Auch römische Dichter bedienen sich dieser Art der Metaphern, wie z. B. Vergil *(Georgica,* III, v. 132) sagt: „Cum graviter tunsis gemit area frugibus.“[74]

---

[73] Ab l-Q sem-e Ferdous (940–1020) war ein persischer Dichter (Hauptwerk: „Sch h-n me,“)

[74] „Wenn beim Dreschen der Frucht schwer stöhnt die Tenne.“

Umgekehrt wird dann *zweitens* Geistiges ebenso sehr durch das Bild von Naturgegenständen der Anschauung nähergebracht.

Dergleichen Verbildlichungen jedoch können leicht ins Pretiöse, Gesuchte oder Spielende ausarten, wenn das an und für sich Unbelebte noch außerdem als personifiziert erscheint und ihm solche geistige Tätigkeiten in vollem Ernste beigelegt sind. Die Italiener besonders haben sich in dergleichen Gaukeleien eingelassen; auch Shakespeare ist nicht ganz frei davon, wenn er z. B. in *Richard II.* (4. Akt, 2. Szene) den König beim Abschiede von seiner Gattin sagen lässt: „Selbst die empfindungslosen Brände werden sympathisieren mit dem schwermütigen Laut der rührenden Zunge und in Mitleid das Feuer ausweinen, und werden trauern teils in Asche, teils kohlschwarz, über die Entsetzung eines rechtmäßigen Königs."

γ) Was endlich den Zweck und das Interesse des Metaphorischen angeht, so ist das eigentliche Wort ein für sich verständlicher Ausdruck, die Metapher ein anderer, und es lässt sich daher fragen: weshalb dieser gedoppelte Ausdruck oder, was dasselbe ist, weshalb das Metaphorische, das in sich selbst diese Zweiheit ist? Gewöhnlich sagt man, die Metaphern würden der lebhafteren dichterischen Darstellung willen angewendet, und diese Lebhaftigkeit ist besonders Heynes[75] Rekommendation[76]. Das Lebhafte besteht in der Anschaulichkeit als bestimmter Vorstellbarkeit, welche das immer allgemeine Wort seiner bloßen Unbestimmtheit enthebt und durch Bildlichkeit versinnlicht. Allerdings liegt in den Metaphern eine größere Lebhaftigkeit als in den gewöhnlichen eigentlichen Ausdrücken; das wahre Leben aber muss nicht in den vereinzelten oder aneinandergereihten Metaphern gesucht werden, deren Bildlichkeit zwar häufig ein Verhältnis in sich schließen kann, das glücklich eine zugleich anschauliche Klarheit und höhere Bestimmtheit in den Ausdruck hereinbringt, ebenso sehr aber auch, wenn noch jedes Detailmoment für sich verbildlicht wird, das Ganze nur schwerfällig macht und durch das Gewicht des Einzelnen erdrückt.

[75] Christian Gottlob Heyne, 1729–1812, klassischer Philologe
[76] Rekommendation: Empfehlung

Als Sinn und Zweck der metaphorischen Diktion überhaupt ist deshalb, wie wir noch bei der Vergleichung näher werden auszuführen haben, das Bedürfnis und die Macht des Geistes und Gemüts anzusehen, die sich nicht mit dem Einfachen, Gewohnten, Schlichten befriedigen, sondern sich darüberstellen, um zu Anderem fortzugehen, bei Verschiedenem zu verweilen und Zwiefaches in eins zu fügen. Dies Verbinden hat selbst wieder einen mehrfachen Grund.

αα) Erstens den Grund der *Verstärkung,* indem Gemüt und Leidenschaft, in sich selber voll und bewegt, diese Gewalt einerseits durch sinnliche Vergrößerung zur Anschauung bringen, andererseits das eigene Umhergeworfensein und Sichfesthalten in vielfachen Vorstellungen durch dies gleiche Hinausgehen zu vielfachen verwandten Erscheinungen und Sichbewegen in den verschiedenartigsten Bildern ausdrücken wollen. – In Calderons[77] *Andacht zum Kreuz* z. B. sagt die Julia, als sie den Leichnam ihres soeben getöteten Bruders erblickt und ihr Geliebter, Eusebio, der Mörder Lisardos, vor ihr steht:

Gern möcht ich vor dem unschuld'gen
Blute hier die Augen schließen,
Das um Rache *schreit,* in vollen
Purpurnelken sich ergießend;
Möchte dich entschuldigt glauben
Durch die Tränen, die dir fließen:
Wunden, Augen sind ja *Münder,*
Die von Lügen niemals wissen usf.

Bei weitem leidenschaftlicher schreckt Eusebio, als Julia sich ihm endlich ergeben will, vor ihrem Anblick zurück und ruft:

Flammen sprühen deine Augen,
Deiner Seufzer Hauch ist *brennend,*
Jede Red ist ein *Vulkan,*
Jedes Haar ein *Strahl von Wettern,*

[77] Pedro Calderón de la Barca (1600–1681), spanischer Dramatiker, letzter berühmter Vertreter des Goldenen Zeitalters der spanischen Literatur

Jedes Wort ist *Tod* und *Hölle*
Deiner Liebkosungen jede.
Solch Entsetzen wirkt in mir
Das auf deiner Brust gesehne
Kreuz, ein wundervolles Zeichen.

Es ist die Bewegung des Gemüts, welche an die Stelle des unmittelbar Angeschauten gleich ein anderes Bild setzt und mit diesem Suchen und Finden immer neuer Ausdrucksweisen ihrer Heftigkeit kaum endigen mag.

ββ) Ein *zweiter* Grund für das Metaphorische liegt darin, dass der Geist, wenn ihn seine innere Bewegung in die Anschauung verwandter Gegenstände vertieft, sich zugleich von der Äußerlichkeit derselben befreien will, insofern er *sich* im Äußeren sucht, es begeistigt und nun, indem er sich und seine Leidenschaft zur Schönheit gestaltet, auch seine Erhebung darüber zur Darstellung zu bringen die Kraft beweist.

γγ) Ebenso aber *drittens* kann der metaphorische Ausdruck aus der bloß schwelgerischen Lust der Phantasie hervorgehen, welche einen Gegenstand weder in seiner eigentümlichen Gestalt noch eine Bedeutung in ihrer einfachen Bildlosigkeit hinstellen kann, sondern überall nach einer verwandten konkreten Anschauung verlangt; oder aus dem Witz einer subjektiven Willkür, der, um dem Gewöhnlichen zu entfliehen, sich dem pikanten Reize hingibt, welcher sich nicht Genüge getan hat, ehe es ihm nicht gelungen ist, auch in dem scheinbar Heterogensten noch verwandte Züge aufzufinden und deshalb das Entferntliegendste überraschend zu kombinieren.

Hierbei kann bemerkt werden, dass sich weniger *prosaischer* und *poetischer Stil* überhaupt als vielmehr *antiker* und *moderner* Stil durch das Übergewicht des eigentlichen und metaphorischen Ausdrucks unterscheiden. Nicht nur die griechischen Philosophen, wie Platon und Aristoteles, oder die großen Historiker und Redner, wie Thukydides und Demosthenes, sondern auch die großen Dichter Homer,

Sophokles bleiben, obschon auch Gleichnisse bei ihnen vorkommen, dennoch im ganzen fast durchweg bei eigentlichen Ausdrücken stehen. Ihre plastische Strenge und Gediegenheit duldet keine solche Vermischung, wie das Metaphorische sie enthält, und erlaubt ihnen nicht, aus dem gleichen Element und einfach abgeschlossenen, vollendeten Gusse herüber- und hinüberzuschweifen, um sich hier und dort sogenannte Blumen des Ausdrucks aufzulesen. Die Metapher aber ist immer eine Unterbrechung des Vorstellungsganges und eine stete Zerstreuung, da sie Bilder erweckt und zueinanderstellt, welche nicht unmittelbar zur Sache und Bedeutung gehören und daher ebenso sehr auch von derselben fort zu Verwandtem und Fremdartigem herüberziehen. In der Prosa entfernte die Alten die unendliche Klarheit und Biegsamkeit ihrer Sprache, in der Poesie ihr ruhiger, vollständig ausgestaltender Sinn von dem allzu häufigen Gebrauch der Metaphern.

Dagegen ist es besonders der Orient, vorzüglich die spätere mohammedanische Poesie auf der einen, die moderne auf der anderen Seite, welche sich des uneigentlichen Ausdrucks bedienen und ihn sogar nötig haben. Shakespeare z. B. ist sehr metaphorisch in seiner Diktion; auch die Spanier, welche darin bis zur geschmacklosesten Übertreibung und Anhäufung abgeirrt sind, lieben das Blumenreiche; ebenso Jean Paul; Goethe in seiner gleichmäßigen, klaren Anschaulichkeit weniger. Schiller aber ist selbst in der Prosa sehr reich an Bildern und Metaphern, was bei ihm mehr aus dem Bestreben herkommt, tiefe Begriffe für die Vorstellung auszusprechen, ohne zu dem eigentlich philosophischen Ausdruck des Gedankens hindurchzudringen. Da sieht und findet denn die in sich vernünftige spekulative Einheit ihr Gegenbild an dem vorhandenen Leben.

b. Das Bild

Zwischen Metapher auf der einen und Gleichnis auf der anderen Seite kann man das *Bild* setzen. Denn es hat mit der Metapher so genaue Verwandtschaft, dass es eigentlich nur eine *ausführliche* Metapher ist – welche dadurch nun auch wieder mit der Vergleichung gro-

ße Ähnlichkeit erhält, jedoch mit dem Unterschiede, dass beim Bildlichen als solchem die Bedeutung nicht für sich selbst heraus – und der mit ihr ausdrücklich verglichenen konkreten Äußerlichkeit gegenübergestellt ist. Das Bild findet besonders statt, wenn zwei für sich genommen mehr *selbstständige* Erscheinungen oder Zustände in eins gesetzt werden, so dass der eine Zustand die Bedeutung abgibt, welche durch das Bild des anderen fassbar gemacht wird. Das erste, die Grundbestimmung, macht hier also das *Fürsichsein,* die *Absonderung* der verschiedenen Sphären aus, denen die Bedeutung und ihr Bild entnommen ist; und das Gemeinschaftliche, die Eigenschaften, Verhältnisse usf. sind nicht wie im Symbol das unbestimmte Allgemeine und Substantielle selbst, sondern die fest bestimmte konkrete Existenz auf der einen wie auf der andern Seite.

α) In dieser Beziehung kann das Bild einen ganzen Verlauf von Zuständen, Tätigkeiten, Hervorbringungen, Weisen der Existenz usf. zu seiner Bedeutung haben und dieselbe durch den ähnlichen Verlauf aus einem selbstständigen, aber verwandten Kreise veranschaulichen, ohne die Bedeutung als solche innerhalb des Bildes selbst zur Sprache zu bringen. Von dieser Art z. B. ist das Goethesche Gedicht „Mahomets Gesang“. Nur die Aufschrift zeigt es an, dass uns hier in dem Bilde eines Felsenquells, der jünglingsfrisch sich über Klippen in die Tiefe stürzt, mit herzusprudelnden Quellen und Bächen in die Ebene heraustritt, Bruderströme aufnimmt, Ländern den Namen gibt, Städte unter seinem Fuße werden sieht, bis er all diese Herrlichkeiten, seine Brüder, seine Schätze, seine Kinder dem erwartenden Erzeuger freudebrausend an das Herz trägt, – dass in diesem weiten, glänzenden Bilde eines mächtigen Stroms Mahomets kühnes Auftreten, die rasche Verbreitung seiner Lehre, die beabsichtigte Aufnahme aller Völker in den *einen* Glauben treffend dargestellt sei. Von der ähnlichen Art sind auch viele der Goetheschen und Schillerschen Xenien, zum Teil bittere, zum Teil lustige Worte an das Publikum und die Autoren. So heißt es z. B.:

> Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
> Bohrten Röhren; gefall nun auch das Feuerwerk euch!

Einige steigen als leuchtende Kugeln und andere zünden,
Manche auch werfen wir nur, spielend das Äug zu erfreun.

Viele sind in der Tat Brandraketen und haben verdrossen zur unendlichen Ergötzlichkeit des besseren Teils des Publikums, der sich freute, als das mittlere und schlechte Gesindel, das sich lange breitgesetzt und das große Wort gehabt, tüchtig aufs Maul geschlagen und ihm der Leib mit kaltem Wasser übergössen wurde.

β) In diesen letzteren Beispielen zeigt sich jedoch bereits eine *zweite* Seite, welche in Rücksicht auf das Bildliche herauszuheben ist. Der Inhalt nämlich ist hier ein Subjekt, das handelt, Gegenstände hervorbringt, Zustände durchlebt und nun nicht als *Subjekt,* sondern nur in Rücksicht auf das, was es tut, wirkt, was ihm begegnet, *verbildlicht* wird. Es selbst als Subjekt dagegen wird bildlos eingeführt, und nur seine eigentlichen Handlungen und Verhältnisse erhalten die Form des uneigentlichen Ausdrucks. Auch hier, wie beim Bilde überhaupt, ist nicht die *ganze* Bedeutung von ihrer Einkleidung abgesondert, sondern das Subjekt allein ist für sich herausgestellt, während der bestimmte Inhalt desselben sogleich bildliche Gestalt gewinnt, so dass also das Subjekt in der Weise vorgestellt ist, als ob es selbst die Gegenstände und Handlungen in dieser ihrer bildlichen Existenz zustande brächte. Dem ausdrücklich genannten Subjekt wird Metaphorisches zugeschrieben. Man hat diese Vermischung des Eigentlichen und Uneigentlichen häufig getadelt, aber die Gründe für diesen Tadel sind schwach.

γ) Besonders die Orientalen zeigen in dieser Art des Bildlichen große Kühnheit, indem sie gegeneinander ganz *selbstständige* Existenzen zu einem Bilde zusammenbinden und durcheinanderschlingen. So sagt Hafis[78] z. B. einmal: „Der Weltlauf ist ein blutiger Stahl, die Tropfen, welche herunterfallen, sind Kronen.“ Und an einer anderen Stelle: „Das Sonnenschwert gießt im Morgenrote aus das Blut der Nacht, über welche es den Sieg errungen hat.“ Ebenso heißt es: „Niemand hat

[78] Hafis, persisch Hafes (um 1320–1390) berühmtester persischer Dichter und Mystiker

noch wie Hafis den Schleier von den Wangen der Gedanken fortgezogen, seitdem man die Lockenspitzen gekräuselt hat der Bräute des Worts.“ Der Sinn dieses Bildes scheint der zu sein: der Gedanke ist die Braut des Worts (wie Klopstock z. B. das Wort den Zwillingsbruder des Gedankens nennt), und seitdem man nun diese Braut in gekräuselten Worten geschmückt hat, war keiner fähiger als Hafis, den so geschmückten Gedanken klar in seiner unverhüllten Schönheit hervortreten zu lassen.

c. Das Gleichnis

Von dieser letzteren Art der Bilder können wir unmittelbar zum *Gleichnis* fortgehen. Denn in ihr beginnt bereits, indem das Subjekt des Bildes genannt ist, das selbstständige und bildlose Aussprechen der Bedeutung. Der Unterschied liegt jedoch darin, dass im Gleichnis alles dasjenige, was das Bild ausschließlich in bildlicher Form darstellt, auch in seiner Abstraktion als Bedeutung, welche dadurch neben ihr Bild tritt und mit demselben verglichen wird, für sich eine selbstständige Ausdrucksweise erhalten kann. Metapher und Bild veranschaulichen die Bedeutungen, *ohne* sie auszusprechen, so dass nur der Zusammenhang, in welchem Metaphern und Bilder vorkommen, offen anzeigt, was eigentlich mit ihnen gesagt sein soll. Im Gleichnis dagegen sind beide Seiten, Bild und Bedeutung – wenn zwar mit geringerer oder größerer Ausführlichkeit bald des Bildes, bald der Bedeutung – vollständig geschieden, jede für sich hingestellt und dann erst in dieser Trennung aufeinander der Ähnlichkeiten ihres Inhalts wegen bezogen.

In dieser Beziehung kann man das Gleichnis teils eine bloß müßige *Wiederholung* nennen, insofern ein und derselbe Inhalt in doppelter, ja in dreifacher und vierfacher Form zur Darstellung kommt, teils einen häufig langweiligen *Überfluss,* da die Bedeutung schon für sich da ist und keiner weiteren Gestaltungsweise, um verstanden zu werden, bedarf. Mehr noch als bei dem Bilde und der Metapher fragt es sich deshalb bei der Vergleichung als solcher nach einem wesentlichen Interesse und Zweck in dem Gebrauch vereinzelter oder gehäufter

Gleichnisse. Denn der bloßen Lebendigkeit wegen, wie man gewöhnlich meint, sind sie ebenso wenig als der größeren Deutlichkeit willen anzuwenden. Im Gegenteil machen Gleichnisse ein Gedicht nur allzu oft matt und schwerfällig, und ein bloßes Bild oder eine Metapher kann gleiche Klarheit haben, ohne erst die Bedeutung noch außerdem danebenzustellen. Den eigentlichen Zweck des Gleichnisses müssen wir deshalb darein setzen, dass die subjektive Phantasie des Dichters, wie sehr sie sich auch den Inhalt, den sie aussprechen will, für sich seiner abstrakteren Allgemeinheit nach zum Bewusstsein gebracht hat und ihn in dieser Allgemeinheit ausdrückt, sich dennoch gleichmäßig gedrungen findet, eine konkrete Gestalt dafür aufzusuchen und sich das seiner Bedeutung nach Vorgestellte auch in sinnlicher Erscheinung anschaubar zu machen. Nach dieser Seite hin drückt daher das Gleichnis, wie das Bild und die Metapher, die Kühnheit aus, dass die Phantasie, wenn sie irgendeinen Gegenstand – sei es ein einzelnes sinnliches Objekt, ein bestimmter Zustand, eine allgemeine Bedeutung – vor sich hat, in der Beschäftigung mit demselben die Kraft beweist, zusammenzubinden, was dem äußerlichen Zusammenhange nach entfernt liegt, und somit in das Interesse für den einen Inhalt das Mannigfaltigste hineinzureißen und durch die Arbeit des Geistes an den gegebenen Stoff eine Welt vielgestaltiger Erscheinungen zu fesseln. Diese Gewalt der Gestalten erfindenden und durch sinnreiche Beziehungen und Verknüpfungen auch das Heterogene bändigenden Phantasie überhaupt ist es, welche auch dem Gleichnis zugrunde liegt.

α) *Erstens* nun kann sich die Lust des Vergleichens nur ihrer selbst wegen befriedigen, ohne in dieser Pracht der Bilder etwas anderes als die Kühnheit der Phantasie selber darzutun. Es ist dies gleichsam die Schwelgerei der Einbildungskraft, die sich besonders bei den Orientalen in südlicher Ruhe und Müßigkeit an dem Reichtum und Glanz ihrer Gebilde ohne weiteren Zweck ergötzt und den Hörer verlockt, sich derselben Müßigkeit hinzugeben, oft aber durch die wunderbare Macht überrascht, mit der sich der Dichter in den buntesten Vorstellungen ergeht und einen Witz bekundet, der geistreicher als ein bloßer

Witz ist. Auch Calderon hat viele Vergleiche dieser Art, besonders wenn er große, prächtige Aufzüge und Feierlichkeiten schildert, die Schönheit der Rosse, der Reiter beschreibt oder wenn er von Schiffen spricht, die dann jedes Mal „Vogel ohne Schwingen, Fisch ohne Flossen“ heißen.

β) Näher aber *zweitens* sind die Vergleichungen ein *Verweilen* bei ein und demselben Gegenstande, der dadurch zum substantiellen Mittelpunkte von einer Reihe anderer entfernter Vorstellungen gemacht wird, durch deren Andeutung oder Ausmalung das größere Interesse für den verglichenen Inhalt objektiv wird.

Dies Verweilen kann mehrfache Gründe haben.

αα) Als ein *erster* Grund ist das *Sichvertiefen* des Gemüts in den Inhalt anzugeben, von dem es beseelt ist und der so fest im Innern haftet, dass es sich nicht von dem dauernden Interesse für denselben loszusagen vermag. In dieser Beziehung lässt sich sogleich ein wesentlicher Unterschied zwischen orientalischer und okzidentalischer Poesie, den wir oben bei Gelegenheit des Pantheismus schon berührt haben, wieder geltend machen. Der Orientale ist in seiner Vertiefung weniger selbstsüchtig und dadurch ohne Schmachten und Sehnsucht; sein Verlangen bleibt eine objektivere Freude an dem Gegenstande seiner Vergleichungen und dadurch theoretischer. Mit freiem Gemüt blickt er um sich her, um in allem, was ihn umgibt, was er kennt und liebt, ein Bild desjenigen zu sehen, womit sein Sinn und Geist beschäftigt und wovon er voll ist. Die von aller bloß subjektiven Konzentration befreite, von aller Krankhaftigkeit gesundete Phantasie befriedigt sich in der vergleichenden Vorstellung des Gegenstandes selbst, hauptsächlich wenn derselbe durch Vergleichung mit dem Glänzendsten und Schönsten soll gepriesen, erhoben und verklärt werden. Der Okzident dagegen ist subjektiver und in Klage und Schmerz schmachtender und verlangender.

Dies Verweilen ist dann vornehmlich ein Interesse der *Empfindungen,* besonders der Liebe, welche sich an dem Gegenstande ihrer Lei-

den und ihrer Lust erfreut und, wie sie innerlich nicht von diesen Empfindungen loskommen kann, nun auch nicht ermüdet, das Objekt derselben sich immer von neuem wieder vorzumalen. Verliebte sind vorzüglich an Wünschen, Hoffnungen und wechselnden Einfallen reich. Solchen Einfallen lassen sich auch die Gleichnisse zurechnen, zu welchen die Liebe überhaupt um so eher kommt, je mehr die Empfindung die ganze Seele einnimmt und durchzieht und für sich selber vergleichend ist. Was sie erfüllt, ist z. B. ein *einzelner* schöner Gegenstand, der Mund, das Auge, das Haar der Geliebten. Nun ist der menschliche Geist tätig, unruhig, und besonders sind Freude und Schmerz nicht tot und ruhend, sondern rastlos und bewegt: ein Hinundhergehen, das aber allen anderweitigen Stoff auf die eine Empfindung, welche das Herz zum Mittelpunkte seiner Welt macht, in Beziehung bringt. Hier liegt das Interesse der Vergleichung in der Empfindung selbst, welcher sich die Erfahrung aufdrängt, andere Gegenstände in der Natur seien gleichfalls schön oder verursachten Schmerz, weshalb sie nun diese gesamten Gegenstände in den Kreis ihres eigenen Inhalts vergleichend hineinzieht und denselben dadurch erweitert und verallgemeinert.

Ist der Gegenstand des Gleichnisses nun aber ganz *vereinzelt* und *sinnlich* und wird er mit ähnlich sinnlichen Erscheinungen in Zusammenhang gesetzt, so gehören besonders gehäufte Vergleichungen dieser Art einer noch sehr wenig tiefen Reflexion und einem wenig ausgebildeten Empfinden an, so dass die Mannigfaltigkeit, welche sich bloß in äußerem Stoffe umherbewegt, uns leicht matt erscheint und nicht sehr interessieren kann, weil keine geistige Bezüglichkeit darin zu finden ist. So heißt es z. B. im vierten Kapitel des Hohenliedes: „Siehe, meine Freundin, du bist schön! siehe, schön bist du! Deine *Augen* sind wie Taubenaugen.

Dein Haar ist wie die Ziegenherden, die beschoren sind auf dem Berge Gilead. Deine *Zähne* sind wie die Herden mit beschnittener Wolle, die aus der Schwemme kommen, die allzumal Zwillinge tragen, und ist keiner unter ihnen unfruchtbar. Deine *Lippen* sind wie eine

rosinfarbene[79] Schnur und deine Rede lieblich, deine *Wangen* sind wie der Ritz am Granatapfel zwischen deinen Zöpfen. Dein *Hals* ist wie der Turm Davids mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind wie zwo junge Rehzwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen."

Dieselbe Naivität findet sich in vielen der Gedichte, die Ossians Namen tragen, wie es z. B. darin heißt: „Du bist wie Schnee in der Heide; dein Haar wie ein Nebel auf dem Kromla, wenn er sich auf dem Felsen kräuselt und gegen den Strahl in Westen schimmert; deine Arme gleich zweien Pfeilern in der Halle des mächtigen Fingal."

In der ähnlichen Art, nur durchaus oratorisch, lässt Ovid den Polyphem sprechen *(Metamorphosen,* XIII, v. 789–807): „Weißer bist du, o Galathea, als das Blatt der schneeigten Rainweide; blühender als Wiesen, schlanker als die lange Ulme; glänzender als Glas, mutwilliger als das zarte Geißböckchen; glatter als die vom Meer immer abgeriebene Muschel; lieblicher als die Wintersonne, als die Sommerschatten; edler als Obst, ansehnlicher als die hohe Platane" – und so geht es alle neunzehn Hexameter hindurch, rednerisch schön, aber als Schilderung einer wenig interessanten Empfindung selber von geringem Interesse.

Auch im Calderon lassen sich vielfache Beispiele von dieser Art der Vergleichungen finden, obschon ein solches Verweilen sich mehr für die lyrische Empfindung als solche passt und den dramatischen Fortschritt, wenn es nicht gehörig durch die Sache selbst motiviert ist, allzu sehr hemmt. So beschreibt z. B. Don Juan in den Verwicklungen des Zufalls weitläufig die Schönheit einer verschleierten Dame, der er gefolgt war, und sagt unter anderem:

> Obwohl dennoch manches Mal
> Durchbrach durch die schwarzen Schranken

[79] andere Übersetzung: Wie eine karmesinrote Schnur sind deine Lippen, und dein Mund ist lieblich.

Jener undurchsicht'gen Hülle
Eine Hand von hellstem Glänze,
Die der Lilien und der Rosen
Fürstin war und der als Sklave
Huldigte des Schnees Glanz
Ein beschmutzter Afrikaner.

Anders dagegen verhält es sich, wenn ein tiefer bewegtes Gemüt sich in Bildern und Gleichnissen ausdrückt, in denen sich innerliche, geistige Bezüge der Empfindung kundgeben, indem das Gemüt sich entweder selber gleichsam zu einer äußerlichen Naturszene oder solche Naturszene zum Widerschein eines geistigen Inhalts macht. – Auch in dieser Beziehung kommen in den sogenannten Ossianschen Gedichten viele Bilder und Vergleichungen vor, obschon das Gebiet der Gegenstände, die hier zu Gleichnissen gebraucht werden, arm ist und sich meist auf Wolken, Nebel, Sturm, Baum, Strom, Quelle, Sonne, Distel oder Gras beschränkt. So sagt er z. B.: „Angenehm ist die Gegenwart, o Fingal! Sie ist wie die *Sonne* auf dem Kromla, wenn der Jäger eine Jahreszeit lang ihre Abwesenheit betrauert hat und sie jetzt zwischen den Wolken gewahr wird.“ Und an einer anderen Stelle: „Hörte nicht Ossian jetzt eine Stimme? oder ist es die Stimme der Tage, die nicht mehr sind? Oft kommt wie die *Abendsonne* das Gedächtnis vergangener Zeiten in meine Seele.“ Ebenso erzählt Ossian: „Angenehm sind die Worte des Gesanges, sagte Kuthullin, und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der stille Tau des Morgens auf dem Rehhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Tale steht.“ – Dies Verweilen bei denselben Empfindungen und deren Gleichnissen ist in diesen Gedichten von der Art, dass es ein in Trauer und schmerzlicher Erinnerung ermüdetes und ermattendes Greisenalter ausdrückt. Der schwermütigen, weichen Empfindung liegt es überhaupt nahe, zu Vergleichungen überzugehen. Was solche Seele will, was ihr Interesse ausmacht, ist fern und vergangen, und so ist sie im allgemeinen schon, statt sich zu ermannen, dazu aufgefordert, sich in anderes zu versenken. Die vielen Vergleiche entsprechen dadurch

ebenso sehr dieser subjektiven Stimmung als auch den größtenteils traurigen Vorstellungen und dem engen Kreise, in welchem sie sich aufzuhalten genötigt ist.

Umgekehrt aber kann sich auch die *Leidenschaft,* insofern sie sich, ihrer Unruhe unerachtet, auf einen Inhalt konzentriert, mannigfach in Bildern und Vergleichungen, welche alle nur Einfalle über ein und denselben Gegenstand sind, hin und her bewegen, um in der umgebenden äußeren Welt ein Gegenbild ihres Innern zu finden. Von dieser Art z. B. ist in *Romeo und Julia* jener Monolog Julias, in welchem sie sich zu der Nacht wendet und ausruft:

> Komm, Nacht! – Komm, Romeo, du Tag in Nacht!
> Denn du wirst ruhn auf Fittichen der Nacht
> Wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken. –
> Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gib
> Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
> Nimm ihn, zerteil in kleine Stücke ihn:
> Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
> Dass alle Welt sich in die Nacht verliebt
> Und niemand mehr der eiteln Sonne huldigt. – Usf.

ββ) Diesen durchgängig fast lyrischen Gleichnissen einer sich in ihren Inhalt vertiefenden Empfindung stehen die *epischen* gegenüber, wie wir sie z. B. bei Homer häufig finden. Hier hat der Dichter, wenn er vergleichend bei einem bestimmten Gegenstande verweilt, einerseits das Interesse, uns über die gleichsam selber praktische Neugierde, Erwartung, Hoffnung und Furcht, die wir in Rücksicht auf den Ausgang der Begebenheiten, in Betreff auf einzelne Situationen und Taten der Helden hegen, über den Zusammenhang von Ursache, Wirkung und Folge wegzuheben und unsere Aufmerksamkeit bei Gebilden festzuhalten, die er als ruhende, plastische zu theoretischer Betrachtung gleich Werken der Skulptur vor uns hinstellt. Diese Ruhe, dies Abziehen von dem bloß praktischen Interesse für das, was er vor unseren Augen vorüberführt, lässt sich dann um so mehr bewirken, je

mehr alles, womit der Gegenstand verglichen wird, aus einem anderen Felde hergenommen ist.

Andererseits hat das Verweilen bei Gleichnissen den weiteren Sinn, einen bestimmten Gegenstand durch dies gleichsam doppelte Schildern als wichtig auszuzeichnen und nicht nur flüchtig mit dem Strom des Gesanges und der Begebenheiten fortrauschen zu lassen. So sagt Homer z. B. (Ilias, XX, v. 164–175) vom Achilles, der zum Kampfe entbrannt sich gegen Äneas erhebt: „Er naht wie ein verderbender Löwe, den die Männer zu erlegen trachten, das ganze Volk dazu versammelt; er zuerst, wie verachtend, schreitet einher, aber wenn einer der streitgierigen Jünglinge mit dem Spieße ihn trifft, so wendet er sich mit weitem Rachen um, die Zähne voll Schaums, in der Brust stöhnt sein starkes Herz, mit dem Schweif schlägt er seine Seiten und Hüften auf beiden Seiten und treibt sich selbst zum Kämpfen. Drohenden Blicks geradeaus führt ihn sein Mut, ob er einen treffe der Männer oder selber getötet werde im ersten Gewühl: so trieb den Achilleus die Kraft und der großherzige Mut, dem beherzten Helden Äneas entgegenzugehen.“ – Ähnlich sagt Homer (Ilias, IV, v. 130 f.) von der Pallas, als sie den Pfeil ablenkte, den Pandaros auf Menelaos abgeschnellt hatte: „Sie vergaß ihn nicht und wehrte den tödlichen Pfeil ab, wie die Mutter vom Sohne eine Fliege abwehrt, wenn er in süßem Schlafe liegt.“ Und weiterhin, als der Pfeil den Menelaos dennoch verwundet, heißt es (v. 141–146): „Wie wenn eine Frau aus Möonien oder Karlen Elfenbein mit Purpur färbt zum Gebiss der Pferde, es liegt aber verwahrt in der Kammer, und viele Reiter haben es gewünscht zu tragen, doch für einen König liegt es bewahrt als Schmuck, beides, eine Zierde dem Ross und dem Reiter ein Ruhm: so floss über den Schenkel dem Menelaos das Blut“ usf.

γ) Ein *dritter* Grund für Gleichnisse, dem bloßen Schwelgen der Phantasie sowie der sich vertiefenden Empfindung oder der bei wichtigen Gegenständen vergleichend verweilenden Einbildungskraft gegenüber, ist hauptsächlich für die dramatische Poesie hervorzuheben. Das Drama hat kämpfende Leidenschaften, Tätigkeit, Pathos, Handeln, Vollbringen des innerlich Gewollten zu seinem Inhalte; den stellt

es nicht etwa wie das Epos in Form vergangener Begebenheiten dar, sondern bringt uns die Individuen selber zur Anschauung und lässt sie ihre Empfindungen als ihre eigenen äußern und ihre Handlungen vor unseren Augen ausführen, so dass sich also der Dichter nicht als Mittelsperson dazwischen schiebt. In dieser Beziehung nun scheint es, als fordere die dramatische Poesie die meiste Natürlichkeit im Aussprechen der Leidenschaften, deren Heftigkeit im Schmerz, Schreck, Freude um dieser Natürlichkeit willen Gleichnisse nicht zugeben könne. Die handelnden Individuen im Sturme der Empfindung, im Fortstreben zum Handeln viel in Metaphern, Bildern, Gleichnissen reden zu lassen, ist im gewöhnlichen Sinne des Worts als durchaus unnatürlich und deshalb als störend anzusehen. Denn durch Vergleiche werden wir von der gegenwärtigen Situation und den in ihr handelnden und empfindenden Individuen ab-, in Äußeres, Fremdes, nicht unmittelbar zur Situation selbst Gehöriges fortgeführt, und besonders erleidet der Ton des konversierenden[80] Gesprächs dadurch eine hemmende, lästige Unterbrechung. Und so hat man denn auch in Deutschland zur Zeit, als sich jugendliche Gemüter von der Fessel des französischen rhetorischen Geschmacks zu befreien suchten, die Spanier, Italiener und Franzosen als bloße Künstler angesehen, welche ihre *subjektive* Einbildungskraft, ihren Witz, ihren konventionellen Anstand und elegante Beredsamkeit den dramatischen Personen auch dann in den Mund legten, wenn die heftigste Leidenschaft und deren Naturausdruck allein herrschen dürfe. Wir finden deshalb diesem Prinzip der Natürlichkeit gemäß in vielen Dramen aus jener Zeit den Schrei der Empfindung, die Ausrufungszeichen und Gedankenstriche an die Stelle einer edlen, gehobenen, bilderreichen und gleichnisvollen Diktion gesetzt. In dem ähnlichen Sinne haben auch englische Kritiker vielfach an Shakespeare die gehäuften und bunten Vergleiche getadelt, die er seinen Personen oft im höchsten Drange des Schmerzes zuteilt, wo die Heftigkeit des Gefühls am wenigsten Raum für die Ruhe der Reflexion zu vergönnen scheint, die zu jedem Gleichnis gehört. Allerdings ist das Bildern und Vergleichen bei Shakespeare hin und wieder schwerfällig und gehäuft; im ganzen aber ist den Gleichnissen

[80] Konversieren (frz. converser) = Umgang haben

auch im Dramatischen eine wesentliche Stelle und Wirkung einzuräumen.

Wenn die Empfindung sich aufhält, weil sie sich in ihren Gegenstand vertieft und nicht von ihm freimachen kann, so haben in dem *praktischen* Bezirk des Handelns die Gleichnisse den Zweck, zu zeigen, dass sich das Individuum nicht nur unmittelbar in seine bestimmte Situation, Empfindung, Leidenschaft versenkt habe, sondern auch als eine hohe und edle Natur darüberstehe und sich davon loslösen könne. Die Leidenschaft beschränkt und fesselt die Seele in sich selbst, beengt sie zu einer begrenzten Konzentration und lässt sie dadurch verstummen, einsilbig werden oder ins Blaue und Wilde hinein toben und rasen. Aber die Größe des Gemüts, die Kraft des Geistes erhebt sich über solche Beschränktheit und schwebt in schöner, stiller Ruhe über dem bestimmten Pathos, von dem sie bewegt wird. Diese Befreiung der Seele ist es, welche die Gleichnisse zunächst ganz formell ausdrücken, indem nur die tiefe Gefasstheit und Stärke, sich auch seinen Schmerz, seine Leiden zum Objekt zu machen, sich mit anderem zu vergleichen und dadurch in fremden Gegenständen theoretisch sich anzuschauen imstande ist oder sich im fürchterlichsten Spotte über sich selbst auch seine eigene Vernichtung wie ein äußeres Dasein gegenüberstellen und dabei ruhig und fest in sich selber bleiben kann. Im Epischen war es, wie wir sahen, der Dichter, welcher durch verweilende, ausmalende Gleichnisse dem Zuhörer die theoretische Ruhe, welche die Kunst erfordert, mitzuteilen beflissen ist; im Dramatischen erscheinen dagegen die handelnden Personen *selber* als die *Dichter und Künstler,* indem sie sich ihr Inneres zu einem Gegenstande machen, den sie zu bilden und zu gestalten kräftig bleiben, und uns dadurch den Adel ihrer Gesinnung und die Macht ihres Gemüts kundtun. Denn diese Versenkung in Anderes und Äußeres ist hier die *Befreiung* des Inneren von dem bloß praktischen Interesse oder der Unmittelbarkeit der Empfindung zum freien theoretischen Gestalten, wodurch sich jenes Vergleichen des Vergleichens wegen, wie wir es auf der ersten Stufe finden, in vertiefterer Weise wiederher-

stellt, insofern es jetzt nur als Überwindung der bloßen Befangenheit und als Entfesselung von der Gewalt der Leidenschaft auftreten kann.

In dem Verlauf dieser Befreiung lassen sich noch folgende Hauptpunkte unterscheiden, zu denen besonders Shakespeare die meisten Belege liefert.

αα) Haben wir ein Gemüt vor uns, dem ein großes Unglück, wodurch es im Innersten zerrüttet wird, begegnen soll, und der Schmerz dieses unabweisbaren Schicksals tritt nun wirklich ein, so wäre es die Art einer gemeinen Natur, den Schreck, den Schmerz, die Verzweiflung unmittelbar herauszuschreien und sich dadurch Luft zu machen. Ein kräftiger, adliger Geist presst die Klage als solche zurück, hält den Schmerz gefangen und bewahrt sich dadurch die Freiheit, in dem tiefen Gefühl des Leidens selber sich noch mit Weitabliegendem in der Vorstellung zu tun zu machen und in diesem Entfernten sich sein eigenes Schicksal im Bilde auszusprechen. Der Mensch steht dann über seinem Schmerz, mit welchem er nicht seinem ganzen Selbst nach eins, sondern von dem er ebenso sehr unterschieden ist und deshalb noch bei anderem verweilen kann, das sich auf seine Empfindung als eine verwandte Objektivität derselben bezieht. So ruft z. B. in Shakespeares *Heinrich IV.* der alte Northumberland, nachdem er den Boten, der ihm Percys Tod zu verkünden kommt, um das Befinden seines Sohnes und Bruders befragt und keine Antwort erhalten hat, in der Fassung des herbsten Schmerzes:

> Du zitterst, und die Blässe deiner Wangen
> Sagt deine Botschaft besser als dein Mund.
> Ganz solch ein Mann, so matt, so atemlos,
> So trüb, so tot im Blick, so hin vor Weh,
> Zog Priams Vorhang auf in tiefster Nacht
> Und wollt ihm sagen, halb sein Troja brenne;
> Doch Priam fand das Feuer, eh er die Zunge –
> Ich meines Percy Tod, eh du ihn meldest.

Besonders aber ist Richard II., als er den Jugendleichtsinn seiner glücklichen Tage büßen muss, solch ein Gemüt, das, wie sehr es sich auch in seinen Schmerz einspinnt, dennoch die Kraft behält, ihn sich stets in neuen Vergleichungen vor sich hinzustellen. Und dies gerade ist das Rührende und Kindliche in Richards Trauer, dass er sie sich stets in treffenden Bildern objektiv ausspricht und den Schmerz in dem Spiel dieser Entäußerung um so tiefer beibehält. Als Heinrich z. B. die Krone von ihm fordert, erwidert er: „Hier, Vetter, nimm die Krone. Hier an dieser Seite sei meine Hand, an jener deine. Nun ist die goldne Krone gleich einem tiefen Brunnen, aus dem zwei Eimer wechselsweise das Wasser schöpfen; der eine immer tanzend in der Luft, der andere tief unten, ungesehen und voll Wassers; dieser Eimer unten, voll von Tränen, bin ich, trunken von meinem Gram, indes du oben in der Höhe schwebst."

ββ) Die andere Seite hierzu besteht darin, dass sich ein Charakter, der bereits *eins* mit seinen Interessen, seinem Schmerz und Schicksal ist, durch Vergleiche von dieser unmittelbaren Einheit zu befreien sucht und die Befreiung wirklich dadurch offenbar macht, dass er sich noch zu Gleichnissen fähig zeigt. In *Heinrich VIII. z. B.* ruft die Königin Katharine, von ihrem Gemahl verlassen, in tiefster Betrübnis aus: „Ich bin die unglückseligste Frau von der Welt, gescheitert an einem Königreiche, wo nicht Mitleid, noch Freund, noch Hoffnung für mich ist! Wo kein Verwandter um mich weint! Beinahe kein Grab mir vergönnt wird! Gleich der Lilie, die vordem Königin des Feldes war und blühte, will ich mein Haupt hinsenken und sterben."

Vortrefflicher noch sagt Brutus im *Julius Cäsar* in seinem Zorn zum Cassius, den er sich vergebens anzuspornen gestrebt hat:

> O Cassius! einem Lamm seid Ihr gepaart,
> Das so nur Zorn hegt, wie der Kiesel Feuer,
> Der vielgeschlagen flücht'ge Funken zeigt
> Und gleich drauf wieder kalt ist.

Dass Brutus an dieser Stelle den Übergang zu einem Gleichnis finden kann, erweist schon, er selber habe den Zorn in sich zurückzudrängen und sich davon freizumachen angefangen.

Hauptsächlich seine verbrecherischen Charaktere hebt Shakespeare durch Größe des Geistes im Verbrechen wie im Unglück zugleich wieder über ihre schlechte Leidenschaft hinaus und lässt sie nicht wie die Franzosen in der Abstraktion, dass sie sich selbst nur immer vorsagen, sie wollten Verbrecher sein, sondern er gibt ihnen diese Kraft der Phantasie, durch welche sie sich ebenso sehr als eine andere fremde Gestalt zur Anschauung kommen. Macbeth z. B., als seine Stunde geschlagen hat, sagt die berühmten Worte: „Aus, aus, kurzes Licht! Leben ist nur ein wandelnder Schatten, ein armer Schauspieler, der auf der Bühne seine Stunde trotzt und pocht und dann gehört nicht mehr wird; es ist ein Märchen, erzählt von einem Tropf, voll von Schall und Lärmen, bedeutend gar nichts.“ – Ebenso ist es in *Heinrich VIII.* mit dem Kardinal Wolsey, der, von seiner Höhe herabgestürzt, am Ende seiner Laufbahn ausruft: „Lebewohl sag ich dir, ein langes Lebewohl, alle meine Hoheit! Das ist das Schicksal des Menschen: heute sprossen die zarten Blüten der Hoffnung; morgen blüht er und ist ganz mit dem rötlichen Schmucke bedeckt; den dritten Tag kommt ein Frost, und wenn er, der gute sichere Mann, jetzt gewiss denkt, sein Glück wächst zur Reife, verwundet der Frost die Wurzel, und dann fällt er, wie ich.“

γγ) In diesem Objektivieren und vergleichenden Aussprechen liegt dann zugleich die Ruhe und Fassung des Charakters in sich selbst, durch welche er sich in seinem Schmerz und Untergang beschwichtigt. So sagt die Kleopatra, als sie die tödliche Natter schon an die Brust gesetzt hat, zur Charmian: „Still, still! Siehst du nicht meinen Säugling an meiner Brust, der seine Amme im Schlaf saugt? So süß wie Balsam, so sanft wie Luft, so freundlich“ – der Biss der Schlange löst die Glieder so sanft, dass der Tod sich selbst täuscht und sich für Schlaf hält. – Dies Bild kann selber als ein Bild für die milde, beruhigende Natur dieser Vergleichungen gelten.

C. Das Verschwinden der symbolischen Kunstform

Wir haben die symbolische Kunstform überhaupt so aufgefasst, dass in ihr Bedeutung und Ausdruck bis zu einem vollendeten wechselseitigen Ineinanderbilden nicht hindurchdringen konnten. In der unbewussten Symbolik blieb die dadurch vorhandene *Unangemessenheit von* Inhalt und Form *an sich,* in der Erhabenheit dagegen trat sie als Unangemessenheit *offen* hervor, indem sowohl die absolute Bedeutung, Gott, als auch deren äußere Realität, die Welt, ausdrücklich in diesem negativen Verhältnis dargestellt wurde. Umgekehrt aber war in allen diesen Formen die andere Seite des Symbolischen, die *Verwandtschaft* nämlich der Bedeutung und der äußeren Gestalt, in welcher sie zur Erscheinung gebracht wird, ebenso sehr herrschend; *ausschließlich* in dem ursprünglich Symbolischen, das die Bedeutung noch nicht ihrem konkreten Dasein gegenüberstellt; als *wesentliches* Verhältnis in der Erhabenheit, welche, um Gott auch nur auf inadäquate Weise auszusprechen, der Naturerscheinungen, Begebnisse und Taten des Volkes Gottes bedurfte; als subjektive und dadurch *willkürliche* Beziehung in der vergleichenden Kunstform. Diese Willkür aber, obschon sie besonders in der Metapher, dem Bilde und Gleichnis vollständig da ist, versteckt sich gleichsam auch hier noch hinter der Verwandtschaft der Bedeutung und des für dieselbe gebrauchten Bildes, insofern sie gerade aus dem Grunde der *Ähnlichkeit* beider die Vergleichung unternimmt, deren Hauptseite nicht die *Äußerlichkeit,* sondern gerade die durch subjektive Tätigkeit hervorgebrachte *Beziehung* der inneren Empfindungen, Anschauungen, Vorstellungen und deren verwandter Gestaltungen ausmacht. Wenn jedoch nicht der Begriff der Sache selbst, sondern nur die Willkür es ist, die den Inhalt und die Kunstgestalt zueinanderbringt, so sind beide auch als einander vollständig äußerlich zu setzen, so dass ihr Zusammenkommen ein beziehungsloses Aneinanderfügen und bloßes Aufschmücken der einen Seite durch die andere wird. Dadurch haben wir hier als Anhang diejenigen untergeordneten Kunstformen abzuhandeln, welche aus solchem vollständigen Zerfallen der zur wahren

Kunst gehörigen Momente hervorgehen und in dieser Verhältnislosigkeit das Sichselbstzerstören des Symbolischen dartun.

Dem allgemeinen Standpunkte dieser Stufe zufolge steht auf der einen Seite die für sich fertig ausgebildete, aber gestaltlose Bedeutung, für welche als Kunstform daher nur ein bloß äußerlicher, willkürlicher Zierrat übrig bleibt; auf der anderen die Äußerlichkeit als solche, welche, statt zur Identität mit ihrer wesentlichen inneren Bedeutung vermittelt zu sein, nur in der Verselbstständigung gegen dies Innere und dadurch in der bloßen Äußerlichkeit ihres Erscheinens aufgenommen und beschrieben werden kann. Dies gibt den abstrakten Unterschied der *didaktischen* und *beschreibenden* Poesie, ein Unterschied, den, in Rücksicht auf das Didaktische wenigstens, nur die Dichtkunst festzuhalten vermag, weil sie allein die Bedeutungen ihrer abstrakten Allgemeinheit nach vorzustellen imstande ist.

Indem nun aber der Begriff der Kunst nicht in dem Auseinanderfallen, sondern in der Identifikation von Bedeutung und Gestalt liegt, so macht sich auch auf dieser Stufe nicht nur das vollständige Auseinandertreten, sondern ebenmäßig auch ein Beziehen der verschiedenen Seiten geltend. Dies Beziehen jedoch kann, nach *Überschreitung* des Symbolischen, nicht mehr selber *symbolischer Art* sein und unternimmt deshalb den Versuch, den eigentlichen Charakter des Symbolischen, die Unangemessenheit und Verselbstständigung nämlich von Form und Inhalt, welchen alle bisherigen Formen zu überwinden unfähig waren, aufzuheben. Bei der vorausgesetzten Trennung aber der zu vereinenden Seiten muss dieser Versuch hier ein bloßes Sollen bleiben, dessen Forderungen Genüge zu leisten einer vollendeteren Kunstform, der klassischen, aufbehalten ist. – Auf diese letzten Formen wollen wir, um einen näheren Übergang zu gewinnen, jetzt noch kurz einen Blick werfen.

1. Das Lehrgedicht

Wird eine Bedeutung, wenn sie auch in sich selbst ein konkretes, zusammenhängendes Ganzes bildet, für sich als Bedeutung aufgefasst

und nicht als solche gestaltet, sondern nur von außen her mit künstlerischem Schmuck versehen, so entsteht das Lehrgedicht. Den eigentlichen Formen der Kunst ist didaktische Poesie nicht zuzuzählen. Denn in ihr steht der für sich als Bedeutung bereits fertig ausgebildete Inhalt in seiner dadurch prosaischen Form auf der einen Seite, auf der anderen die künstlerische Gestalt, welche ihm jedoch nur ganz äußerlich kann angeheftet werden, weil er eben schon vorher in *prosaischer* Weise für das Bewusstsein vollständig ausgeprägt ist und dieser prosaischen Seite, d. h. seiner allgemeinen, abstrakten Bedeutsamkeit nach und nur in Rücksicht auf dieselbe, mit dem Zwecke der Belehrung für die verständige Einsicht und Reflexion soll ausgedrückt werden. Die Kunst in diesem äußerlichen Verhältnis kann deshalb im Lehrgedicht auch nur die Außenseiten – das Metrum z. B., gehobene Sprache, eingeflochtene Episoden, Bilder, Gleichnisse, beigefügte Expektorationen[81] der Empfindung, rascheres Fortschreiten, schnellere Übergänge usf. – betreffen, welche den Inhalt als solchen nicht durchdringen, sondern nur als ein Beiwerk danebenstehen, um durch ihre relative Lebendigkeit den Ernst und die Trockenheit des Lehrens zu erheitern und das Leben anmutiger zu machen. Das an sich selbst prosaisch Gewordene soll nicht poetisch umgestaltet, sondern nur überkleidet werden; wie die Gartenkunst z. B. größtenteils ein bloßes äußeres Arrangieren einer für sich schon durch die Natur gegebenen und nicht an sich selbst schönen Örtlichkeit ist oder wie die Baukunst die Zweckmäßigkeit eines für prosaische Zustände und Angelegenheiten eingerichteten Lokals durch Schmuck und äußere Dekoration verannehmlicht.

In dieser Weise hat z. B. die griechische Philosophie in ihrem Beginn die Form des Lehrgedichts angenommen. Auch Hesiod lässt sich als Beispiel anführen, obschon die recht eigentlich prosaische Auffassung sich erst dann vornehmlich hervortut, wenn der Verstand sich mit seinen Reflexionen, Konsequenzen, Klassifikationen des Gegenstandes bemächtigt hat und von diesem Standpunkte aus mit Wohlge-

[81] Expektoration: Aussprechen persönlicher gefühle und Erfahrungen, Sichaussprechen, Herzensergießung

fälligkeit und Eleganz belehren will. Lukrez in Rücksicht auf die Naturphilosophie Epikurs, Vergil mit seinen landwirtschaftlichen Unterweisungen liefern Beispiele solcher Auffassung, welche es aller Geschicklichkeit zum Trotz nicht zu echter freier Kunstgestalt zu bringen vermag. In Deutschland ist jetzt das Lehrgedicht nicht mehr beliebt, die Franzosen aber hat Delille[82] außer seinem früheren Gedichte „Les jardins, ou l'art d'embel-lir les paysages“ [1782] und seinem „L'homme des champs“ [1800] in diesem Jahrhundert noch mit einem Lehrgedichte beschenkt, in welchem als einem Kompendium der Physik Magnetismus, Elektrizität usf. nacheinander abgehandelt werden.

2. Die beschreibende Poesie

Die *zweite* Form, welche hierher gehört, ist die dem Didaktischen entgegengesetzte. Der Ausgangspunkt wird nicht von der im Bewusstsein für sich fertigen Bedeutung, sondern von dem Äußerlichen als solchem, Naturgegenden, Gebäuden, den Jahreszeiten, Tageszeiten und deren äußerer Gestalt genommen.

Wie in dem Lehrgedicht der Inhalt seinem Wesen nach in gestaltloser *Allgemeinheit* bleibt, so steht nun hier umgekehrt der *äußere Stoff für sich* in seiner von den Bedeutungen des Geistigen undurchzogenen Einzelheit und Außenerscheinung da, welche nun ihrerseits dargestellt, geschildert, beschrieben wird, wie sie dem gewöhnlichen Bewusstsein vorliegt. Solch ein sinnlicher Inhalt gehört ganz nur der *einen* Seite der wahren Kunst an, nämlich dem äußeren Dasein, das in der Kunst nur das Recht hat, als Realität des *Geistes,* der Individualität und ihrer Handlungen und Begebnisse auf dem Boden einer umgebenden Welt, nicht aber für sich als bloße vom Geistigen abgeschiedene Äußerlichkeit aufzutreten.

[82] Jacques Delille (auch *Abbé Delille*) (1738–1813) war ein französischer Dichter.

3. Das alte Epigramm

Deshalb lässt sich denn auch das Lehren und Beschreiben nicht in dieser Einseitigkeit, durch welche die Kunst ganz würde aufgehoben sein, festhalten, und wir sehen die äußere Realität mit dem innerlich als Bedeutung Erfassten, das abstrakt Allgemeine mit seiner konkreten Erscheinung ebenso sehr wieder in Verhältnis gebracht.

a) Des Lehrgedichts haben wir in dieser Hinsicht schon erwähnt. Ohne Schilderung äußerer Zustände und einzelner Erscheinungen, ohne episodisches Erzählen von mythologischen und sonstigen Beispielen kann es selten auskommen. Durch solches Parallelgehen aber des geistig Allgemeinen und äußerlich Einzelnen ist statt einer vollständig durchgebildeten Vereinigung nur eine ganz beiläufige Beziehung gesetzt, welche außerdem nicht einmal den totalen Inhalt und dessen gesamte Kunstform, sondern nur einzelne Seiten und Züge betrifft.

b) Mehr schon findet eine solche Bezüglichkeit zum großen Teil bei der beschreibenden Poesie statt, insofern sie ihre Schilderungen mit Empfindungen begleitet, welche der Anblick der landschaftlichen Natur, der Wechsel der Tageszeiten, der Naturabschnitte des Jahres, ein waldbewachsener Hügel, ein See oder murmelnder Bach, ein Kirchhof, ein freundlich gelegenes Dorf, eine stille, trauliche Hütte erregen können. Wie im Lehrgedicht treten deshalb auch in der beschreibenden Poesie Episoden als belebende Staffage ein, besonders die Schilderung rührender Gefühle, der süßen Melancholie z. B., oder kleiner Vorfallenheiten aus dem Kreise des menschlichen Lebens in untergeordneten Sphären. Dieser Zusammenhang aber der geistigen Empfindung und äußeren Naturerscheinung kann auch hier noch ganz äußerlich sein. Denn das Naturlokal ist für sich als selbstständig vorhanden vorausgesetzt, der Mensch tritt zwar hinzu und empfindet dieses und jenes dabei, aber die äußere Gestalt und die innere Empfindsamkeit im Mondschein, in Wäldern und Tälern bleiben einander äußerlich. Ich bin dann nicht der Ausleger, Begeisterer der Natur, sondern empfinde nur bei dieser Gelegenheit eine ganz unbestimmte Harmo-

nie meines soundso erregten Innern und der vorliegenden Gegenständlichkeit. Bei uns Deutschen besonders ist dies die allerbeliebteste Form: Naturschilderungen und daneben, was einem bei dergleichen Naturszenen eben an schönen Gefühlen und Herzensergüssen einfallen kann. Es ist dies ein allgemeiner Heerstraßenweg, den jeder entlangzugehen vermag. Selbst mehrere Klopstocksche Oden haben diesen Ton angestimmt.

c) Fragen wir deshalb *drittens* nach einer tieferen Beziehung beider Seiten in ihrer vorausgesetzten Trennung, so können wir dieselbe in dem alten *Epigramm* finden.

α) Das ursprüngliche Wesen des Epigramms spricht schon der Name aus: es ist eine *Aufschrift.* Allerdings steht auch hier noch auf der einen Seite ein Gegenstand, und auf der anderen wird etwas über ihn gesagt; aber in den ältesten Epigrammen, deren schon Herodot einige aufbewahrt hat, erhalten wir nicht die Schilderung eines Objekts in Begleitung irgendeiner Empfindsamkeit, sondern wir haben die Sache selber in gedoppelter Weise: einmal die äußere Existenz und sodann deren Bedeutung und Erklärung, als Epigramm zu den schärfsten, treffendsten Zügen zusammengedrängt. Diesen ursprünglichen Charakter jedoch hat auch unter den Griechen das spätere Epigramm verloren und ist mehr und mehr dazu fortgegangen, über einzelne Vorfälle, Kunstwerke, Individuen flüchtig hingeworfene geistreiche, witzige, anmutige, rührende Einfalle festzuhalten und aufzuschreiben, welche nicht so sehr den Gegenstand selbst als subjektive sinnvolle Beziehungen in Rücksicht auf denselben herausstellen.

β) Je weniger nun der Gegenstand selber gleichsam in diese Art der Darstellung eintritt, desto unvollkommener wird sie dadurch. In dieser Rücksicht lassen sich auch neuere Kunstformen noch beiläufig erwähnen. In Tieckschen Novellen z. B. handelt es sich häufig um spezielle Kunstwerke oder Künstler, um eine bestimmte Gemäldegalerie oder Musik, und daran knüpft sich dann irgendein Romänchen. Diese bestimmten Gemälde nun aber, die der Leser nicht gesehen, die Musiken, die er nicht gehört hat, kann der Dichter nicht anschaulich und

hörbar machen, und die ganze Form, wenn sie sich gerade um dergleichen Gegenstände dreht, bleibt von dieser Seite her mangelhaft. Ebenso hat man auch in größeren Romanen ganze Künste und deren schönste Werke zum eigentlichen Inhalt genommen, wie [Wilhelm] Heinse in seiner *Hildegard von Hohenthal* [1795/96] die Musik. Wenn nun das ganze Kunstwerk seinen wesentlichen Gegenstand nicht zu angemessener Darstellung zu bringen vermag, so behält es seinem Grundcharakter nach eine unangemessene Form.

γ) Die *Forderung,* welche aus den angegebenen Mängeln entspringt, ist einfach diese, dass die äußere Erscheinung und ihre Bedeutung, die Sache und ihre geistige Erklärung, ebenso wenig, wie es zuletzt der Fall war, zu einer durchgängigen *Trennung* auseinander treten müssen, als ihre *Einigung* eine symbolische oder erhabene und vergleichende Verknüpfung bleiben darf. Die echte Darstellung wird deshalb nur da zu suchen sein, wo die Sache durch ihre äußere Erscheinung und in derselben die Erklärung ihres geistigen Inhalts gibt, indem das Geistige sich vollständig in seiner Realität entfaltet und das Körperliche und Äußere somit nichts als die gemäße Explikation des Geistigen und Inneren selber ist.

Um die vollendete *Erfüllung* dieser Aufgabe zu betrachten, müssen wir aber von der *symbolischen* Kunstform Abschied nehmen, da der Charakter des Symbolischen gerade darin bestand, die Seele der Bedeutung mit ihrer leiblichen Gestalt immer nur *unvollendet zu* vereinigen.

ZWEITER ABSCHNITT: Die klassische Kunstform

Einleitung: Vom Klassischen überhaupt

1. Selbstständigkeit des Klassischen als Durchdringung des Geistigen und seiner Naturgestalt

Diese in sich freie Totalität, welche in dem ihr Anderen, zu dem sie sich fortbestimmt, sich selber gleich bleibt, das Innere, das in seiner Objektivität sich auf sich selbst bezieht, ist das an und für sich Wahre, Freie und Selbstständige, das in seinem Dasein nichts anderes darstellt als sich selbst. Im Reiche der Kunst nun ist dieser Gehalt nicht in seiner unendlichen Form, nicht das *Denken* seiner selbst als das Wesentliche, Absolute, das sich in Form der ideellen Allgemeinheit objektiv wird und für sich selbst macht, sondern noch in unmittelbarer natürlicher und sinnlicher Existenz. Insofern aber die Bedeutung selbstständig ist, muss sie in der Kunst ihre Gestalt aus sich selber nehmen und das Prinzip ihrer Äußerlichkeit an sich selber haben. Sie muss deshalb zum Natürlichen zwar zurückkehren, doch als Herrschaft über das Äußere, welches, insofern es eine Seite der Totalität des Inneren selber ist, als bloß natürliche Objektivität nicht mehr existiert, sondern ohne eigene Selbstständigkeit nur den Ausdruck des Geistes zeigt. In dieser Durchdringung erhält dadurch ihrerseits auch die durch den Geist umgebildete Naturgestalt und Äußerlichkeit überhaupt unmittelbar ihre Bedeutung an sich selber und deutet nicht mehr auf dieselbe als auf etwas von der leiblichen Erscheinung Getrenntes und Verschiedenes hin. Dies ist die dem Geist angemessene Identifikation des Geistigen und Natürlichen, welche nicht nur bei der Neutralisation der beiden entgegengesetzten Seiten stehen bleibt, sondern das Geistige zu der höheren Totalität heraufhebt, in seinem Anderen sich selber zu erhalten, das Natürliche ideell zu setzen und sich im Natürlichen und am Natürlichen auszudrücken. In dieser Art der Einheit ist der Begriff der klassischen Kunstform begründet.

a) Diese Identität von Bedeutung und Körperlichkeit ist hier nun näher so zu fassen, dass keine Trennung der Seiten innerhalb ihrer

vollbrachten Einigung statthat und sich das Innere deshalb nicht als *nur innere Geistigkeit* aus dem Leiblichen und der konkreten Wirklichkeit in sich zurücknimmt, wodurch sich ein Unterschied beider gegeneinander hervorkehren könnte. Indem nun das Objektive und Äußere, in welchem der Geist zur Anschauung kommt, seinem Begriff nach durchweg zugleich *bestimmt* und *besondert* ist, so kann der freie Geist, den die Kunst zu seiner *gemäßen* Realität herausarbeitet, nur die ebenso sehr *bestimmte* als in sich *selbstständige* geistige Individualität in ihrer natürlichen Gestalt sein. Deshalb macht das *Menschliche* den Mittelpunkt und Inhalt der wahren Schönheit und Kunst aus; aber als Inhalt der Kunst, wie im Begriff des Ideals bereits entwickelt worden ist, unter der wesentlichen Bestimmung konkreter Individualität und der ihr adäquaten äußeren Erscheinung, welche in ihrer Objektivität von den Gebrechen der Endlichkeit gereinigt ist.

b) In dieser Rücksicht ergibt sich sogleich, dass die klassische Darstellungsweise ihrem *Wesen* nach nicht mehr *symbolischer* Art, im genaueren Sinne des Worts, sein kann, wenn auch hin und wieder noch einige symbolische Ingredienzien beiherspielen. Die griechische Mythologie z. B., welche, insoweit die Kunst sich derselben bemächtigt, dem klassischen Ideal angehört, ist, in ihrem Mittelpunkte aufgefasst, nicht von symbolischer Schönheit, sondern gestaltet im echten Charakter des Kunstideals, obschon einige Reste des Symbolischen, wie wir noch sehen werden, daran haftenbleiben. – Fragen wir nun aber nach der bestimmten Gestalt, welche in diese Einheit mit dem Geist eingehen kann, ohne eine bloße Andeutung ihres Inhalts zu werden, so ergibt sich aus der Bestimmung, dass im Klassischen Inhalt und Form adäquat sein sollen, auch für die Seite der *Gestalt* die Forderung der Totalität und Selbstständigkeit in sich. Denn zur freien Selbstständigkeit des Ganzen, in welcher die Grundbestimmung des Klassischen liegt, gehört, dass jede der Seiten, sowohl der geistige Gehalt als dessen äußere Erscheinung, in sich die Totalität sei, welche den Begriff des Ganzen ausmacht. Nur in dieser Weise nämlich ist jede Seite *an sich* mit der anderen identisch und deshalb ihr Unterschied zum bloßen Formunterschied eines und desselben herabgesetzt, wodurch

nun auch das Ganze als frei erscheint, indem seine Seiten sich als adäquat erweisen, da es in jeder derselben sich darstellt und in beiden eines ist. Der Mangel dieser freien Verdoppelung seiner innerhalb derselben Einheit führte im Symbolischen gerade die Unfreiheit des Inhalts und damit auch der Form nach sich. Der Geist war nicht sich selber klar, und deshalb zeigte seine äußere Realität sich nicht als seine eigene, durch ihn und in ihm an und für sich gesetzte. Umgekehrt sollte die Gestalt wohl bedeutsam sein, aber die Bedeutung lag nur zum Teil, nur nach irgendeiner Seite in ihr. Als ihrem Inneren daher ebenso sehr noch äußerlich, gab die äußere Existenz zunächst statt der darzustellenden Bedeutung nur *sich selbst,* und sollte sie zeigen, dass sie auf etwas Weiteres hinzudeuten habe, musste ihr Gewalt angetan werden. In dieser Verzerrung blieb sie nun weder sie selber, noch ward sie das andere, die Bedeutung, sondern tat nichts als eine rätselhafte Verknüpfung und Vermischung von Fremdartigem kund oder fiel als bloß dienender Schmuck und äußerer Zierrat der bloßen Verherrlichung der einen absoluten Bedeutung aller Dinge anheim, bis sie sich endlich der bloß subjektiven Willkür des Vergleichs mit einer ihr entfernt liegenden und gleichgültigen Bedeutung preisgeben musste. Soll dies unfreie Verhältnis sich lösen, so muss die Gestalt an sich selber schon ihre Bedeutung, und näher zwar die Bedeutung des Geistes haben. Diese Gestalt ist wesentlich die *menschliche,* weil die Äußerlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren. Der menschliche Ausdruck in Gesicht, Auge, Stellung, Gebärde ist zwar materiell und darin nicht das, was der Geist ist; aber innerhalb dieser Körperlichkeit selbst ist das menschliche Äußere nicht nur lebendig und natürlich wie das Tier, sondern die Leiblichkeit, welche in sich den Geist widerspiegelt. Durch das Auge sieht man dem Menschen in die Seele, wie durch seine ganze Bildung überhaupt sein geistiger Charakter ausgedrückt wird. Wenn deshalb die Leiblichkeit dem Geist als *sein* Dasein zugehört, so ist auch der Geist das dem Leibe angehörige Innere und keine der äußeren Gestalt fremdartige Innerlichkeit, so dass die Materialität nicht noch eine andere Bedeutung in sich hat oder darauf hindeutet. Zwar trägt die menschliche Gestalt viel von dem allgemeinen animalischen Typus an

sich, aber der ganze Unterschied des menschlichen Körpers vom tierischen besteht nur darin, dass der menschliche sich seiner ganzen Bildung nach als der Wohnsitz, und zwar als das einzig mögliche Naturdasein des Geistes erweist. Deshalb ist auch der Geist nur im Leibe für andere unmittelbar vorhanden. – Die Notwendigkeit dieses Zusammenhangs und das spezielle Entsprechen von Seele und Leib anzugeben ist hier jedoch nicht der Ort; wir müssen diese Notwendigkeit hier voraussetzen. Nun gibt es allerdings Totes, Hässliches, d. h. von anderen Einflüssen und Abhängigkeiten Bestimmtes an der menschlichen Gestalt; ist dies der Fall, so ist es eben die Sache der Kunst, den Unterschied des bloß Natürlichen und des Geistigen auszulöschen und die äußere Leiblichkeit zur schönen, durch und durch gebildeten, beseelten und geistig-lebendigen Gestalt zu machen.

Bei dieser Darstellungsweise ist dann in Betreff auf das Äußere nichts Symbolisches mehr vorhanden und alles bloße Suchen, Drängen, Verzerren und Verkehren abgeschnitten. Denn der Geist ist, wenn er sich als Geist gefasst hat, das für sich Fertige und Klare, und ebenso ist auch sein Zusammenhang mit der ihm adäquaten Gestalt von der einen Seite her etwas an und für sich Fertiges und Gegebenes, das nicht erst durch eine von der Phantasie im Gegensatz gegen das Vorhandene hervorgebrachte Verknüpfung braucht zustande zu kommen. Ebenso wenig ist die klassische Kunstform eine bloß leiblich hingestellte oberflächliche Personifikation, indem der gesamte Geist, soweit er den Inhalt des Kunstwerks ausmachen soll, in die Leiblichkeit heraustritt und mit ihr sich vollendet zu identifizieren vermag. Aus diesem Gesichtspunkte kann auch die Vorstellung betrachtet werden, dass die Kunst die menschliche Gestalt nachgeahmt habe. Der gewöhnlichen Ansicht nach erscheint jedoch dies Aufnehmen und Nachbilden als eine Zufälligkeit, wogegen zu behaupten ist, dass die zu ihrer Reife gediehene Kunst der Notwendigkeit nach habe in der Form der äußeren menschlichen Erscheinung darstellen müssen, weil der Geist nur in ihr das ihm gemäße Dasein im Sinnlichen und Natürlichen erhält.

Wie mit dem menschlichen Körper und dessen Ausdruck verhält es sich nun auch mit den menschlichen Empfindungen, Trieben, Taten, Begebenheiten und Handlungen; auch ihre Äußerlichkeit ist im Klassischen nicht nur als naturlebendig, sondern als geistig charakterisiert und die Seite des Inneren mit dem Äußeren in adäquate Identität gebracht.

c) Indem nun die klassische Kunst die freie Geistigkeit als bestimmte Individualität fasst und dieselbe in ihrer leiblichen Erscheinung unmittelbar anschaut, so ist ihr häufig der Vorwurf des Anthropomorphismus[83] gemacht worden. Bei den Griechen z. B. hat schon Xenophanes gegen die Vorstellungsweise der Götter gesprochen, indem er sagte, wären die Löwen die Bildner gewesen, so würden sie ihren Göttern Löwengestalt gegeben haben. Von ähnlicher Art ist das witzige französische Wort: Gott habe den Menschen nach seinem Bilde geschaffen, aber der Mensch habe es ihm heimgegeben und Gott nach des Menschen Bilde geschaffen. In Beziehung auf die folgende Kunstform, die romantische, ist in dieser Rücksicht zu bemerken, dass der Gehalt der klassischen Kunstschönheit allerdings noch mangelhaft ist wie die Religion der Kunst selbst; aber der Mangel liegt so wenig im Anthropomorphistischen als solchem, dass im Gegenteil zu behaupten steht, die klassische Kunst sei zwar für die Kunst anthropomorphistisch genug, für die höhere Religion aber zuwenig. Das Christentum hat den Anthropomorphismus viel weiter getrieben; denn der christlichen Lehre nach ist Gott nicht ein nur menschlich gestaltetes Individuum, sondern ein wirkliches einzelnes Individuum, ganz Gott und ganz ein wirklicher Mensch, hineingetreten in alle Bedingungen des Daseins und kein bloßes menschlich gebildetes Ideal der Schönheit und Kunst. Hat man vom Absoluten nur die Vorstellung eines abstrakten, in sich unterschiedslosen Wesens, dann freilich fällt jede Art der Gestaltung fort; aber damit Gott als Geist sei, dazu gehört sein Erscheinen als Mensch, als einzelnes Subjekt, – nicht als ideales Menschsein, sondern als wirkliches Fortgehen bis zur zeitlichen,

[83] Anthropomorphismus: Zusprechen menschlicher Eigenschaften auf Tiere, Götter, Naturgewalten u. Ä., Personifikation, Prosopopoiia (rhetor. Figur).

gänzlichen Äußerlichkeit der auch unmittelbaren und natürlichen Existenz. In der christlichen Anschauung nämlich liegt die unendliche Bewegung, sich bis zum Extrem des Gegensatzes hinzutreiben und erst als Aufhebung dieser Trennung in sich zur absoluten Einheit zurückzukehren. In dies Moment der Trennung fällt das Menschwerden Gottes, indem er als wirkliche einzelne Subjektivität in den Unterschied gegen die Einheit und Substanz als solche tritt, in dieser gemeinen Zeitlichkeit und Räumlichkeit die Empfindung, das Bewusstsein, den Schmerz der Entzweiung durchmacht, um durch diesen ebenso sehr wieder aufgelösten Gegensatz zur unendlichen Versöhnung zu kommen. Dieser Durchgangspunkt liegt der christlichen Vorstellung nach in der Natur Gottes selber. In der Tat ist Gott hierdurch als absolute freie Geistigkeit zu fassen, in welcher das Moment des Natürlichen und der unmittelbaren Einzelheit zwar vorhanden sein, aber gleichmäßig aufgehoben werden muss. In der klassischen Kunst dagegen ist die Sinnlichkeit nicht getötet und gestorben, aber dafür auch nicht zur absoluten Geistigkeit auferstanden. Die klassische Kunst und ihre schöne Religion befriedigt daher auch nicht die Tiefen des Geistes; wie konkret sie auch in sich selber ist, bleibt sie doch für ihn noch abstrakt, weil sie, statt der Bewegung und aus der Entgegensetzung erworbenen Versöhnung jener unendlichen Subjektivität, nur die ungetrübte Harmonie der bestimmten freien Individualität in ihrem adäquaten Dasein, diese Ruhe in ihrer Realität, dieses Glück, diese Befriedigung und Größe in sich selbst, diese ewige Heiterkeit und Seligkeit zu ihrem Elemente hat, die selbst im Unglück und Schmerz das sichere Beruhen auf sich nicht verliert. Die klassische Kunst hat in den Gegensatz, der im Absoluten begründet ist, nicht bis zur Tiefe hineingearbeitet und ihn ausgesöhnt. Dadurch kennt sie nun aber auch nicht die Seite, welche mit diesem Gegensatze in Beziehung steht, die Verhärtung des Subjekts in sich als abstrakte Persönlichkeit gegen das Sittliche und Absolute, die Sünde und das Böse sowie das Verhausen der subjektiven Innerlichkeit in sich, die Zerrissenheit, Haltlosigkeit, überhaupt den ganzen Kreis der Entzweiungen, welche innerhalb ihrer das Unschöne, Hässliche, Widrige nach der sinnlichen

und geistigen Seite hin hereinbringen. Die klassische Kunst überschreitet den reinen Boden des echten Ideals nicht.

2. Die griechische Kunst als wirkliches Dasein des klassischen Ideals

Was die *historische* Verwirklichung des Klassischen angeht, so ist kaum zu bemerken nötig, dass wir sie bei den Griechen aufzusuchen haben. Die klassische Schönheit mit ihrem unendlichen Umfange des Gehalts, Stoffes und der Form ist das dem griechischen Volke zugeteilte Geschenk gewesen, und wir müssen dies Volk dafür ehren, dass es die Kunst in ihrer höchsten Lebendigkeit hervorgebracht hat. Die Griechen, ihrer unmittelbaren Wirklichkeit nach, lebten in der glücklichen Mitte der selbstbewussten subjektiven Freiheit und der sittlichen Substanz. Sie beharrten weder in der unfreien morgenländischen Einheit, die einen religiösen und politischen Despotismus zur Folge hat, indem das Subjekt selbstlos in der einen allgemeinen Substanz oder in irgendeiner besonderen Seite derselben untergeht, weil es in sich als Person kein Recht und dadurch keinen Halt hat; noch gingen sie zu jener subjektiven Vertiefung fort, in welcher das einzelne Subjekt sich abtrennt von dem Ganzen und Allgemeinen, um seiner eigenen Innerlichkeit nach für sich zu sein, und nur durch eine höhere Rückkehr in die innere Totalität einer rein geistigen Welt zur Wiedervereinigung mit dem Substantiellen und Wesentlichen gelangt, – sondern im griechischen sittlichen Leben war das Individuum zwar selbstständig und frei in sich, ohne sich jedoch von den vorhandenen allgemeinen Interessen des wirklichen Staates und der affirmativen Immanenz der geistigen Freiheit in der zeitlichen Gegenwart loszulösen. Das Allgemeine der Sittlichkeit und die abstrakte Freiheit der Person im Inneren und Äußeren bleibt dem Prinzip des griechischen Lebens gemäß in ungetrübter Harmonie, und zu der Zeit, in welcher sich auch im wirklichen Dasein dies Prinzip in noch unversehrter Reinigkeit geltend machte, trat die Selbstständigkeit des Politischen gegen eine davon unterschiedene subjektive Moralität nicht hervor; die Substanz des Staatslebens war ebenso in die Individuen versenkt, als diese ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen suchten.

– Die schöne Empfindung, der Sinn und Geist dieser glücklichen Harmonie durchzieht alle Produktionen, in welchen die griechische Freiheit sich bewusst geworden ist und ihr Wesen sich vorgestellt hat. Daher ist ihre Weltanschauung eben die Mitte, in welcher die Schönheit ihr wahres Leben beginnt und ihr heiteres Reich aufschlägt; die Mitte freier Lebendigkeit, die nicht nur unmittelbar und natürlich da ist, sondern aus der geistigen Anschauung erzeugt, durch die Kunst verklärt wird; die Mitte einer Bildung der Reflexion und zugleich einer Reflexionslosigkeit, welche das Individuum weder isoliert, noch aber auch dessen Negativität, Schmerz, Unglück zur positiven Einheit und Versöhnung zurückzubringen vermag; eine Mitte, die jedoch, wie das Leben überhaupt, zugleich nur ein Durchgangspunkt ist, wenn sie auch auf diesem Durchgangspunkte den Gipfel der Schönheit ersteigt und in der Form ihrer plastischen Individualität so geistig-konkret und reich ist, dass alle Töne in sie hineinspielen und auch das für ihren Standpunkt Vergangene, wenn auch nicht mehr als Absolutes und Unbedingtes, doch noch als eine Nebenseite und als Hintergrund vorkommt. – In diesem Sinne hat sich das griechische Volk auch in den Göttern seinen Geist zum sinnlichen, anschauenden, vorstellenden Bewusstsein gebracht und ihnen durch die Kunst ein Dasein gegeben, welches dem wahren Inhalte vollkommen gemäß ist. Dieses Entsprechens wegen, das sowohl im Begriff der griechischen Kunst als der griechischen Mythologie liegt, ist in Griechenland die Kunst der höchste Ausdruck für das Absolute gewesen, und die griechische Religion ist die Religion der Kunst selber, während die spätere romantische Kunst, obwohl sie Kunst ist, dennoch schon auf eine höhere Form des Bewusstseins, als die Kunst zu geben imstande ist, hindeutet.

3. Stellung des produzierenden Künstlers in der klassischen Kunstform

Wenn wir nun bisher auf der einen Seite als den Gehalt des Klassischen die in sich freie Individualität festsetzten und auf der anderen Seite auch für die Gestalt die gleiche Freiheit forderten, so liegt hierin schon, dass die gänzliche Verschmelzung beider, wie sehr sie sich

auch als Unmittelbarkeit darstellen mag, dennoch keine erste und somit natürliche Einheit sein kann, sondern sich als eine *gemachte,* vom subjektiven Geist zustande gebrachte Verknüpfung erweisen muss. Die klassische Kunst, insofern ihr Inhalt und ihre Form das Freie ist, entspringt nur aus der Freiheit des sich selbst klaren Geistes. Dadurch erhält nun auch *drittens* der Künstler eine von der früheren verschiedene Stellung. Seine Produktion nämlich zeigt sich als das freie Tun des besonnenen Menschen, der ebenso sehr *weiß,* was er will, als er *kann,* was er will, und der sich also weder in Ansehung der Bedeutung und des substantiellen Gehalts, den er zur Anschauung herauszugestalten gedenkt, unklar ist, noch sich durch irgendein technisches Unvermögen in der Ausführung gehindert findet.

Werfen wir einen näheren Blick auf diese veränderte Stellung des Künstlers, so bekundet sich seine Freiheit

a) in Betreff auf den *Inhalt* dadurch, dass er denselben nicht mit der unruhigen symbolischen Gärung zu suchen nötig hat. Die symbolische Kunst bleibt in der Arbeit befangen, sich ihren Gehalt erst zu produzieren und klarzumachen, und dieser Gehalt ist selber nur der erste, d. h. auf der einen Seite das Wesen in unmittelbarer Form der Natürlichkeit, auf der anderen die innere Abstraktion des Allgemeinen, Einen, der Veränderung, des Wechsels, Werdens, Entstehens und Wiedervergehens. Auf das erste Mal aber findet man nicht das Rechte. Deshalb bleiben die Darstellungen der symbolischen Kunst, welche Expositionen des Inhalts sein sollten, selber noch Rätsel und Aufgaben und zeugen nur von dem Ringen nach Klarheit und von dem Streben des Geistes, der fort und fort, ohne Rast und Ruhe zu finden, erfindet. Diesem trüben Suchen gegenüber muss für den klassischen Künstler der Inhalt schon *fertig* vorhanden, gegeben sein, so dass er in sich schon als gewiss, als Glaube, Volksglaube oder als geschehenes, von Sage und Überlieferung fortgepflanztes Begebnis dem wesentlichen Gehalt nach für die Phantasie bestimmt ist. Zu diesem objektiv festgestellten Stoffe hat nun der Künstler das freiere Verhältnis, dass er nicht selber in den Prozess des Zeugens und Gebarens eingeht und im Drange nach den echten Bedeutungen für die Kunst stehen bleibt,

sondern dass für ihn ein anundfürsichseiender Inhalt daliegt, den er aufnimmt und frei aus sich reproduziert. Die griechischen Künstler erhielten ihren Stoff aus der Volksreligion, in welcher sich bereits, was vom Orient her den Griechen herübergekommen war, umzugestalten begonnen hatte; Phidias nahm seinen Zeus aus Homer, und auch die Tragiker erfanden sich nicht den Grundinhalt, den sie darstellten. Ebenso haben auch die christlichen Künstler, Dante, Raffael, nur das gestaltet, was schon in den Glaubenslehren und religiösen Vorstellungen vorhanden war. Dies ist zwar bei der Kunst der Erhabenheit nach der einen Seite hin in ähnlicher Weise der Fall, doch mit dem Unterschiede, dass hier das Verhältnis zum Inhalt als der *einen* Substanz die Subjektivität nicht zu ihrem Rechte kommen lässt und ihr keine selbstständige Beschlossenheit vergönnt. Die vergleichende Kunstform umgekehrt geht zwar aus der Wahl der Bedeutungen wie der gebrauchten Bilder hervor, diese Wahl jedoch bleibt der nur *subjektiven* Willkür überlassen und entbehrt ihrerseits wiederum der substantiellen Individualität, welche den Begriff der klassischen Kunst ausmacht und daher auch in dem hervorbringenden Subjekt liegen muss.

b) Je mehr aber für den Künstler ein anundfürsichseiender freier Inhalt in Volksglaube, Sage und sonstiger Wirklichkeit als vorhanden vorliegt, um desto mehr konzentriert er sich auf die Tätigkeit, die solchem Inhalt kongruente äußere *Kunsterscheinung zu* gestalten. Während sich nun in dieser Beziehung die symbolische Kunst in tausend Formen umherwirft, ohne die schlechthin gemäße treffen zu können, und mit ausschweifender Einbildungskraft ohne Maß und Bestimmung umhergreift, um der gesuchten Bedeutung die immer fremdbleibenden Gestalten anzupassen, ist der klassische Künstler auch hierin in sich beschlossen und begrenzt. Mit dem Inhalt nämlich ist hier auch die freie Gestalt durch den Inhalt selbst bestimmt und demselben an und für sich angehörig, so dass der Künstler nur zu exekutieren scheint, was schon für sich dem Begriff nach fertig ist. Wenn der symbolische Künstler daher der Bedeutung die Gestalt oder diese jener einzubilden strebt, so *bildet* der klassische die Bedeutung zur Gestalt um, indem er die schon vorhandenen äußeren Erscheinungen nur

gleichsam von ihrem ungehörigen Beiwesen befreit. In dieser Tätigkeit aber, obschon seine bloße Willkür ausgeschlossen ist, bildet er nicht nur *nach* oder bleibt in einem starren Typus stehen, sondern ist zugleich für das Ganze *fort*bildend. Die Kunst, die ihren wahren Gehalt erst suchen und erfinden muss, vernachlässigt noch die Seite der Form; wo aber die Bildung der Form zum wesentlichen Interesse und zur eigentlichen Aufgabe gemacht wird, da bildet sich mit den Fortschritten der Darstellung auch der Inhalt unmerklich und unscheinbar fort, wie wir überhaupt Form und Inhalt bisher in ihrer Vervollkommnung stets haben Hand in Hand gehen sehen. In dieser Rücksicht arbeitet der klassische Künstler auch für eine vorhandene Welt der Religion, deren gegebene Stoffe und mythologische Vorstellungen er im freien Spiele der Kunst heiter fortentwickelt.

c) Dasselbe gilt von der technischen Seite. Auch sie muss für den klassischen Künstler bereits fertig sein, das sinnliche Material, in welchem der Künstler arbeitet, muss sich schon aller Sprödigkeit und Härte entäußert haben und den künstlerischen Intentionen unmittelbar gehorchen, damit der Inhalt, dem Begriffe des Klassischen gemäß, frei und ungehindert auch durch diese äußere Leiblichkeit hindurchscheinen könne. Zur klassischen Kunst gehört deshalb schon eine hohe Stufe technischer Geschicklichkeit, welche sich den sinnlichen Stoff zu willigem Gehorsam Untertan gemacht hat. Eine solche technische Vollendung, wenn sie alles, was vom Geiste und seinen Konzeptionen verlangt wird, unmittelbar ausführen soll, setzt sich die vollständige Ausbildung alles Handwerksmäßigen in der Kunst voraus, das hauptsächlich innerhalb einer statarischen[84] Religion zustande kommt. Die religiöse Anschauung, wie die ägyptische z. B., erfindet sich dann nämlich bestimmte äußere Gestalten, Idole, kolossale Konstruktionen, deren Typus fest bleibt und nun bei der herkömmlichen Gleichheit der Formen und Figuren für die stets wachsende Fertigkeit einen breiten Spielraum der Fortbildung gibt. Dies Handwerksmäßige am Schlechteren und Fratzenhaften muss schon vorhanden sein, ehe

[84] **sta|ta|risch** <aus lat. statarius „im Stehen geschehend“ zu status, verweilend, langsam fortschreitend, statarische Lektüre ist Lektüre, bei der das Einzelne genau erklärt wird (Gegensatz: kursorische Lektüre).

der Genius der klassischen Schönheit sich die mechanische Geschicklichkeit zur technischen Vollendung umgestaltet. Denn erst wenn das Mechanische für sich keine Schwierigkeit mehr in den Weg stellt, kann die Kunst frei auf die Bildung der Form gehen, wobei sodann die wirkliche Ausübung zugleich eine Fortbildung ist, welche mit dem Vorschreiten des Inhalts und der Form in engem Verhältnis steht.

Einteilung

Was nun die *Einteilung* der klassischen Kunst angeht, so pflegt man gewöhnlich in allgemeinerem Sinne jedes vollendete Kunstwerk klassisch zu nennen, welchen Charakter es sonst auch an sich trage, symbolischen oder romantischen. Im Sinne der Kunstvollendung haben allerdings auch wir das Wort gebraucht, jedoch mit dem Unterschiede, dass diese Vollendung in der vollständigen Durchdringung der inneren freien Individualität und des äußeren Daseins, in welchem und als welches dieselbe erscheint, begründet sein sollte, so dass wir also die klassische Kunstform und deren Vollendung ausdrücklich von der symbolischen und romantischen, deren Schönheit in Inhalt und Form durchweg anderer Art ist, unterscheiden. Ebenso wenig wie mit dem Klassischen, seiner gewöhnlichen unbestimmteren Bedeutung nach, haben wir es hier schon mit den besonderen Kunstarten zu tun, in welchen das klassische Ideal sich darstellt, als z. B. die Skulptur, das Epos, bestimmte Arten der lyrischen Poesie und spezifische Formen der Tragödie und Komödie. Diese besonderen Kunstarten, obschon sich die klassische Kunst in ihnen ausprägt, können erst in dem dritten Teile bei Entwicklung der einzelnen Künste und deren Gattungen zur Sprache kommen. Was wir daher zur näheren Betrachtung hier vor uns haben, ist das Klassische in dem von uns festgestellten Sinne des Worts, und als Gründe der Einteilung können wir daher nur die Entwicklungsstufen aufsuchen, welche aus diesem Begriffe des klassischen Ideals selber hervorgehen. Die wesentlichen Momente für diese Entwicklung sind folgende.

Der *erste* Punkt, auf welchen wir unsere Aufmerksamkeit richten müssen, ist der, dass die klassische Kunstform nicht wie die symboli-

sche als unmittelbar Erstes, als *Anfang* der Kunst, sondern im Gegenteil als *Resultat zu* fassen ist. Wir haben sie deshalb zunächst aus dem Verlauf der symbolischen Darstellungsweisen, welche ihre Voraussetzung ausmachen, entwickelt. Der Hauptpunkt, um den der Fortgang sich drehte, war die Konkretion des Inhalts zur Klarheit der in sich selbstbewussten Individualität, welche zu ihrem Ausdruck weder die bloße Naturgestalt, sei sie elementarisch oder animalisch, noch die damit nur schlecht vermischte Personifikation und menschliche Gestalt gebrauchen kann, sondern sich in der Lebendigkeit des vom Geist vollständig durchatmeten menschlichen Leibes zur Äußerung bringt. Da nun das Wesen der Freiheit darin besteht, was sie ist, durch sich selber zu sein, so wird das, was zunächst als bloße Voraussetzungen und Bedingungen des Entstehens außerhalb des klassischen Gebiets erschien, in den eigenen Kreis desselben hineinfallen müssen, um den wahren Inhalt und die echte Gestalt durch Überwindung des für das Ideal Ungehörigen und Negativen wirklich hervorgehen zu lassen. Dieser Gestaltungsprozess, durch welchen sich der Form wie dem Inhalt nach die eigentlich klassische Schönheit aus sich selber erzeugt, ist daher der Punkt, von welchem wir auszugehen und den wir in einem *ersten* Kapitel abzuhandeln haben.

Im *zweiten* Kapitel dagegen sind wir durch diesen Verlauf bei dem wahren Ideal der klassischen Kunstform angelangt. Hier bildet den Mittelpunkt die schöne neue Kunstgötterwelt der Griechen, welche wir sowohl nach selten der geistigen Individualität als nach selten der unmittelbar damit verbundenen leiblichen Form entwickeln und in sich abschließen müssen.

Drittens aber liegt im Begriffe der klassischen Kunst außer dem Werden ihrer Schönheit durch sich selber umgekehrt auch deren Auflösung, welche uns in ein weiteres Gebiet, in die romantische Kunstform, hinüberleiten wird. Die Götter und menschlichen Individuen der klassischen Schönheit, wie sie entstehen, vergehen auch wieder für das Kunstbewusstsein, das sich teils gegen die zurückgebliebene Naturseite, innerhalb welcher sich die griechische Kunst gerade zur vollendeten Schönheit heraufgebildet hatte, kehrt, teils auf eine ent-

götterte, schlechte, gemeine Wirklichkeit hinauswendet, um das Falsche und Negative derselben ins Licht zu stellen. In dieser Auflösung, deren Kunsttätigkeit wir zum Gegenstand des *dritten* Kapitels nehmen müssen, trennen sich die Momente, welche in ihrer zur Unmittelbarkeit des Schönen verschmolzenen Harmonie das wahrhaft Klassische ausmachten. Das Innere steht für sich auf der einen, das davon abgeschiedene äußere Dasein auf der anderen Seite, und die in sich zurückgezogene Subjektivität, da sie in den bisherigen Gestalten ihre angemessene Wirklichkeit nicht mehr zu finden weiß, hat sich mit dem Inhalt einer neuen geistigen Welt absoluter Freiheit und Unendlichkeit zu erfüllen und nach neuen Ausdrucksformen für diesen vertiefteren Gehalt umzusehen.

Erstes Kapitel: Der Gestaltungsprozess der klassischen Kunstform

In dem Begriff des freien Geistes liegt unmittelbar das Moment, in sich zu gehen, zu sich zu kommen, für sich selber zu sein und dazusein, wenn auch diese Vertiefung in das Reich der Innerlichkeit, wie schon früher ist angedeutet worden, weder zu der negativen Verselbstständigung des Subjekts in sich gegen alles im Geist Substantielle und in der Natur Bestandhabende noch zu jener absoluten Versöhnung fortzuschreiten braucht, welche die Freiheit der wahrhaft unendlichen Subjektivität ausmacht. Mit der Freiheit des Geistes aber, in welcher Form sie auch auftreten möge, ist überhaupt das Aufheben der bloßen Natürlichkeit als des dem Geiste Anderen verbunden. Der Geist muss sich zunächst in sich aus der Natur zurückziehen, sich über sie erheben und sie überwinden, ehe er imstande ist, ungehindert in ihr als in einem widerstandslosen Elemente zu walten und sie zu einem positiven Dasein seiner eigenen Freiheit umzuformen. Fragen wir nun aber nach dem bestimmteren Objekt, durch dessen Aufhebung in der klassischen Kunst der Geist sich seine Selbstständigkeit erwirbt, so ist dies Objekt nicht die Natur als solche, sondern eine selbst schon von Bedeutungen des Geistes durchzogene Natur, die symbolische Kunstform nämlich, welche sich der unmittelbaren Naturgestaltungen zum Ausdruck des Absoluten bediente, indem das

Kunstbewusstsein entweder in Tieren usf. gegenwärtige Götter sah oder vergeblich in falscher Weise nach der wahren Einheit des Geistigen und Natürlichen rang. Dieses falsche Verknüpfen ist es, durch dessen Aufhebung und Umgestaltung das Ideal sich erst als Ideal hervorbringt und das zu Überwindende deshalb innerhalb seiner, als ein ihm selber zugehöriges Moment, zu entwickeln hat. – Hieraus lässt sich sogleich beiläufig die Frage erledigen, ob die Griechen ihre Religion von fremden Völkern hergenommen haben oder nicht. Dass untergeordnete Standpunkte als Voraussetzung des Klassischen dem Begriff nach notwendig sind, haben wir bereits gesehen. Diese, insofern sie wirklich erscheinen und in der Zeit sich auseinanderlegen, sind der höheren Form gegenüber, welche sich herauszuarbeiten strebt, ein Vorhandenes, von dem die neu sich entwickelnde Kunst ausgeht; wenn dies auch in Betreff auf die griechische Mythologie nicht durchweg durch historische Zeugnisse erwiesen ist. Das Verhältnis nun aber des griechischen Geistes zu diesen Voraussetzungen ist wesentlich ein Verhältnis des Bildens und zunächst des negativen Umbildens. Wäre dies nicht der Fall, so müssten die Vorstellungen und Gestalten dieselben geblieben sein. Herodot sagt zwar in der schon früher angeführten Stelle [II, 53] von Homer und Hesiod, sie hätten den Griechen ihre Götter gemacht, aber er spricht auch ausdrücklich von den einzelnen Göttern, wie dieser oder jener ägyptisch usf. sei; das dichterische Machen schließt daher nicht ein Empfangen von anderen aus, sondern deutet nur auf ein wesentliches Umgestalten hin. Denn mythologische Vorstellungen hatten die Griechen schon vor der Zeit, in welche Herodot jene ersten beiden Dichter setzt.

Fragen wir nun weiter nach den näheren Seiten dieser notwendigen Umgestaltung des dem Ideal allerdings Zugehörigen, zunächst aber noch Ungehörigen, so finden wir sie als Inhalt der Mythologie selber auf naive Weise vorgestellt. Die Haupttat der griechischen Götter ist, sich zu erzeugen und sich aus dem Vorhergegangenen, das in die Entstehungsgeschichte und den Fortgang ihres eigenen Geschlechtes fällt, zu konstituieren. Dazu gehört, insofern die Götter als geistige Individuen in leiblicher Gestalt dasein sollen, auf der einen

Seite, dass der Geist, statt sich in dem bloß Lebendigen und Tierischen die Anschauung seines Wesens zu geben, das Lebendige vielmehr als eine Unwürdigkeit, als sein Unglück und seinen Tod ansehe, und andererseits, dass er über das Elementarische der Natur und seine verworrene Darstellung in demselben siege. Umgekehrt aber ist es für das Ideal der klassischen Götter ebenso notwendig, nicht nur wie der individuelle Geist in seiner abstrakten endlichen Abgeschlossenheit der Natur und deren elementarischen Mächten gegenüberzustehen, sondern die Elemente des allgemeinen Naturlebens seinem Begriffe nach in sich selber als ein Moment zu haben, welches das Leben des Geistes ausmacht. Wie die Götter in sich wesentlich *allgemein* und in dieser Allgemeinheit schlechthin bestimmte Individuen sind, so muss auch die Seite ihrer Leiblichkeit das Natürliche zugleich als wesentliche weitreichende Naturgewalt und mit dem Geistigen verschlungene Tätigkeit an sich haben.

In dieser Rücksicht können wir den Gestaltungsprozess der klassischen Kunstform folgendermaßen gliedern.

Der *erste Hauptpunkt* betrifft die Herabsetzung des Tierischen und Entfernung desselben von der freien, reinen Schönheit.

Die *zweite,* wichtigere Seite bezieht sich auf die elementarischen, zunächst selbst noch als Götter hingestellten Naturmächte, durch deren Besiegung erst das echte Göttergeschlecht zur unbestrittenen Herrschaft gelangen kann; auf den Kampf und Krieg der alten und der neuen Götter.

Diese negative Richtung wird dann aber *drittens,* nachdem der Geist sein freies Recht gewonnen hat, ebenso sehr wieder affirmativ, und die elementarische Natur macht eine positive, von der individuellen Geistigkeit durchdrungene Seite der Götter aus, die nun auch das Tierische, wenn auch nur als Attribut und äußeres Zeichen, um sich herumstellen.

Nach diesen Gesichtspunkten wollen wir jetzt noch kurz die bestimmteren Züge, welche hier in Betracht kommen, herauszuheben suchen.

1. Die Degradation des Tierischen

Bei den Indern und Ägyptern, bei den Asiaten überhaupt, sehen wir das Tierische oder wenigstens bestimmte Tierarten heiliggehalten und verehrt, weil in ihnen das Göttliche selber zu gegenwärtiger Anschauung kommen sollte. Die animalische Gestalt macht deshalb auch ein Hauptingrediens ihrer Kunstdarstellungen aus, wenn sie weiterhin auch nur als Symbol und in Verbindung mit menschlichen Formen gebraucht wird, ehe das Menschliche und nur das Menschliche als das allein Wahrhaftige ins Bewusstsein tritt. Erst durch das Selbstbewusstsein des Geistigen verschwindet der Respekt vor der dunklen, dumpfen Innerlichkeit des tierischen Lebens. Dies ist schon bei den alten Hebräern der Fall, indem sie, wie bereits oben bemerkt ward, die gesamte Natur weder als Symbol noch als Gegenwart Gottes ansehen und den äußeren Gegenständen nur diejenige Kraft und Lebendigkeit beilegen, welche ihnen in der Tat innewohnt. Dennoch findet sich auch bei ihnen gleichsam zufälligerweise noch ein Rest wenigstens von Ehrfurcht vor der Lebendigkeit als solcher; wie Moses z. B. das Blut der Tiere zu genießen verbietet, weil im Blute das Leben sei. Der Mensch aber muss eigentlich essen dürfen, was ihm bekommt. Der nächste Schritt nun, dessen wir beim Übergange zur klassischen Kunst zu erwähnen haben, besteht darin, die hohe Würde und Stellung des Tierischen herabzusetzen und diese Erniedrigung selber zum Inhalt religiöser Vorstellungen und künstlerischer Produktionen zu machen. Hier herein fällt eine Mannigfaltigkeit von Gegenständen, aus denen ich als Beispiel nur folgende auswählen will.

a. Die Tieropfer

Wenn bei den Griechen einige Tiere vor anderen als bevorzugt erscheinen, wie die Schlange z. B. noch als ein besonders beliebter Genius bei den Opfern Homers vorkommt (*Ilias*, II, v. 308; XII, v. 208)

und dem einen Gott vorzugsweise diese Tierart geopfert wird, dem anderen eine andere, wenn ferner der Hase, der über den Weg läuft, die Vögel in ihrem Fluge, zur Rechten oder Linken beachtet, die Eingeweide zu prophetischen Deutungen untersucht werden, so liegt zwar auch hierin noch eine gewisse Verehrung des Tierischen, da die Götter sich dadurch kundtun und durch *Omina* zum Menschen reden; im wesentlichen aber sind dies nur ganz einzelne Offenbarungen, etwas Abergläubisches allerdings doch nur ganz augenblickliche Andeutungen des Göttlichen.

Wichtig dagegen ist das Opfern der Tiere und das Essen der Opfer. Bei den Indern werden die heiligen Tiere ganz im Gegenteil erhalten, gepflegt und bei den Ägyptern selbst noch nach ihrem Tode der Zerstörung entrissen. Den Griechen galt das Opfern als heilig. Im Opfer zeigt der Mensch, er wolle auf den seinen Göttern geweihten Gegenstand Verzicht leisten und sich selbst den Gebrauch desselben vernichten. Hier tut sich nun bei den Griechen ein eigentümlicher Zug darin hervor, dass bei ihnen „opfern“ zugleich ein Gastmahl anrichten hieß *(Odyssee,* XIV, v. 414; XXIV, v. 215), da sie nur einen Teil der Tiere, und zwar den ungenießbaren, für die Götter bestimmten, das Fleisch aber für sich selber behielten und verschmausten. Hieraus ist in Griechenland selbst ein Mythus entstanden. Die alten Griechen opferten mit größter Feierlichkeit den Göttern und ließen die ganzen Tiere von den Opferflammen verzehren. Diesen großen Aufwand jedoch vermochten die Ärmeren nicht zu bestreiten. Da versucht es Prometheus, vom Zeus durch Bitte zu erlangen, dass sie nur einen Teil zu opfern nötig hätten, den anderen aber zu ihrem Gebrauch verwenden dürften. Er schlachtet zwei Ochsen, verbrennt die Leber von beiden, die gesamten Knochen aber wickelt er in eine, das Fleisch in die andere Haut der Tiere und überlässt dem Jupiter die Wahl. Zeus, getäuscht, wählt, weil sie größer waren, die Knochen und so blieb das Fleisch den Menschen. Daher wurden, wenn das Fleisch der Opfertiere verzehrt war, die Reste, welche der Teil der Götter sind, in demselben Feuer verbrannt. – Zeus aber nahm den Menschen das Feuer, weil ihnen ohne Feuer ihr Fleischteil nichts nütze. Doch dies hilft ihm wenig. Prome-

theus entwandte das Feuer, und aus Freude flog er mehr, als er lief: daher, wie die Sage geht, die Menschen, welche eine frohe Botschaft bringen, noch jetzt schnell laufen. – In dieser Weise haben die Griechen auf jeden Fortschritt menschlicher Bildung ihre Aufmerksamkeit gerichtet und ihn in Mythen für das Bewusstsein aufbewahrt und ausgestaltet.

b. Die Jagden

Hieran schließen sich als ein ähnliches Beispiel einer schon weiteren Herabsetzung des Tierischen die Erinnerungen an berühmte *Jagden,* wie sie den Heroen zugeschrieben wurden und in dankbar gefeiertem Andenken blieben. Hier gilt das Töten der Tiere, die als schädliche Feinde erscheinen, die Erwürgung z. B. des Nemeischen Löwen[85] durch Herakles, die Tötung der Lernäischen Schlange[86], die Jagd des Kaledonischen Ebers[87] usf. als etwas Hohes, wodurch die Helden sich Götterrang erkämpften, während die Inder das Töten gewisser Tiere als ein Verbrechen mit dem Tode bestraften. Allerdings spielen in dergleichen Taten weitere Symbole herein oder liegen ihnen zugrunde, wie beim Herkules die Sonne und deren Lauf, so dass solche heroischen Handlungen auch eine wesentliche Seite für symbolische Auslegungen darbieten; dennoch aber sind diese Mythen zugleich in der ausdrücklichen Bedeutung von wohltätigen Jagden genommen und so den Griechen vor dem Bewusstsein gewesen. – In einer ähnlichen Beziehung ist hier auch wieder an einige Äsopische Fabeln zu erinnern, besonders an die schon früher berührte vom Rosskäfer. Der Rosskäfer, dies altägyptische Symbol, in dessen Mistkugel die Ägypter oder die Interpreten der religiösen Vorstellungen die Weltkugel sahen, kommt im Äsop noch bei Jupiter vor, und mit der Wichtigkeit, dass der Adler

---

[85] Der Nemëische Löwe war ein unverwundbares Fabelwesen der griechischen Mythologie, Bezeichnung von der Stadt Nemea,

[86] Hydra: ein neunköpfiges Seeungeheuer, hauste in den Sümpfen von Lerna in Argolis, daher ihr Beiname Lernäische Schlange

[87] Der Kalydonische Eber war ein Untier von der Größe eines Ochsen, das die Felder der Stadt Kalydon verwüsten sollte.

seinen Schutz des Hasens nicht respektiert; Aristophanes dagegen hat ihn ganz zum Possenhaften heruntergesetzt.

c. Die Verwandlungen

Direkt ausgesprochen zeigt sich *drittens* die Degradation des Tierischen in den Geschichten der vielen Verwandlungen, wie sie Ovid uns anmutig, geistreich, mit feinen Zügen der Empfindung und des Sinnes ins einzelne ausgemalt, aber auch mit Geschwätzigkeit, ohne inneren großen beherrschenden Geist als bloße mythologische Spielereien und äußerliche Begebenheiten zusammengestellt hat, ohne einen tieferen Sinn darin zu erkennen. Solche tiefere Bedeutung fehlt ihnen aber nicht, und wir wollen deshalb ihrer an dieser Stelle noch einmal Erwähnung tun. Zu großem Teil sind die einzelnen Erzählungen dem Stoff nach barock und barbarisch, nicht durch die Verdorbenheit der Kultur, sondern, wie im Nibelungenliede, durch die Verdorbenheit einer noch rohen Natur, bis zum dreizehnten Buch dem Inhalt nach älter als die Homerischen Geschichten, ohnehin von Kosmogonie und fremden Elementen phönizischer, phrygischer, ägyptischer Symbolik untermischt, menschlich freilich behandelt, doch so, dass der ungeschlachte Fonds geblieben ist, während die Verwandlungen, welche Geschichten späterer Zeit nach dem Trojanischen Krieg erzählen, obschon auch ihr Stoff aus der Fabelzeit hergenommen ist, mit Ajax und Äneas ungeschickt hintennachklappen.

α) Im Allgemeinen kann man die Metamorphosen als Gegenteil der ägyptischen Tieranschauung und Tierverehrung betrachten, indem sie, von der sittlichen Seite des Geistes angesehen, wesentlich die negative Richtung gegen die Natur enthalten, das Tierische und andere unorganische Formen zu einer Gestalt der Erniedrigung des Menschlichen zu machen, so dass also, wenn bei den Ägyptern die Götter der elementarischen Natur zu Tieren erhoben und belebt werden, hier umgekehrt, wie schon früher ist bemerkt worden, die Naturgebilde als Strafe für irgendein leichteres oder schweres Vergehen und ungeheures Verbrechen auftreten, als Existenz eines Ungöttlichen, Unglückseligen und als Schmerzgestaltung, in welcher das Menschli-

che sich nicht mehr zu halten vermag. Deshalb sind sie auch nicht als Seelenwanderung im ägyptischen Sinne zu deuten, denn diese ist eine Wanderung ohne Schuld und wird, wenn der Mensch zum Vieh wird, im Gegenteil als eine Erhöhung angesehen.

Im ganzen aber ist dies kein abgeschlossener Kreis von Mythen, wie verschieden auch die Naturgegenstände sein mögen, in welche hinein Geistiges gebannt wird. Einige Beispiele mögen das Gesagte erläutern.

Bei den Ägyptern spielt der Wolf eine große Rolle, wie z. B. Osiris seinem Sohn Horus bei dessen Streit gegen Typhon als hilfreicher Beschützer erscheint und in einer Reihe ägyptischer Münzen dem Horus zur Seite steht. Überhaupt ist die Verbindung des Wolfs und Sonnengottes uralt. In den *Metamorphosen* des Ovid dagegen wird die Verwandlung des Lykaon in Wolfsgestalt als eine Strafe für die Impietät[88] gegen die Götter dargestellt. Nach Überwindung der Giganten, heißt es *(Metamorphosen,* l, v.150–243), und nach Niederschmetterung ihrer Körper habe die Erde, erwärmt durch das rings vergossene Blut ihrer Söhne, das warme Blut beseelt und, damit keine Spur des wilden Stammes übrig bliebe, ein Geschlecht von Menschen hervorgebracht. Doch auch diese Abkommenschaft war eine Verächterin der Götter, begierig nach wildem Mord und gewalttätig. Da ruft Jupiter die Götter zusammen, dies sterbliche Geschlecht zu verderben. Er berichtet, wie ihm, der den Blitzstrahl und die Götter habe und regiere, Lykaon hinterlistig nachgestellt habe. Als nämlich die Nichtswürdigkeit der Zeit sein Ohr erreicht, sei er vom Olymp herniedergestiegen und nach Arkadien gekommen. „Ich gab Zeichen“, erzählt er, „dass ein Gott genaht sei, und das Volk begann anzubeten. Lykaon aber verlacht erst die frommen Gebete, dann ruft er aus: ‚lch will versuchen, ob dies ein Gott ist oder ein Sterblicher, und nicht zweifelhaft wird das Wahre sein.' Mich im schweren Nachtschlaf umzubringen“, fährt Jupiter fort, „bereitet er sich; diese Erforschungsart der Wahrheit beliebt ihm. Und damit noch nicht zufrieden, durchschneidet er die Kehle einer Geisel

[88] **Im|pi|e|tät** die; - <aus gleichbed. lat. impietas, Gen. impietatis>: (veraltet) Mangel an Pietät; Gottlosigkeit, Lieblosigkeit

aus molossischem[89] Geschlecht mit dem Schwert, und die nur halbtoten Glieder kocht er teils, teils brät er sie in Feuer und setzt mir beides als Speise vor. Ich, mit rächender Flamme, habe sein Haus in Asche gelegt. Erschreckt flieht jener von dannen, und als er das schweigende Feld erreicht, heult er umher und versucht vergeblich zu reden. Mit Wut im Maul wird er in der Gier des gewohnten Mordes gegen das Vieh gekehrt und freut sich auch jetzt noch des Bluts; zu Haaren werden die Kleider, zu Schenkeln die Arme; er wird Wolf und bewahrt die Merkmale der alten Gestalt."

Von ähnlicher Schwere der verübten Gräuel ist die Geschichte der Prokne, die in eine Schwalbe verwandelt wurde. Als nämlich Prokne den Tereus, ihren Gemahl, bittet *(Metamorphosen,* VI, v. 440–676), wenn sie irgend bei ihm in Gunst stehe, möge er sie fortsenden, ihre Schwester zu sehen, oder die Schwester möge zu ihr kommen, beeilt sich Tereus, die Schiffe ins Meer ziehen zu lassen, und schnell mit Segel und Ruder erreicht er die Gestade des Piräus. Kaum aber erblickt er die Philomela, als er schon in sträflicher Liebe zu ihr entbrennt. Bei der Abfahrt beschwört ihn Pandion, der Vater, er möge sie mit väterlicher Liebe beschützen und ihm die süße Linderung seines Alters, sobald es geschehen könne, wieder zurücksenden; kaum jedoch ist die Reise vollendet, als der Barbar die Erbleichende, Zitternde, die alles fürchtet und schon mit Tränen, wo die Schwester sei, fragt, einsperrt und sie, ein Zwillingsgatte, gewaltsam der Schwester zum Kebsweibe macht. Zornerfüllt droht Philomela, die Tat, jede Scham abwerfend, selber zu verraten. Da zieht Tereus das Schwert, ergreift, bindet sie und schneidet ihr die Zunge aus, der Gattin aber berichtet er heuchlerisch den Tod der Schwester. Die jammernde Prokne reißt die Prunkgewänder von den Schultern und legt Trauerkleider an, ein leeres Grabmal errichtet sie und beweint das nicht in dieser Weise zu beweinende Geschick der Schwester. Was tut Philomela? Eingesperrt, der Sprache, der Stimme beraubt, sinnt sie auf List. Mit Purpurfäden wirkt sie in ein weißes Gewebe die Nachricht des Verbrechens und sendet das Gewand heimlich an Prokne. Die Gattin liest den erbarmungs-

[89] molossisch: Adj. zu Molossi, ein Volk in Epirus im Nordwesten Griechenlands

würdigen Bericht der Schwester, sie spricht, sie weint nicht, aber lebt ganz im Bilde der Strafe. Es war die Zeit des Bacchusfestes; getrieben von den Furien des Schmerzes, dringt sie zur Schwester, reißt sie aus ihrem Gemach und führt sie mit sich fort. Da, im eigenen Hause, als sie noch zweifelt, welch entsetzliche Rache sie an Tereus nehmen soll, kommt Itys zur Mutter. Sie blickt ihn mit wilden Augen an: „Wie ist er ähnlich dem Vater!“, mehr sagt sie nicht und vollbringt die traurige Tat. Sie töten den Knaben und tischen ihn dem Tereus auf, der in sich hinein sein eigen Blut schlingt. Nun verlangt ihn nach dem Sohne, und Prokne sagt ihm, in dir trägst du, was du forderst, und Philomela bringt ihm, als er umherblickt und sucht, wo er sei, und wiederum fragt und ruft, das blutende Haupt vors Angesicht. Da stößt er mit unendlichem Angstgeschrei die Tische fort und weint und nennt sich das Grab des Sohnes, dann mit nacktem Stahl verfolgt er die Tochter des Pandion. Aber gefiedert schweben sie von dannen, die eine zum Walde hinaus, die andere aufs Dach, und auch Tereus, durch Schmerz und Begier nach Strafe behend, wird zum Vogel, dem auf dem Scheitel der Federkamm aufwärts steht und unmäßig der Schnabel vorragt; der Name des Vogels ist Wiedehopf.

Andere Verwandlungen dagegen gehen aus einer geringeren Schuld hervor. So wird Cygnus in einen Schwan verwandelt, und Daphne, die erste Liebe des Apollo *(Metamorphosen,* l, v. 451–567), wird zum Lorbeer, Clytie zum Heliotrop, Narziss, selbstgefällig die Mädchen verachtend, sieht sich selber im Spiegel, und Byblis *(Metamorphosen,* IX, v. 454–664), welche ihren Bruder Caunus liebte, wird, als er sie verschmäht, zur Quelle verwandelt, welche auch jetzt noch ihren Namen trägt und unter dunkler Eiche hinfließt.

Doch wir dürfen uns nicht näher ins einzelne verlieren, und ich will deshalb des Übergangs wegen nur noch der Verwandlung der Pieriden erwähnen, welche nach Ovid *(Metamorphosen,* V, v. 302) die Töchter des Pieros waren und die Musen zu einem Wettkampf aufforderten. Für uns ist nur der Unterschied dessen wichtig, was die Pieriden und was die Musen sangen. Jene (v. 319–331) feiern die Schlachten der Götter und bringen zu falschen Ehren die Giganten und

schmälern die Taten der großen Götter; empor gesandt aus der Tiefe der Erde, habe Typhoeus den Himmlischen Furcht eingejagt, sämtlich seien sie von dannen geflohen, bis die Ermüdeten die ägyptische Erde aufgenommen. Aber auch hier, erzählen die Pieriden, sei Typhoeus hingelangt, und durch erlogene Gestalten hätten die hohen Götter sich versteckt. Anführer der Herde, sagt ihr Gesang, war Jupiter, woher mit krummen Hörnern auch jetzt noch der libysche Ammon gebildet ist; der Delier wird zum Raben, der semeleische[90] Sprössling zum Bock, zur Katze die Schwester des Phöbus, zur schneeweißen Kuh Juno, in einem Fisch verbarg sich Venus, Merkur in den Federn des Ibis.

Hier also wird den Göttern eine Schmach aus der Tiergestalt gemacht, und wenn sie auch nicht zur Strafe für eine Schuld oder ein Verbrechen verwandelt werden, so ist doch die Feigheit als Grund ihrer selbstgewollten Verwandlung angegeben. Kalliope dagegen besingt die Wohltaten und Geschichten der Ceres. „Ceres zuerst“, sagt sie, „hat die Fluren mit gekrümmter Pflugschar durchwühlt, sie zuerst gab Früchte und fruchtbare Nahrungsmittel den Äckern, sie zuerst gab Gesetze, insgesamt sind wir ein Geschenk der Ceres. Sie habe ich zu preisen: wie nur könnt ich Gesänge anstimmen, würdig der Göttin! Die Göttin gewiss ist der Gesänge würdig“ – Als sie geendigt, schreiben die Pieriden sich den Sieg des Wettstreits zu; doch indem sie zu reden versuchen, sagt Ovid (v. 670), und mit großem Geschrei die frechen Hände zu gebrauchen, erblicken sie zu Federn ihre Nägel ausgehen, die Arme mit Flaum sich bedecken, und sehen jede der anderen Mund zum steifen Schnabel zusammenwachsen, und während sie sich beklagen wollen, auf bewegten Flügeln emporgetragen schweben sie, die Schreierinnen der Wälder, als Elstern in der Luft. Und auch jetzt noch, fügt Ovid hinzu, blieb ihnen die frühere Zungenfertigkeit und heiseres Geplauder und die unendliche Lust zu schwätzen.

---

[90] Semele: Tochter der Harmonia (Göttin der Eintracht) und des Kadmos (Schwester war Europa, auf der Suche nach seiner Schwester gründete Kadmos Theben), Mutter des Dionysos (röm. Bacchus)

So ist denn auch hier wiederum die Verwandlung als Strafe, und zwar, wie es bei vielen dieser Geschichten der Fall ist, als Strafe für die Impietät gegen die Götter dargestellt.

β) Was ferner andere, sonst noch bekannte Verwandlungen der Menschen und Götter in Tiere angeht, so liegt ihnen zwar kein direktes Vergehen von selten der Verwandelten zugrunde, wie z. B. Circe die Macht besaß, Menschen in Tiere zu bannen, aber der tierische Zustand erscheint dann wenigstens als ein Unglück und eine Erniedrigung, welche auch dem, der die Umgestaltung zu seinen Zwecken bewerkstelligt, nicht eben Ehre bringt. Circe war nur eine untergeordnete, dunkle Göttin, ihre Macht erscheint als bloße Zauberei, und Merkur steht dem Ulysses bei, als dieser die bezauberten Gefährten zu befreien Anstalt macht. – Von der ähnlichen Art sind die vielfachen Gestalten, die Zeus annimmt, indem er sich der Europa wegen in einen Stier verwandelt, als Schwan der Leda naht und die Danae als Goldregen befruchtet; immer mit dem Zweck der Täuschung und zu unfeinen, nicht geistigen, sondern natürlichen Absichten, welche ihm die stets begründete Eifersucht der Juno zuziehen. Die Vorstellung des allgemeinen zeugenden Naturlebens, welche in vielen älteren Mythologien die Hauptbestimmung ausmachte, ist hier von der Phantasie zu einzelnen Geschichten der Liederlichkeit des Vaters der Götter und Menschen umgedichtet, die er aber nicht in seiner eigenen und zum größten Teil nicht in menschlicher, sondern ausdrücklich in tierischer oder sonstiger Naturgestalt vollbringt.

γ) Hieran endlich schließen sich noch jene Zwittergestalten des Menschlichen und Tierischen, die gleichfalls aus der griechischen Kunst nicht ausgeschlossen sind, doch das Tierische nur als etwas Herabsetzendes, Ungeistiges aufnehmen. Bei den Ägyptern z. B. wurde der Bock, Mendes, als Gott verehrt (Herodot, II, 46), nach Jablonskis[91] Meinung (Creuzer, *Symbolik,* Bd. l, S. 477[92]) im Sinne der zeugenden Naturkraft, hauptsächlich der Sonne, und in solcher

[91]Daniel Ernst Jablonski, 1660-1741, reformierter Theologe
[92]Friedrich Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, 4 Bde., 1810–12

Schmählichkeit, dass sich Weiber selbst, wie es Pindar andeutet, den Böcken hingaben. Bei den Griechen ist Pan dagegen das Schauererregende göttlicher Gegenwart, und späterhin in den Faunen, Satyrn, Panen tritt die Bocksgestalt nur in untergeordneter Weise in den Füßen und bei den schönsten nur etwa in den zugespitzten Ohren und kleinen Hörnchen hervor. Das Übrige der Gestalt ist menschlich gebildet, das Tierische auf geringfügige Reste zurückgedrängt. Und dennoch galten die Faune bei den Griechen nicht als hohe Götter und geistige Mächte, sondern ihr Charakter blieb der einer sinnlichen, ausgelassenen Lustigkeit. Zwar werden sie auch mit tieferem Ausdruck dargestellt, wie z. B. der schöne Faun zu München, der den jungen Bacchus in seinen Armen hält und ihn mit einem Lächeln anblickt, das voll höchster Liebe und Lieblichkeit ist. Er soll nicht der Vater des Bacchus sein, sondern nur der Pfleger, und nun wird ihm die schöne Empfindung der Freude an der Unschuld des Kindes beigelegt, die als Muttergefühl der Maria zu Christus in der romantischen Kunst zu einem so hohen geistigen Gegenstand erhoben ist. Bei den Griechen aber gehört diese anmutigste Liebe noch dem untergeordneten Kreise der Faune an, um zu bezeichnen, dass sie ihren Ursprung aus dem Tierischen, Natürlichen herleite und deshalb auch dieser Sphäre könne zugeteilt werden.

Ähnliche Mittelgebilde sind auch die Kentauren, in welchen gleichfalls die Naturseite der Sinnlichkeit und Begier sich überwiegend herauskehrt und die geistige zurücktreten lässt. Chiron[93] allerdings ist edlerer Art, ein geschickter Arzt und Erzieher des Achill, aber diese Unterweisung als Pädagogus eines Kindes gehört nicht dem Kreise des Göttlichen als solchen an, sondern bezieht sich auf menschliche Geschicklichkeit und Klugheit.

In dieser Weise ist das Verhältnis der Tiergestalt in der klassischen Kunst von allen Seiten her verändert, indem sie zur Bezeichnung des Üblen, Schlechten, Geringgeschätzten, Natürlichen und Ungeistigen

[93] Cheiron (lat. *Chiron*) Sohn des Kronos und der Philyra, Halbbruder des Zeus, Kentaur, Erieher von Achill und Jason, verzichtet für Prometheus auf seine Unsterblichkeit, als Sternbild: Schütze,

gebraucht wird, während sie sonst der Ausdruck des Positiven und Absoluten war.

2. Der Kampf der alten und neuen Götter

Die zweite höhere Stufe dieser Herabsetzung des Tierischen gegenüber besteht nun darin, dass die echten Götter der klassischen Kunst, da sie das freie Selbstbewusstsein als die auf sich beruhende Macht geistiger Individualität zu ihrem Inhalt haben, auch nur als Wissende und Wollende, d. h. als geistige Mächte, zur Anschauung kommen können. Hiermit ist das *Menschliche,* in dessen Gestalt sie dargestellt werden, nicht etwa eine bloße Form, welche von der Einbildungskraft nur äußerlich diesem Inhalt umgetan wird, sondern liegt in der Bedeutung, dem Inhalt, dem Innern selbst. Das Göttliche aber überhaupt ist wesentlich als Einheit des Natürlichen und Geistigen zu fassen; beide Seiten gehören zum Absoluten, und nur die verschiedene Weise, in welcher diese Harmonie vorgestellt wird, macht nach dieser Seite hin den Stufengang der unterschiedenen Kunstformen und Religionen aus. Unserer christlichen Vorstellung nach ist Gott der Schöpfer und Herr der Natur und geistigen Welt und somit allerdings dem unmittelbaren Dasein in der Natur enthoben, da er erst als Zurücknahme seiner in sich, als geistiges absolutes Fürsichsein, wahrhaft Gott ist; aber nur der endliche menschliche Geist steht der Natur als einer Grenze und Schranke gegenüber, welche er in seinem Dasein nur dadurch überwindet und sich zur Unendlichkeit in sich erhöht, dass er theoretisch im Gedanken die Natur begreift und praktisch die Harmonie zwischen geistiger Idee, Vernunft, dem Guten und der Natur zustande bringt. Diese unendliche Tätigkeit nun ist Gott, insofern ihm die Herrschaft über die Natur zukommt und er als diese unendliche Tätigkeit und deren Wissen und Wollen für sich selbst ist. –In den Religionen der eigentlich symbolischen Kunst umgekehrt war, wie wir sahen, die Einheit des Inneren und Ideellen mit der Natur eine unmittelbare Verknüpfung, welche deshalb das Natürliche dem Gehalt und der Form nach zu ihrer Hauptbestimmung hatte. So wurde die Sonne, der Nil, das Meer, die Erde, der Naturprozess des Entstehens, Vergehens, des Zeugens und Wiedererzeugens, der

Wechsellauf der allgemeinen Naturlebendigkeit als ein göttliches Dasein und Leben verehrt. Diese Naturmächte wurden jedoch bereits in der symbolischen Kunst personifiziert und dadurch dem Geistigen entgegengehoben. Sollen nun, wie die klassische Kunstform es fordert, die Götter in Harmonie mit der Natur geistige Individuen sein, so reicht hierzu die bloße Personifikation nicht aus. Denn die Personifikation, wenn ihr Inhalt eine bloß allgemeine Macht und Naturwirksamkeit ist, bleibt ganz formell, ohne in den Gehalt einzugehen, und vermag in demselben weder das Geistige noch dessen Individualität zur Existenz zu bringen. Zur klassischen Kunst gehört daher notwendig die Umkehr, dass, wie wir soeben das Tierische in seiner Herabsetzung betrachtet haben, nun auch die allgemeine Naturmacht einerseits erniedrigt und ihr gegenüber das Geistige höher gestellt werde. Dann aber macht, statt der Personifikation, die *Subjektivität* die Hauptbestimmung aus. Andererseits jedoch dürfen die Götter der klassischen Kunst nicht aufhören, Naturmächte zu sein, weil Gott hier noch nicht als die in sich absolut freie Geistigkeit zur Darstellung kommen soll. Im Verhältnis eines nur erschaffenen und dienenden Geschöpfs zu einem von ihr abgetrennten Herrn und Schöpfer steht aber die Natur nur, wenn Gott entweder, wie in der Kunst der Erhabenheit, als in sich abstrakte, nur ideelle Herrschaft der *einen* Substanz vorgestellt oder, wie im Christentum, als konkreter Geist zu vollständiger Freiheit in das reine Element des geistigen Daseins und persönlichen Fürsichseins erhoben wird. Beides ist in den Anschauungen der klassischen Kunst nicht der Fall. Ihr Gott ist *noch* nicht Herr der Natur, denn er hat noch nicht die absolute Geistigkeit zu seinem Inhalt und zu seiner Form, er ist nicht *mehr* Herr der Natur, denn das erhabene Verhältnis der entgötterten Naturdinge und menschlichen Individualität hat aufgehört und sich zur Schönheit ermäßigt, in welcher beiden Seiten, dem Allgemeinen und Individuellen, dem Geistigen und Natürlichen, ihr volles Recht für die Kunstdarstellung ungeschmälert zu geben ist. In dem Gotte also der klassischen Kunst bleibt die Naturmacht erhalten, aber als Naturmacht nicht im Sinne der allgemeinen umfassenden Natur, sondern als bestimmte und deshalb beschränkte Wirksamkeit der Sonne, des Meeres usf., überhaupt als

besondere Naturmacht, welche als geistiges Individuum erscheint und diese geistige Individualität zu ihrer eigentlichen Wesenheit hat.

Indem nun, wie wir bereits oben sahen, das klassische Ideal nicht unmittelbar vorhanden ist, sondern erst durch den Prozess, in welchem sich das der Gestalt des Geistes Negative aufhebt, hervortreten kann, so wird diese Umwandlung und Heraufbildung des Rohen, Unschönen, Wilden, Barocken, bloß Natürlichen oder Phantastischen, das seinen Ursprung in früheren religiösen Vorstellungen und Kunstanschauungen hat, ein Hauptinteresse in der griechischen Mythologie sein und deshalb einen bestimmten Kreis besonderer Bedeutungen zur Darstellung bringen müssen.

Gehen wir jetzt an die nähere Betrachtung dieser Hauptpunkte, so muss ich sogleich voranschicken, dass die historische Untersuchung der bunten und mannigfaltigen Vorstellungen der griechischen Mythologie hier nicht unseres Amtes ist. Was uns in dieser Beziehung angeht, sind nur die wesentlichen Momente dieser Umbildung, insofern dieselben sich als allgemeine Momente der Kunstgestaltung und ihres Inhalts erweisen; die unendliche Menge dagegen von besonderen Mythen, Erzählungen, Geschichten, Bezüglichkeiten der Lokalität und des Symbolischen, die insgesamt auch noch in den neuen Göttern ihr Recht behalten und an Kunstbildern beiläufig vorkommen, aber nicht dem eigentlichen Mittelpunkt angehören, dem wir auf unserem Wege zustreben, – diese Breite des Stoffs müssen wir hier beiseite schieben und dürfen nur beispielsweise an einzelnes erinnern. Im ganzen können wir diesen Weg, auf dem wir vorwärts schreiten, dem Gange in der Geschichte der Skulptur vergleichen. Denn die Skulptur, indem sie die Götter in ihrer echten Gestalt für die sinnliche Anschauung hinstellt, bildet das eigentümliche Zentrum der klassischen Kunst, wenn auch zur Vervollständigung die Poesie sich im Unterschiede jener in sich beruhenden Objektivität über die Götter und Menschen ausspricht oder die Götter- und Menschenwelt selber in ihrer Tätigkeit und Bewegung vorüberführt. Wie nun in der Skulptur das Hauptmoment des Anfangs die Umwandlung des unförmlichen, vom Himmel gefallenen Steins oder Holzblockes ( ) – wie die große

Göttin von Pessinus in Kleinasien noch war, welche die Römer durch eine feierliche Gesandtschaft nach Rom abholen ließen – in die menschliche Gestalt und Statur ausmacht, so haben auch wir hier von den noch formlosen, ungeschlachten Naturgewalten zu beginnen und nur die Stadien zu bezeichnen, auf welchen sie sich zu individueller Geistigkeit erheben und zu festen Gestalten zusammenziehen.

Wir können in dieser Beziehung drei verschiedene Seiten als die wichtigsten unterscheiden.

Das *erste,* was unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, sind die *Orakel,* in welchen sich das Wissen und Wollen der Götter noch gestaltlos durch Naturexistenzen verkündigt.

Der *zweite* Hauptpunkt betrifft die allgemeinen Naturmächte sowie die Abstraktionen des Rechts usf., welche den wahrhaften geistigen Götterindividuen als deren Geburtsstätte zugrunde liegen und die notwendige Voraussetzung ihres Entstehens und Wirkens abgeben, – die alten Götter im Unterschiede der neuen.

Drittens endlich zeigt sich der an und für sich notwendige Fortgang zum Ideal darin, dass die zunächst oberflächlichen Personifikationen der Naturtätigkeiten und abstraktesten geistigen Verhältnisse als das an sich selbst Untergeordnete und Negative bekämpft und zurückgedrängt werden und durch diese Herabsetzung die selbstständige geistige Individualität und deren menschliche Gestalt und Handlung zur unbestrittenen Herrschaft gelangen lassen. Diese Umwandlung, welche den eigentlichen Mittelpunkt in der Entstehungsgeschichte der klassischen Götter bildet, ist in der griechischen Mythologie in ebenso naiver als ausdrücklicher Weise in dem Kampfe der alten und neuen Götter, in dem Sturz der Titanen und in dem Siege vorgestellt, den das Göttergeschlecht des Zeus erringt.

a. Die Orakel

Was nun *erstens* die *Orakel* angeht, so brauchen wir ihrer an dieser Stelle keine breite Erwähnung zu tun; der wesentliche Punkt, auf den es ankommt, beruht nur darin, dass in der klassischen Kunst nicht mehr die Naturerscheinungen als solche verehrt werden, wie die Parsen z. B. Naphthagegenden oder das Feuer anbeten oder wie bei den Ägyptern die Götter unerforschliche, geheimnisvolle, stumme Rätsel bleiben, sondern dass die Götter, als selber sich Wissende und Wollende, dem Menschen durch Naturerscheinungen ihre Weisheit kundgeben. So fragten die alten Hellenen (Herodot, II, 52) bei dem Orakel zu Dodona[94] an, ob sie die Namen der Götter, die von den Barbaren gekommen, annehmen sollten, und das Orakel sagte: gebraucht sie.

α) Die Zeichen, durch welche die Götter sich offenbarten, waren größtenteils ganz einfach: zu Dodona das Rauschen und Flüstern der heiligen Eiche, das Murmeln des Quells, das Getön des erzenen Gefäßes, das der Wind zum Klingen brachte. Ebenso rauschte zu Delos der Lorbeer, und zu Delphi war gleichfalls der Wind am ehernen Dreifuß ein entscheidendes Moment. Außer solchen unmittelbaren Naturklängen aber wird auch der Mensch selber der Ausspruch des Orakels, insofern er aus der wachen Besonnenheit des Verstandes zu einem Naturzustande der Begeisterung ebenso sehr betäubt als aufgereizt ist; wie z. B. die Pythia zu Delphi, durch Dämpfe betäubt, Orakelworte aussprach oder in der Höhle des Trophonios[95] der das Orakel Befragende Gesichte hatte, aus deren Deutung ihm die Antwort erteilt wurde.

β) Zu den äußeren Zeichen nun aber kommt noch eine zweite Seite hinzu. Denn in den Orakeln ist der *Gott zwar* als der *Wissende* angenommen und dem Apollo daher, dem wissenden Gott, das vernehm-

---

[94] Orakel zu Dodona: Heiligtum des *Zeus Naios* (in der Eiche wohnender Zeus) in der griechischen Landschaft Epirus

[95] Das Trophonios-Orakel befand sich in Levadeia (Böotien), hier empfing Krösus sein Orakel. Benannt wurde es nach einem sagenhaften Baumeister, der dort in einer Höhle gelebt hatte. Auch Gestalt in Lukian von Samosatas Totengesprächen.

lichste Orakel geweiht; die Form jedoch, in welcher er seinen Willen zur Kunde bringt, bleibt das ganz unbestimmt Natürliche, eine Naturstimme oder zusammenhangloses Tönen von Worten. In dieser Undeutlichkeit der Gestalt wird nun auch der geistige Inhalt selber dunkel und bedarf deshalb der *Deutung* und Erklärung.

γ) Diese Erklärung, obschon sie die zunächst bloß in Form des Natürlichen vorliegende Verkündigung des Gottes vergeistigt ins Bewusstsein bringt, bleibt dessen ungeachtet dunkel und doppelsinnig. Denn der Gott ist in seinem Wissen und Wollen konkrete Allgemeinheit; derselben Art muss auch sein Rat oder Befehl sein, den das Orakel offenbar macht. Das Allgemeine aber ist nicht einseitig und abstrakt, sondern enthält als konkret die eine wie die andere Seite. Indem nun der Mensch dem wissenden Gott gegenüber als unwissend dasteht, nimmt er den Orakelspruch selber unwissend auf; d. h. die konkrete Allgemeinheit desselben ist ihm nicht offenbar, und er kann sich aus dem doppelsinnigen Wort des Gottes, wenn er danach zu handeln sich entschließt, nur *eine* Seite herauswählen, da jede Handlung unter besonderen Umständen immer *bestimmt,* nur nach *einer* Seite hin entscheidend und die andere ausschließend sein muss. Kaum aber hat er gehandelt und die Tat, die dadurch die seinige geworden ist und für die er einstehen muss, wirklich vollbracht, so gerät er in Kollision; er sieht plötzlich die andere Seite, welche implizite gleichfalls in dem Orakelspruche lag, gegen sich gekehrt, und ihn ergreift wider sein Wissen und Wollen das Schicksal seiner Tat, das nicht er, wohl aber die Götter wissen. Umgekehrt sind wiederum die Götter *bestimmte* Mächte, und ihr Ausspruch, wenn er diesen Charakter der Bestimmtheit an sich trägt, wie der Befehl z. B. des Apollo, welcher den Orestes zur Rache treibt, bringt ebenso sehr durch diese Bestimmtheit in Kollision. – Da nun einerseits die Form, welche das innere Wissen des Gottes im Orakel annimmt, die ganz unbestimmte Äußerlichkeit oder die abstrakte Innerlichkeit des Wortes ist und der Gehalt selbst durch seinen Doppelsinn die Möglichkeit des Zwiespalts in sich begreift, so ist es in der klassischen Kunst nicht die Skulptur, sondern die Poesie, und vornehmlich die dramatische, in welcher die Orakel eine Seite des

Inhalts ausmachen und von Wichtigkeit werden. In der *klassischen* Kunst aber erhalten sie wesentlich eine Stelle, weil in ihr die menschliche Individualität noch nicht bis zu der Spitze der Innerlichkeit heraufgedrungen ist, auf welcher das Subjekt die Entschließung zu seinem Handeln rein aus sich selbst nimmt. Was wir in unserem Sinne des Worts Gewissen nennen, hat hier noch nicht seinen Platz gefunden. Der griechische Mensch handelt zwar oft aus eigener Leidenschaft, aus schlimmer wie aus guter, das echte Pathos jedoch, das ihn beseelen sollte und beseelt, kommt von den Göttern, deren Inhalt und Macht das Allgemeine solch eines Pathos ist, und die Helden sind entweder unmittelbar davon erfüllt, oder sie fragen die Orakel um Rat, wenn sich ihnen die Götter nicht selber, um die Tat zu befehlen, vor Augen stellen.

b. Die alten Götter im Unterschiede zu den neuen

Wie nun im Orakel der *Inhalt* in den *wissenden und wollenden* Göttern liegt, die Form der äußeren Erscheinung aber das abstrakt Äußerliche und *Natürliche* ist, so wird auf der anderen Seite das *Natürliche,* seinen allgemeinen Mächten und deren Wirksamkeiten nach, zum *Inhalt,* aus welchem sich die selbstständige Individualität erst emporzuringen hat und zur nächsten Form nur die formelle und oberflächliche Personifikation erhält. Das Zurückweisen dieser bloßen Naturmächte, der Gegensatz und Widerstreit, durch welchen sie besiegt werden, ist eben der wichtige Punkt, dem wir die eigentlich klassische Kunst erst zu verdanken haben und den wir deshalb einer genaueren Prüfung unterwerfen wollen.

α) Das nächste, was wir in dieser Rücksicht bemerken können, betrifft den Umstand, dass wir es jetzt nicht, wie in der Weltanschauung der Erhabenheit oder zum Teil selbst im Indischen, mit einem für sich fertigen, sinnlichkeitslosen Gott als dem Beginn aller Dinge zu tun haben, sondern dass den Anfang Naturgötter, und zwar zuerst die allgemeineren Mächte der Natur, abgeben, das alte Chaos, Tartaros, E-

rebos, dies ganze wüste unterirdische Wesen; ferner Uranos, Gäa, der titanische Eros, Kronos usf. Aus diesen entstehen dann erst die bestimmteren Gewalten, wie Helios, Okeanos usf., welche die Naturgrundlage für die späteren, geistig individualisierten Götter werden. Hier tritt also wieder eine von der Phantasie erfundene und durch die Kunst ausgestaltete Theogonie und Kosmogonie auf, deren erste Götter aber für die Anschauung einerseits noch unbestimmter Art bleiben oder ins Maßlose hin sich ausdehnen und andererseits noch viel Symbolisches an sich tragen.

β) Was den bestimmteren Unterschied innerhalb dieser titanischen Mächte selber anbetrifft, so sind sie

αα) erstens tellurische, siderische Gewalten, ohne geistigen und sittlichen Inhalt und deshalb ungebändigt, ein rohes, wildes Geschlecht, missgestaltet, wie aus indischer oder ägyptischer Phantasie hervorgegangen, riesig und formlos. Sie stehen mit den anderweitigen Naturbesonderheiten, wie z. B. Brontes, Steropes, ebenso mit den Hekatoncheiren Kottos, Briareus und Gyges, den Giganten usf., zunächst unter der Herrschaft des Uranos, dann des Kronos, dieses Haupttitanen, der offenbar auf die Zeit geht und alle seine Kinder verschlingt, wie die Zeit ihre Erzeugungen, die sie geboren hat, auch wieder vernichtet. Dieser Mythe fehlt es nicht an symbolischem Sinn. Denn das Naturleben ist in der Tat der Zeit unterworfen und bringt nur Vergängliches zur Existenz, wie auch die vorgeschichtlichen Tage eines Volkes, das nur eine Nation, ein Stamm ist, aber keinen Staat bildet und keine in sich selber festen Zwecke verfolgt, der geschichtslosen Gewalt der Zeit anheim fällt. Erst im Gesetz, in der Sittlichkeit, dem Staat ist Festes vorhanden, das im Vorübergehen der Geschlechter bleibt, so wie die Muse alledem Dauer und Befestigung gibt, was als natürliches Leben und wirkliche Handlung nur vergänglich und in der Zeitlichkeit vergangen wäre.

ββ) Weiter aber gehören zu diesem Kreise der alten Götter nicht nur Naturmächte als solche, sondern auch die nächsten Gewalten über die Elemente. Besonders ist die erste Bearbeitung des Metalls

durch die Kraft der selber noch rohen elementarischen Natur, der Luft, des Wassers, Feuers, von Wichtigkeit. Die Korybanten[96], Teichinen[97], ebenso wohltätige als bösartige Dämonen, die Pätaken[98], Pygmäen[99], Zwerge, in Bergarbeiten geschickt, klein, mit dicken Bäuchen, können wir hier anführen.

Als eines hauptsächlich hervorragenden Übergangspunktes aber ist des *Prometheus* Erwähnung zu tun. Prometheus ist ein Titan eigener Art, und seine Geschichte verdient besondere Aufmerksamkeit. Mit seinem Bruder Epimetheus erscheint er zunächst den neuen Göttern befreundet; dann tritt er als Wohltäter der Menschen auf, die sonst in dem Verhältnis der neuen Götter und der Titanen nichts zu tun haben; er bringt den Menschen das Feuer und dadurch die Möglichkeit, für die Befriedigung ihrer Bedürfnisse, für die Ausbildung der technischen Künste usf. zu sorgen, welche doch nichts Natürliches mehr sind und deshalb mit dem Titanischen scheinbar in keinem näheren Zusammenhang stehen. Für diese Tat straft Zeus den Prometheus, bis Herkules ihn endlich von seiner Qual erlöst. Beim ersten Blick liegt in allen diesen Hauptzügen nichts eigentlich Titanisches, ja man könnte sogar eine Inkonsequenz darin finden, dass Prometheus, wie Ceres, ein Wohltäter der Menschen ist und dennoch den alten titanischen Mächten zugezählt wird. Bei näherer Betrachtung jedoch verschwindet diese Inkonsequenz sogleich. In dieser Beziehung geben z. B. ein paar Stellen des Platon schon genügende Aufklärung. In dem Mythos nämlich, in welchem der Gastfreund dem jüngeren Sokrates erzählt, zur Zeit des Kronos seien die Menschen aus der Erde entstanden und der Gott selber habe für das Ganze Sorge getragen, dann aber sei eine entgegengesetzte Bewegung eingetreten und die Erde sich selbst überlassen worden, so dass nun die Tiere verwildert und die Menschen,

---

[96] Korybanten: Vegetationsdämonen, die kleinasiatische Gottheit Kybele begleiten.
[97] Die Teichinen sollen als erste die Arbeit mit Eisen und Erz erfunden haben, lebten auf Rhodos
[98] zwerggestaltige Schutzgötter der Phönizier und Karthager (wohl auch der Ägypter in ptolemäischer Zeit), Figuren wurden an der Vorderseite von Schiffen angebracht, sollten vor bösen Geistern schützen,
[99] benannt nach dem antiken griechischen Längenmaß pygmé, von griech. *pygmaios* = eine Faust lang

denen bisher Nahrung, und was sie sonst brauchten, unmittelbar zufloss, ohne Rat und Hilfe gewesen seien, – heißt es bei dieser Gelegenheit *(Politicus,* Steph. 274), das Feuer sei dem Menschen vom Prometheus zugeteilt, die Kunstfertigkeiten aber [...] vom Hephaistos und der Mitkünstlerin Athene. – Hier ist ein ausdrücklicher Unterschied zwischen dem Feuer und dem gemacht, was die Geschicklichkeit in Bearbeitung roher Materialien hervorbringt, und dem Prometheus wird nur das Geschenk des Feuers zugeschrieben. Weitläufiger erzählt Platon die Mythe vom Prometheus im *Protagoras.*

Dort heißt es *(Protagoras,* Steph. 320–323): Es war einst eine Zeit, da wohl die Götter waren, sterbliche Geschlechter aber nicht. Nachdem nun auch diesen die festbestimmte Zeit der Entstehung gekommen war, bildeten die Götter sie drinnen in der Erde, sie aus Erde und Feuer und dem mischend, was mit dem Feuer und der Erde geeint wird. Als die Götter sie dann ans Licht bringen wollten, trugen sie dem Prometheus und Epimetheus auf, den einzelnen nach Gebühr die Kräfte zu erteilen und einzurichten. Vom Prometheus aber erbittet es sich Epimetheus, selber zu verteilen: „Habe ich verteilt“, sagte er, „so besichtige du.“ Epimetheus aber, ungeschickterweise, verwendet alle Vermögen auf die Tiere, so dass für den Menschen nichts mehr übrigbleibt, und als nun Prometheus zur Besichtigung kommt, sieht er die übrigen Lebendigen zwar mit allem weislich ausgestattet, aber den Menschen findet er nackt, unbeschuht, ohne Bedeckung und Waffen. Schon aber erschien der festgestellte Tag, an welchem es notwendig war, dass der Mensch hervorgehe aus der Erde ans Licht. In der Verlegenheit nun, welch eine Hilfe er für den Menschen fände, entwendet Prometheus des Hephaistos und der Athene gemeinsame Weisheit mit dem Feuer – denn ohne Feuer war es unmöglich, dass sie besitzbar oder nützlich werde –, und so schenkt er sie dem Menschen. Die für das Leben nötige Weisheit hatte nun zwar der Mensch dadurch, *die Politik aber nicht,* denn diese war noch beim Zeus; dem Prometheus aber war in die Burg des Zeus hineinzukommen nicht mehr gestattet, umher auch standen die furchtbaren Wächter des Zeus. In das gemeinschaftliche Gemach jedoch des Hephaistos und der Athene, in

welchem sie ihre Kunst ausübten, geht er insgeheim hinein, und nachdem er die Feuerkunst des Hephaistos und die andere (die Webekunst) der Athene entwendet, schenkt er sie dem Menschen. Und hieraus entsteht für den Menschen das Vermögen der Lebensbefriedigung [...], den Prometheus aber, des Epimetheus wegen, traf später, wie erzählt wird, die Strafe des Diebstahls. – Weiter sodann erzählt Platon in einer gleich darauffolgenden Stelle, dass den Menschen jedoch zu ihrer Erhaltung die Kunst des Krieges gegen die Tiere, die von der Politik nur ein Teil sei, gleichfalls noch gefehlt habe, weshalb sie sich in Städten gesammelt, dort aber, da ihnen die Staatseinrichtung abging, sich so beleidigt und wieder zerstreut hätten, dass Zeus genötigt war, durch Hermes ihnen die Scham und das Recht zu senden. – In diesen Stellen ist ausdrücklich der Unterschied der unmittelbaren Lebenszwecke, die sich auf die physische Behaglichkeit, die Sorge für die Befriedigung der nächsten Bedürfnisse beziehen, und der Staatseinrichtung hervorgehoben, welche sich das Geistige, Sitte, Gesetz, Recht des Eigentums, Freiheit, Gemeinwesen zum Zwecke macht. Dies Sittliche, Rechtliche hat Prometheus den Menschen nicht gegeben, sondern nur die List gelehrt, die Naturdinge zu besiegen und zum Mittel menschlicher Befriedigung zu gebrauchen. Das Feuer und die Geschicklichkeiten, die sich des Feuers bedienen, sind nichts Sittliches in sich selbst, ebenso wenig die Webekunst, sondern treten zunächst nur in den Dienst der Selbstsucht und des Privatnutzens, ohne auf das Gemeinsame des menschlichen Daseins und das Öffentliche des Lebens Bezug zu haben. Weil Prometheus nichts Geistigeres und Sittlicheres dem Menschen zuzuteilen im Falle war, gehört er auch nicht dem Geschlecht der neuen Götter an, sondern der Titanen. Hephästos hat zwar gleichfalls das Feuer und die damit zusammenhängenden Künste zum Element seiner Wirksamkeit und ist dennoch ein neuer Gott, aber Zeus hat ihn vom Olympos herabgeschleudert, und er ist der hinkende Gott geblieben. Ebenso wenig ist es deshalb eine Inkonsequenz, wenn wir die Ceres, welche, wie Prometheus, sich als Wohltäterin des Menschengeschlechts erweist, den neuen Göttern zugezählt finden. Denn was Ceres lehrte, war der Ackerbau, mit dem

sogleich Eigentum und weiterhin Ehe, Sitte und Gesetz in Verbindung steht.

γγ) Ein dritter Kreis der alten Götter enthält nun zwar weder personifizierte Naturmächte als solche in ihrer Wildheit oder List noch die nächste Macht über die vereinzelten Naturelemente im Dienste der untergeordneten menschlichen Bedürfnisse, sondern streift schon gegen das in sich selbst Ideelle, Allgemeine und Geistige heran. Was aber den hierher zu rechnenden Gewalten dessen ungeachtet abgeht, ist die geistige Individualität und deren gemäße Gestalt und Erscheinung, so dass sie nun auch mehr oder weniger in Betreff ihrer Wirksamkeit einen näheren Bezug auf das im Natürlichen Notwendige und Wesentliche behalten. Als Beispiel können wir an die Vorstellung von der Nemesis[100], Dike[101], den Erinnyen[102], Eumeniden und Moiren[103] erinnern. Allerdings drängen sich hier schon die Bestimmungen von Recht und Gerechtigkeit hervor; dies notwendige Recht aber, statt als das in sich Geistige und Substantielle der Sittlichkeit gefasst und gestaltet zu sein, bleibt entweder bei der allgemeinsten Abstraktion stehen oder betrifft das dunkle Recht des Natürlichen innerhalb geistiger Verhältnisse, die Blutliebe z. B. und ihr Recht, das nicht dem in klarer Freiheit seiner selbst bewussten Geiste zugehört und deshalb auch nicht als gesetzliches Recht, sondern im Gegensatz gegen dasselbe als unversöhnliches Recht der Rache erscheint.

Was das Nähere angeht, so will ich nur weniger Vorstellungen Erwähnung tun. Die Nemesis z. B. ist die Macht, das Emporgehobene zu erniedrigen, das Allzuglückliche von seiner Höhe herabzuwerfen und dadurch die Gleichheit herzustellen. Das Recht der Gleichheit aber ist das ganz abstrakte und äußerliche Recht, das sich zwar im Bereich geistiger Zustände und Verhältnisse tätig erweist, ohne jedoch den

[100] Nemesis: Rachegöttin der griechischen Mythologie
[101] eine der (meist nur) drei Horen in der griechischen Mythologie
[102] Erinnyien, Beiname Eumeniden, die Wohlmeinenden, sind drei Rachegöttinnen (Alekto, Megaira, Tisiphone)
[103] Moiren: Schicksalsgöttinnen, Eine spinnt den Lebensfaden, die Zweite bemisst dessen Länge, die Dritte schneidet ihn ab.

sittlichen Organismus derselben zum Inhalte der Gerechtigkeit zu machen.

Eine andere Hauptseite liegt darin, dass den alten Göttern das Recht der Familienzustände, insofern dieselben auf der Natürlichkeit beruhen und dadurch dem öffentlichen Recht und Gesetz des Gemeinwesens entgegenstehen, zugeteilt wird. Als deutlichstes Beispiel für diesen Punkt lassen sich die Eumeniden des Aischylos anführen. Die furchtbaren Jungfrauen verfolgen den Orest um des Muttermordes willen, den ihm Apollo, der neue Gott, geboten, damit Agamemnon, der erschlagene Gatte und König, nicht ungerächt bleibe. Das ganze Drama gestaltet sich dadurch zu einem Kampfe zwischen diesen göttlichen Mächten, welche in Person gegeneinander auftreten. Einerseits sind die Eumeniden Rachegöttinnen, aber sie heißen die Wohlmeinenden, und unsere gewöhnliche Vorstellung von Furien, zu denen wir sie umwandeln, ist roh und barbarisch. Denn zu ihrer Verfolgung haben sie ein wesentliches Recht und sind deshalb nicht nur gehässig, wild und grausam in den Martern, die sie auferlegen. Das Recht jedoch, das sie gegen Orest geltend machen, ist nur das Recht der Familie, insofern dieselbe im Blute wurzelt. Der innigste Zusammenhang von Sohn und Mutter, welchen Orest zerrissen, ist die Substanz, die sie vertreten. Apollo stellt der natürlichen, schon sinnlich im Blute begründeten und empfundenen Sittlichkeit das Recht des in seinem tieferen Rechte verletzten Ehegatten und Fürsten entgegen. Dieser Unterschied scheint zunächst äußerlich, da beide Parteien die Sittlichkeit innerhalb ein und desselben Gebiets, der Familie, verfechten. Dennoch hat die gehaltvolle Phantasie des Aischylos, die wir deshalb auch von dieser Seite her mehr und mehr schätzen müssen, hier einen Gegensatz aufgefunden, der nicht etwa oberflächlich, sondern von durchweg wesentlicher Art ist. Das Verhältnis von Kindern zu Eltern nämlich beruht auf der Einheit im Natürlichen, das Bündnis des Ehegatten und der Ehefrau dagegen muss als Ehe genommen werden, welche nicht nur aus bloß natürlicher Liebe, aus Bluts- und Naturverwandtschaft herkommt, sondern aus bewusster Neigung entspringt und dadurch der freien Sittlichkeit des selbstbewussten Willens ange-

hört. Wie sehr die Ehe deshalb auch mit Liebe und Empfindung zusammenhängt, so unterscheidet sie sich doch von der Naturempfindung der Liebe, weil sie auch unabhängig von derselben bestimmt gewusste Verpflichtungen, wenn auch die Liebe erstorben ist, anerkennt. Der Begriff und das Wissen von der Substantialität des ehelichen Lebens ist etwas Späteres und Tieferes als der natürliche Zusammenhalt von Sohn und Mutter und macht den Beginn des Staats als der Realisation des freien, vernünftigen Wollens aus. In der gleichen Weise liegt auch in dem Verhältnis des Fürsten zu den Bürgern der politische Zusammenhang des gleichen Rechts, der Gesetze, der selbstbewussten Freiheit und Geistigkeit der Zwecke. Dies ist der Grund, weshalb die Eumeniden, die alten Göttinnen, den Orestes zu strafen trachten, während Apollo die klare, wissende und sich wissende Sittlichkeit, das Recht des Gatten und Fürsten verteidigt, indem er mit Recht den Eumeniden entgegnet *(Die Eumeniden,* v. 206–209): „Wenn das Verbrechen der Klytämnestra nicht wäre gerochen worden, wahrlich würde ich ehrlos und für nichts erachten der Vollzieherin Here und des Zeus Bündnisse.“ Interessanter noch, obschon ganz in das menschliche Empfinden und Handeln hineinverlegt, tritt derselbe Gegensatz in der *Antigone* hervor, einem der allererhabensten, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten. Alles in dieser Tragödie ist konsequent; das öffentliche Gesetz des Staats und die innere Familienliebe und Pflicht gegen den Bruder stehen einander streitend gegenüber, das Familieninteresse hat das Weib, Antigone, die Wohlfahrt des Gemeinwesens Kreon, der Mann, zum Pathos. Polyneikes, die eigene Vaterstadt bekämpfend, war vor Thebens Toren gefallen, und Kreon, der Herrscher, durch ein öffentlich verkündetes Gesetz droht jedem den Tod, der jenem Feinde der Stadt die Ehre des Begräbnisses zuteil werden ließe. Diesen Befehl aber, der nur das öffentliche Wohl des Staats betrifft, lässt sich Antigone nichts angehen, sie vollbringt als Schwester die heilige Pflicht der Bestattung, nach der Pietät ihrer Liebe zum Bruder. Dabei beruft sie sich auf das Gesetz der Götter; die Götter aber, die sie verehrt, sind die unteren Götter des Hades (Sophokles, *Antigone,* v. 451, „Hier im Haus das Recht der To-

desgötter“), die inneren der Empfindung, der Liebe, des Blutes, nicht die Tagesgötter des freien, selbstbewussten Volks- und Staatslebens.

γ) Der *dritte* Punkt, den wir in Rücksicht auf die Theogonie der klassischen Kunstanschauung herausheben können, betrifft den Unterschied der alten Götter in Bezug auf ihre Macht und die Dauer ihrer Herrschaft. Hier haben wir drei Seiten bemerklich zu machen.

αα) Erstlich nämlich ist das Entstehen der Götter eine Aufeinanderfolge. Aus dem Chaos, nach Hesiod, gehen Gäa, Uranos usf. hervor, dann Kronos und sein Geschlecht, endlich Zeus mit den Seinigen. Diese Folge nun erscheint einerseits als ein Aufsteigen von den abstrakteren und gestaltloseren zu konkreteren und schon bestimmter gestalteten Naturmächten, andererseits als ein beginnendes Emporragen des Geistigen über das Natürliche. So lässt z. B. Aischylos in den *Eumeniden* die Pythia im Tempel zu Delphi mit den Worten beginnen: „Zuerst verehre ich mit diesem Gebete die erste Orakelgeberin, Gäa, und auf sie die Themis, welche als zweite nach der Mutter in diesem Ort der Weissagung ihren Sitz hatte.“ Pausanias dagegen, der gleichfalls die Erde zuerst als Orakelgeberin nennt, sagt, dass Daphne sodann von ihr sei zur Verkünderin bestellt worden. In einer anderen Reihe wieder setzt Pindar die *Nacht voran,* ihr gibt er dann die Themis zur Nachfolgerin, dieser die Phöbe, bis er endlich auf Phöbos kommt. Es wäre interessant, diesen bestimmten Unterschieden nachzugehen, wozu hier jedoch nicht der Ort ist.

ββ) Die Aufeinanderfolge nun ferner, indem sie sich ebenso sehr als ein Weiterschreiten zu in sich vertieferen und reichhaltigeren Göttern geltend zu machen hat, erscheint auch in der Form der Herabsetzung des Früheren und Abstrakteren innerhalb des alten Göttergeschlechtes selber. Den ersten ältesten Mächten wird ihre Herrschaft geraubt, wie Kronos den Uranos entthronte, und die späteren setzen sich an ihre Stelle.

γγ) Dadurch wird das negative Verhältnis der Umgestaltung, das wir von Hause aus als das Wesen dieser ersten Stufe der klassischen

Kunstform feststellten, nun auch zum eigentlichen Mittelpunkte derselben, und da die Personifikation hier die allgemeine Form ist, in welcher die Götter zur Vorstellung kommen und die vorschreitende Bewegung sich der menschlichen und geistigen Individualität entgegendrängt, wenn diese zunächst auch noch in unbestimmter und unförmlicher Gestalt auftritt, so bringt sich die Phantasie das negative Verhalten der jüngeren Götter gegen die älteren als Kampf und Krieg zur Anschauung. Der wesentliche Fortgang aber ist der von der Natur zum Geist als dem wahren Gehalt und der eigentlichen Form für die klassische Kunst. Dieser Fortgang und die Kämpfe, vermittels derer wir ihn zustande kommen sehen, gehört nicht mehr zum ausschließlichen Kreise der alten Götter, sondern fällt in den Krieg, durch welchen die neuen Götter ihre dauernde Herrschaft über die alten begründen.

c. Die Besiegung der alten Götter

Der Gegensatz von Natur und Geist ist an und für sich notwendig. Denn der Begriff des Geistes als wahrhafter Totalität ist, wie wir schon früher sahen, *an sich* nur dies, sich zu trennen, in sich als Objektivität und in sich als Subjekt, um sich durch diesen Gegensatz aus der Natur herzukommen und sodann als Überwinder und Macht derselben frei und heiter gegen sie zu sein. Dies Hauptmoment im Wesen des Geistes selbst ist daher auch ein Hauptmoment in der Vorstellung, welche er sich von sich selber gibt. Geschichtlicher-, wirklicherweise zeigt sich dieser Übergang als die vorgeschrittene Umbildung des Naturmenschen zum rechtlichen Zustande, zu Eigentum, Gesetzen, Verfassung, politischem Leben; göttlicher-, ewigerweise ist dies die Vorstellung von der Besiegung der Naturmächte durch die geistig individuellen Götter.

α) Dieser Kampf stellt eine absolute Katastrophe dar und ist die wesentliche Tat der Götter, durch welche erst der Hauptunterschied der alten und neuen Götter zum Vorschein kommt. Auf den Krieg, der diesen Unterschied herausstellt, müssen wir deshalb nicht als auf irgendeine Mythe, die den Wert jeder anderen hätte, hinweisen, son-

dern müssen ihn als die Mythe ansehen, welche den Wendungspunkt macht und die Schaffung der neuen Götter ausdrückt.

β) Das Resultat dieses gewaltsamen Götterstreits ist der Sturz der Titanen, der alleinige Sieg der neuen Götter, die sodann in ihrer gesicherten Herrschaft durch die Phantasie nach allen Seiten hin sind ausgestattet worden. Die Titanen dagegen werden verbannt und müssen im Innern der Erde hausen oder, wie Okeanos, am dunkeln Saume der hellen heiteren Welt weilen oder erleiden auch sonst noch mannigfaltige Strafen. Prometheus z. B. wird an das skythische Gebirge geschmiedet, wo der Adler unersättlich an der immer wieder wachsenden Leber nagt; in der ähnlichen Weise quält in der Unterwelt den Tantalos ein unendlicher, nie gelöschter Durst, und Sisyphos muss den stets wieder herabrollenden Felsblock vergeblich immer von neuem emporwälzen. Diese Strafen sind, wie die titanischen Naturgewalten selber, das in sich Maßlose, die schlechte Unendlichkeit, die Sehnsucht des Sollens oder das Ungesättigte der subjektiven Naturbegier, welche in ihrer dauernden Wiederholung zu keiner letzten Ruhe der Befriedigung gelangt. Denn der richtige göttliche Sinn der Griechen hat das Hinausgehen ins Weite und Unbestimmte nicht nach Art der modernen Sehnsucht als ein Hochstes für den Menschen, sondern als eine Verdammnis angesehen und in den Tartaros verwiesen.

γ) Fragen wir nun im allgemeinen, was von jetzt an für die klassische Kunst zurücktreten muss und nicht mehr als letzte Form und gemäßer Inhalt zu gelten berechtigt bleibt, so sind das Nächste die Naturelemente. Damit fällt alles Trübe, Phantastische, Unklare, jede wilde Vermischung von Natürlichem und Geistigem, von in sich substantiellen Bedeutungen und zufälligen Äußerlichkeiten für die Welt der neuen Götter fort, in welcher die Erzeugnisse einer unbegrenzten Vorstellung, die das Maß von Geistigem noch nicht innehat, keinen Raum mehr finden und das helle Licht des Tages mit Recht fliehen müssen. Denn man mag die großen Kabiren, die Korybanten, die Darstellungen der Zeugungskraft usf. herausputzen, soviel man will, so gehören dergleichen Anschauungen nach allen Zügen – von der alten Baubo, die Goethe auf dem Blocksberg auf einem Mutterschwein vor-

anreiten lässt, nicht zu sprechen – mehr oder weniger noch der Dämmerung des Bewusstseins an. Nur das Geistige ist das an den Tag sich Fördernde; was sich nicht manifestiert und in sich selber zur klaren Deutung bringt, ist das Ungeistige, das in die Nacht und das Dunkel wieder zurücksinkt. Das Geistige aber manifestiert sich und reinigt sich, indem es selber seine Außenform bestimmt, von der Willkür der Phantasie, der Verschwemmung der Gestalten und dem anderweitigen trüben symbolischen Beiwesen.

In der gleichen Art finden wir jetzt die menschliche Betätigung, insofern sie sich auf das bloße Naturbedürfnis und dessen Befriedigung beschränkt, in den Hintergrund gestellt. Das alte Recht, die Themis, Dike usf., als nicht durch Gesetze, die in dem selbstbewussten Geiste ihren Ursprung nehmen, bestimmt, verliert seine unbeschränkte Gültigkeit, und ebenso wird umgekehrt das bloß Lokale, obschon es noch hereinspielt, in die allgemeinen Götterfiguren verwandelt, an denen es nur noch als nachgelassene Spur zurückbleibt. Denn wie im Trojanischen Kriege die Griechen als *ein* Volk kämpften und siegten, so sind auch die Homerischen Götter, welche den Kampf der Titanen schon hinter sich haben, eine in sich feste und bestimmte Götterwelt, die dann vollends durch die spätere Poesie und Plastik immer vollkommener bestimmt und befestigt wurde. Dies unbesiegbar Feste ist in Betreff des Inhalts der griechischen Götter allein der Geist, aber nicht der Geist in seiner abstrakten Innerlichkeit, sondern als in Identität mit seinem äußeren, ihm angemessenen Dasein, – wie bei Platon Seele und Leib, als in eins genaturt und in dieser Gediegenheit aus einem Stück, das Göttliche und Ewige ist.

3. Positive Erhaltung der negativ gesetzten Momente

Dem Siege der neuen Götter zum Trotz bleibt nun aber in der klassischen Kunstform das Alte, teils in seiner bisher betrachteten ursprünglichen Form, teils in umgewandelter Gestalt erhalten und verehrt. Nur der bornierte jüdische Nationalgott kann keine anderen Götter neben sich vertragen, weil er Alles als der Eine sein soll, obschon er seiner Bestimmtheit nach nicht über die Beschränktheit hinaus-

kommt, nur der Gott seines Volkes zu sein. Denn seine Allgemeinheit zeigt er eigentlich nur durch die Schöpfung der Natur als Herr des Himmels und der Erde; im übrigen aber ist er der Gott Abrahams, der die Kinder Israels aus Ägypten geführt, Gesetze vom Sinai gegeben, das Land Kanaan den Juden zugeteilt hat und durch die enge Identifikation mit dem jüdischen Volk ganz partikular nur der Gott dieses Volks ist und dadurch überhaupt weder als Geist in positivem Einklang mit der Natur steht, noch aus seiner Bestimmtheit und Objektivität in seine Allgemeinheit wahrhaftig als absoluter Geist zurückgenommen erscheint. Deshalb ist dieser harte Nationalgott so eifrig und befiehlt in seiner Eifersucht, anderwärts nur lauter falsche Götzen zu sehen. Die Griechen dagegen fanden ihre Götter bei allen Völkern und nahmen das Fremde in sich auf. Denn der Gott der klassischen Kunst hat geistige und leibliche Individualität und ist dadurch nicht der Eine und Einzige, sondern eine *besondere* Gottheit, welche wie jedes Besonderes einen Kreis des Besonderen um sich her oder sich gegenüber als ihr Anderes hat, aus dem sie resultiert und das seine Gültigkeit und seinen Wert zu bewahren weiß. Es geht damit wie mit den besonderen Sphären der Natur. Obgleich das Pflanzenreich die Wahrheit der geologischen Naturgebilde, das Tier wiederum die höhere Wahrheit des Vegetabilischen ist, so bleiben dennoch die Gebirge und das aufgeschwemmte Land als Boden der Bäume, Gebüsche und Blumen bestehen, die wiederum neben dem Tierreich ihre Existenz nicht verlieren.

a. Die Mysterien

Die nächste Form nun, in welcher wir bei den Griechen das Alte erhalten finden, sind die *Mysterien.* Die griechischen Mysterien waren nichts Geheimes in dem Sinne, dass das griechische Volk nicht mit ihrem Inhalt wäre allgemein bekannt gewesen. Im Gegenteil gehörten z. B. die meisten Athenienser und eine Menge Fremder zu den Eingeweihten in die Eleusinischen Geheimnisse, aber sie durften nicht von dem reden, worin sie durch Einweihung belehrt worden waren. Man hat sich neuerdings besonders viel Mühe gegeben, die nähere Art der Vorstellungen, welche die Mysterien enthielten, und der gottesdienst-

lichen Handlungen, die bei ihrer Feier vorgenommen wurden, zu erforschen. Doch scheint im ganzen in den Mysterien keine große Weisheit oder tiefe Erkenntnis verborgen gewesen zu sein, sondern sie bewahrten nur die alten Traditionen, die Grundlage des später durch die echte Kunst Umgebildeten auf und hatten deshalb nicht das Wahrhafte, Höhere, Bessere, sondern das Geringere und Niedere zu ihrem Inhalt. Dies Heiliggehaltene wurde in den Mysterien nicht klar ausgesprochen, sondern nur in symbolischen Zügen überliefert. Und in der Tat kommt der Charakter des Unaufgeschlossenen, Unausgesprochenen auch dem Alten, Tellurischen, Siderischen, Titanischen zu, denn nur der Geist ist das Offenbare und sich Offenbarende. In dieser Rücksicht macht die symbolische Ausdrucksweise die andere Seite des Geheimen in den Mysterien aus, da im Symbolischen die Bedeutung dunkel bleibt und etwas anderes enthält, als das Äußere, an dem sie sich darstellen soll, unmittelbar gibt. So wurden z. B. die Mysterien der Demeter und des Bacchus zwar auch geistig gedeutet und erhielten dadurch einen tieferen Sinn; diesem Gehalte aber blieb seine Form äußerlich, so dass er nicht klar aus ihr heraustreten konnte. Für die Kunst sind die Mysterien daher von geringem Einfluss, denn wenn auch vom Aischylos erzählt wird, er habe zu geflissentlich von der Demeter Mystisches verraten, so beschränkt sich doch, was er aussagt, darauf, dass Artemis die Tochter der Ceres gewesen sei, und das ist eine geringe Weisheit.

b. Aufbewahrung der alten Götter in der Kunstdarstellung

Klarer *zweitens* scheint die Verehrung und Aufbewahrung der alten Götter in die Kunstdarstellung selber hinein. Auf der vorigen Stufe z. B. sprachen wir von Prometheus als dem bestraften Titan. Ebenso aber finden wir ihn als befreit wieder. Denn wie die Erde und wie die Sonne ist auch das Feuer, das Prometheus den Menschen herabgebracht, das Essen des Fleisches, das er sie gelehrt hatte, ein wesentliches Moment des menschlichen Daseins, eine notwendige Bedingung für die Befriedigung der Bedürfnisse, und so ist auch dem Prometheus dauernd seine Ehre geworden. Im *Ödipus auf Kolonos* des Sophokles heißt es z. B. (v. 54 ff):

„Die ganze Höhe hier ist heilig – Eigentum
Poseidons, des Gewaltgen. Auch Prometheus, der
Titan, der Fackelträger, teilt sie.“ (Übers. Woerner)

und der Scholiast[104] fügt hinzu, dass Prometheus auch in der Akademie mit der Athene verehrt werde wie der Hephaistos, und man zeige einen Tempel im Haine der Göttin und ein altes Piedestal[105] bei dem Eingange, auf welchem sowohl eine Abbildung des Prometheus als auch des Hephaistos sei; Prometheus aber, nach dem Bericht des Lysimachides[106], werde als erster und älterer dargestellt, in der Hand ein Zepter haltend, Hephaistos als jüngerer und zweiter, und beiden sei der Altar auf dem Piedestal gemeinsam. Prometheus hat denn auch der Mythe nach nicht fortdauernd seine Strafe erleiden müssen, sondern ist durch Herkules seiner Fesseln entledigt worden. In dieser Befreiungsgeschichte kommen wieder einige merkwürdige Züge vor.

Prometheus nämlich wird deshalb seine Qual los, weil er dem Zeus die Gefahr ankündigt, die dem Reiche des Zeus von dem dreizehnten Nachkommen desselben drohe. Dieser Nachkomme ist Herkules, dem z. B. Poseidon in den *Vögeln* des Aristophanes (v. 1645 bis 48) sagt, er werde sich selber schaden, wenn er den Vertrag wegen der Abtretung der Götterherrschaft eingehe, denn alles, was Zeus im Hinscheiden hinterließe, werde ja sein werden. Und in der Tat ist Herkules der einzige Mensch, der, in den Olymp übergegangen, aus einem Sterblichen zum Gott geworden ist und höher steht als Prometheus, der ein Titan blieb. An Herkules und der Herakliden Namen ist auch die Umwälzung der alten Herrschergeschlechter geknüpft. Die Herakliden brechen die Gewalt der alten Dynastien und Königshäuser, in denen der herrschende Selbstwille für seine eigenen Zwecke und Unbändigkeiten sowie im Verhältnis zu den Bewohnern kein Gesetz über sich an-

---

[104] **Scho|li|ast**, der; -en, -en [spätgriech. scholiastes]: Verfasser von Scholien (von griechisch schólion = kleiner Kommentar)
[105] Piedestal: Postament, Sockel
[106] Lysimachides: athenischer Achont 339/38 v. Chr.

erkennt und deshalb ungeheure greuelhafte Taten vollbringt. Herkules, selber im Dienste eines Herrschers, nicht als Freier, besiegt die Rohheit dieses gewaltigen Willens. – In der ähnlichen Art können wir, um bei den früher schon gebrauchten Beispielen stehenzubleiben, an dieser Stelle auch wieder an die *Eumeniden* des Aischylos erinnern. Der Kampf zwischen dem Apoll und den Eumeniden soll durch den Ausspruch des Areopag geschlichtet werden. Ein menschliches Gericht als Ganzes, an dessen Spitze Athene als der konkrete Volksgeist selber steht, soll die Kollision zur Lösung bringen. Die Richter nun geben gleiche Stimmen für die Verdammung und Lossprechung ab, indem sie die Eumeniden und den Apoll in derselben Weise ehren, der weiße Stein der Athene aber entscheidet den Streit für Apollo. Die Eumeniden erheben, aufgebracht über diesen Urteilsspruch der Athene, ihre Stimme, doch Pallas beschwichtigt sie, indem sie ihnen in dem berühmten Haine zu Kolonos Verehrung und Altäre zusagt. Was die Eumeniden ihrem Volke dafür leisten sollen, ist (v. 901 ff.) Schutz gegen Übel, welche von *natürlichen* Elementen, der Erde, dem Himmel, dem Meer und den Winden herkommen, Abwehrung von Unfruchtbarkeit in den Ernten, von Missraten der lebendigen Samen, Erzeugnisse, Geburten. Pallas aber übernimmt für sich in Athen die Sorge für die Kriegsstreitigkeiten und heiligen Kämpfe. – Gleichmäßig lässt Sophokles in seiner *Antigone* nicht nur die Antigone leiden und untergehen; im Gegenteil sehen wir ebenso sehr den Kreon durch den schmerzlichen Verlust seiner Gattin und des Haimon gestraft, die durch den Tod der Antigone gleichfalls ihren Untergang finden.

c. Naturgrundlage der neuen Götter

Drittens endlich bewahren die alten Götter nicht nur neben den neuen ihre Stelle, sondern, was wichtiger ist, in den neuen Göttern selber bleibt die Naturgrundlage enthalten und genießt, indem sie, als der geistigen Individualität des klassischen Ideals gemäß, in ihnen nachklingt, einer dauernden Verehrung.

α) Dadurch ist man häufig verführt worden, die griechischen Götter ihrer menschlichen Gestalt und Form nach als bloße *Allegorien*

solcher Naturelemente aufzufassen. Dies sind sie nicht. So hören wir z. B. oft genug von Helios als dem Gott der Sonne, von Diana als Göttin des Mondes oder von Neptun als Gott des Meeres sprechen. Solche Trennung aber des natürlichen Elementes, als Inhalts, und der menschlich gestalteten Personifikation, als Form, sowie die äußerliche Verknüpfung beider, als bloße Herrschaft Gottes über die Naturdinge, wie wir sie aus dem Alten Testamente her gewohnt sind, dürfen wir auf die griechischen Vorstellungen nicht anwenden. Denn wir finden bei den Griechen an keiner Stelle den Ausdruck „Der Gott der Sonne, des Meeres“ usf., während sie doch gewiss für dieses Verhältnis, wenn es in ihrer Anschauung gelegen hätte, auch den Ausdruck würden gebraucht haben. Helios ist die Sonne als Gott.

β) Zugleich aber müssen wir hierbei festhalten, dass die Griechen nicht etwa das Natürliche als solches schon als göttlich ansahen. Im Gegenteil hatten sie die bestimmte Vorstellung, das Natürliche sei nicht das Göttliche; wie dies teils unausgesprochen in dem enthalten ist, was ihre Götter sind, teils auch ausdrücklich von ihnen herausgehoben wurde. Plutarch[107] z. B. in seiner Schrift über Isis und Osiris kommt auch auf die verschiedenen Erklärungsarten der Mythen und Götter zu reden. Isis und Osiris gehören der ägyptischen Anschauung an und hatten mehr noch als die entsprechenden griechischen Götter Naturelemente zu ihrem Inhalte, indem sie nur das Sehnen und den Kampf ausdrücken, aus dem Natürlichen hinaus zum Geistigen fortzugehen; später genossen sie in Rom großer Verehrung und machten ein Hauptmysterium aus. Dennoch meint Plutarch, es wäre unwürdig, sie als Sonne, Erde oder Wasser erklären zu wollen. Nur alles dasjenige, was in der Sonne, Erde usf. maßlos und ohne Ordnung, mangelhaft oder im Übermaß sei, das müsse den Naturelementen zugeschrieben werden, und nur das Gute und Ordnungsgemäße sei ein Werk der Isis, und der Verstand, der Logos, ein Werk des Osiris. Als das Substantielle dieser Götter wird deshalb nicht das Natürliche als solches angegeben, sondern Geistiges, Allgemeines, Logos, Verstand, Gesetzmäßiges.

[107] Plutarch (um 45–um 125): altgriech. Autor

Bei dieser Einsicht in die geistige Natur der Götter sind die bestimmteren Naturelemente denn auch bei den Griechen von den neuen Göttern ebenso sehr unterschieden worden. Wir haben zwar die Gewohnheit, Helios und Selene z. B. mit Apoll und Diana zusammenzustellen, bei Homer aber kommen sie als voneinander verschieden vor. Dasselbe gilt für Okeanos und Poseidon und andere.

γ) *Drittens* aber bleibt in den neuen Göttern ein Nachklang der Naturmächte, deren Wirksamkeit zur geistigen Individualität der Götter selbst gehört. Den Grund für dieses positive Zusammenschließen des Geistigen und Natürlichen in den Idealen der klassischen Kunst haben wir schon früher angegeben und können uns deshalb hier auf die Anführung einiger Beispiele beschränken.

αα) Im Poseidon liegt, wie in Pontos und Okeanos, die Macht des erdumströmenden Meeres, aber seine Gewalt und Tätigkeit reicht weiter: er baute llion und war ein Hort Athens; überhaupt wird er als Städtegründer verehrt, insofern das Meer das Element der Schifffahrt, des Handels und der Verbindung der Menschen ist. Ebenso ist Apollo, der neue Gott, das Licht des Wissens, der Orakelsprechende, und bewahrt dennoch einen Anklang an Helios als Naturlicht der Sonne. Man streitet zwar darüber – wie Voss und Creuzer z. B. –, ob Apollo auch auf die Sonne zu deuten sei oder nicht, aber man kann in der Tat sagen, er sei die Sonne und sei sie nicht, da er nicht auf diesen Naturinhalt beschränkt bleibt, sondern zu der Bedeutung des Geistigen erhoben ist. Schon an und für sich muss es auffallen, in welch einem wesentlichen Zusammenhang Wissen und Erleuchten, das Licht der Natur und des Geistes ihrer Grundbestimmung nach miteinander stehen. Das Licht nämlich als Naturelement ist das Manifestierende; ohne dass wir es selber sehen, macht es die erhellten, beschienenen Gegenstände sichtbar. Durch das Licht wird alles auf theoretische Weise für Anderes. Den gleichen Charakter des Manifestierens hat der Geist, das freie Licht des Bewusstseins, das Wissen und das Erkennen. Der Unterschied besteht, außer der Verschiedenheit der Sphären, in welchen dies zwiefache Manifestieren sich tätig erweist, nur darin, dass der Geist sich selber offenbart und in dem, was er uns gibt oder was

für ihn gemacht wird, bei sich selber bleibt, das Licht der Natur aber nicht sich selbst, sondern im Gegenteil das ihm Andere und Äußerliche wahrnehmbar macht und in dieser Beziehung wohl aus sich heraus, aber nicht wie der Geist ebenso in sich zurückgeht, weshalb es die höhere Einheit, im Anderen bei sich selber zu sein, nicht gewinnt. Wie nun Licht und Wissen einen engen Zusammenhang haben, finden wir auch in Apollo als geistigem Gotte noch die Erinnerung an das Licht der Sonne wieder. So schreibt z. B. Homer die Pest im Lager der Griechen dem Apollo zu, der hier in der Sommerhitze als Wirksamkeit der Sonne betrachtet wird. Ebenso haben seine Todespfeile gewiss einen symbolischen Zusammenhang mit den Sonnenstrahlen. In der äußerlichen Darstellung müssen es dann näher äußere Merkmale bestimmen, in welcher Bedeutung der Gott vornehmlich solle genommen werden.

Besonders wenn man der Entstehungsgeschichte der neuen Götter nachgeht, lässt sich, wie dies Creuzer vornehmlich herausgehoben hat, das Naturelement erkennen, welches die Götter des klassischen Ideals in sich aufbewahren. So finden sich z. B. in Jupiter Andeutungen an die Sonne, und die zwölf Arbeiten des Herkules, sein Zug z. B., auf welchem er die Äpfel der Hesperiden[108] holt, haben Bezug gleichfalls auf die Sonne und die zwölf Monate. Der Diana liegt die Bestimmung der allgemeinen Mutter der Natur zugrunde, wie die Ephesische Diana z. B., welche zwischen dem Alten und Neuen schwankt, die Natur überhaupt, die Erzeugung und Ernährung zu ihrem Hauptinhalte hat und diese Bedeutung auch in ihrer Außengestalt, durch die Brüste usf., andeutet. Bei der griechischen Artemis dagegen, der Jägerin, welche die Tiere tötet, tritt in ihrer menschlich schönen, jungfräulichen Gestalt und Selbstständigkeit diese Seite ganz zurück, obschon der halbe Mond und die Pfeile noch immer an die Selene erinnern. In gleicher Art wird Aphrodite, je mehr man ihren Ursprung nach Asien hin verfolgt, desto mehr zur Naturmacht; kommt sie ins eigentliche Griechenland herüber, so kehrt sich die geistig individuellere Seite des Liebreizes, der Anmut, der Liebe heraus, der es jedoch an einer Natur-

[108] Hesperiden: Nymphen, Naturgeister

grundlage keineswegs fehlt. Ceres hat in derselben Weise die Naturproduktivität zu ihrem Ausgangspunkte, der sich sodann zu dem geistigen Inhalte fortleitet, dessen Verhältnisse sich aus dem Ackerbau, Eigentum usf. entwickeln. Die Musen behalten das Murmeln der Quelle zur Naturgrundlage, und Zeus selber ist als allgemeine Naturmacht zu nehmen und wird als der Donnerer verehrt, wiewohl bei Homer schon der Donner ein Zeichen des Missfallens oder Beifalls, ein Omen ist und dadurch einen Bezug auf Geistiges und Menschliches erhält. Auch Juno hat einen Naturanklang an das Himmelsgewölbe und den Luftkreis, in welchem die Götter wandeln. So heißt es z. B., Zeus habe den Herkules an die Brust der Juno gelegt, und fortgeschleudert sei aus der verschütteten Milch die Milchstraße entstanden.

ββ) Wie nun in den neuen Göttern die allgemeinen Naturelemente einerseits herabgesetzt, andererseits erhalten sind, so ist es auch mit dem Tierischen als solchem, das wir früher nur in seiner Degradation zu betrachten hatten. Jetzt können wir auch dem Tierischen eine positivere Stellung anweisen. Da jedoch die klassischen Götter die symbolische Gestaltungsweise abgestreift haben und zu ihrem Inhalte den sich selbst klaren Geist gewinnen, so muss sich jetzt die symbolische *Bedeutung* der Tiere in demselben Grade verlieren, in welchem der *Tiergestalt* das Recht genommen ist, sich mit der menschlichen in ungehöriger Art zu vermischen. Sie kommt deshalb als bloß bezeichnendes Attribut vor und wird neben die Menschengestalt der Götter gestellt. So sehen wir den Adler neben Jupiter, den Pfau neben Juno, die Tauben in Begleitung der Venus, den Hund, Anubis, als Wächter der Unterwelt usf. Wenn daher auch an den Idealen der geistigen Götter noch Symbolisches erhalten ist, so wird es dennoch seiner ursprünglichen Bedeutung nach unscheinbar, und die Naturbedeutung als solche, welche früher den wesentlichen Inhalt ausgemacht hatte, bleibt nur noch als Rest und als partikuläre Äußerlichkeit zurück, die nun ihrer Zufälligkeit wegen hin und wieder bizarr aussieht, da ihr die frühere Bedeutung nicht mehr innewohnt. Indem ferner das Innere dieser Götter das Geistige und Menschliche ist, so wird die Äußerlichkeit

an ihnen nun auch zu einer *menschlichen* Zufälligkeit und Schwäche. In dieser Beziehung können wir noch einmal an die vielfachen Liebschaften des Jupiter erinnern. Ihrer ursprünglichen symbolischen Bedeutung nach beziehen sie sich, wie wir sahen, auf die allgemeine Tätigkeit des Zeugens, auf die Lebendigkeit der Natur. Als Liebschaften des Jupiter aber, welche, insofern die Ehe mit Hera als das feste substantielle Verhältnis anzusehen ist, als eine Untreue gegen die Gattin erscheinen, haben sie die Gestalt zufälliger Abenteuer und vertauschen ihren symbolischen Sinn mit dem Charakter von willkürlich erfundenen losen Geschichten.

Mit diesem Herabsetzen der bloßen Naturmächte und des Tierischen sowie der abstrakten Allgemeinheit geistiger Verhältnisse und mit dem Wiederaufnehmen derselben in die höhere Selbstständigkeit der geistigen, naturdurchdrungenen und – durchdringenden Individualität haben wir die notwendige Entstehungsgeschichte als die eigene Voraussetzung für das Wesen des Klassischen hinter uns, indem sich das Ideal auf diesem Wege durch sich selber zu dem gemacht hat, was es seinem Begriff nach ist. Diese ihrem Begriff gemäße Realität der geistigen Götter führt uns zu den eigentlichen Idealen der klassischen Kunstform, welche, dem besiegten Alten gegenüber, das Unvergängliche darstellen, denn Vergänglichkeit überhaupt liegt in Unangemessenheit des Begriffs und seines Daseins.

Zweites Kapitel: Das Ideal der klassischen Kunstform

Was das eigentliche Wesen des Ideals sei, haben wir bereits bei der allgemeinen Betrachtung des Kunstschönen gesehen. Hier müssen wir es nun in dem speziellen Sinne des *klassischen* Ideals nehmen, dessen Begriff sich uns gleichfalls schon mit dem Begriffe der klassischen Kunstform überhaupt ergeben hat. Denn das Ideal, von dem jetzt zu reden ist, besteht nur darin, dass die klassische Kunst das, was ihren innersten Begriff ausmacht, wirklich erreicht und herausstellt. Als Inhalt ergreift sie auf diesem Standpunkt das Geistige, insofern es die Natur und deren Mächte in sein eigenes Bereich hineinzieht und sich somit nicht als bloße Innerlichkeit und Herrschaft über die Natur

zur Darstellung bringt; zur *Form* aber nimmt sie die menschliche Gestalt, Tat und Handlung, durch welche das Geistige in vollständiger Freiheit klar hindurchscheint und in das Sinnliche der Gestalt nicht etwa als in eine nur symbolisch andeutende Äußerlichkeit, sondern als in ein Dasein sich hineinlebt, das die angemessene Existenz des Geistes ist.

Die bestimmtere Gliederung nun dieses Kapitels lässt sich folgendermaßen feststellen:

Zuerst haben wir die *allgemeine* Natur des klassischen Ideals zu betrachten, das zu seinem Inhalte wie zu seiner Form das Menschliche hat und beide Seiten zu dem vollendetesten Entsprechen ineinanderarbeitet.

Zweitens aber, da sich hier das Menschliche ganz in die leibliche Gestalt und äußere Erscheinung versenkt, wird es zur *bestimmten* äußeren Gestalt, welcher nur ein bestimmter Gehalt gemäß ist. Indem wir dadurch das Ideal zugleich als *Besonderheit vor* uns haben, ergibt sich uns ein Kreis von *besonderen* Göttern und Mächten des menschlichen Daseins.

Drittens bleibt die Besonderheit nicht bei der Abstraktion nur *einer* Bestimmtheit stehen, deren wesentlicher Charakter den ganzen Inhalt und das einseitige Prinzip für die Darstellung ausmachen würde, sondern ist ebenso sehr eine Totalität in sich und deren *individuelle* Einheit und Übereinstimmung. Ohne diese Erfüllung wäre die Besonderheit kahl und leer, und es würde ihr die Lebendigkeit abgehen, welche dem Ideal in keiner Beziehung fehlen kann.

Nach diesen drei Seiten der Allgemeinheit, Besonderheit und individuellen Einzelheit haben wir jetzt das Ideal der klassischen Kunst näher durchzugehen.

1. Das Ideal der klassischen Kunst überhaupt

Die Fragen nach dem Ursprung der griechischen Götter, insofern sie den eigentlichen Mittelpunkt für die ideale Darstellung abgeben, haben wir schon oben berührt und gesehen, dass sie der von der Kunst umgebildeten Tradition angehören. Diese Umgestaltung nun konnte nur durch die zwiefache Herabsetzung, auf der einen Seite der allgemeinen Naturmächte und deren Personifikation, auf der anderen des Tierischen und der symbolischen Bedeutung und Gestalt desselben, vor sich gehen, um dadurch als den wahren Gehalt das Geistige und als die wahre Form die menschliche Erscheinungsweise zu gewinnen.

a. Das Ideal als aus freiem künstlerischen Schaffen entsprungen

Indem nun das klassische Ideal wesentlich erst durch solche Umbildung des Früheren zustande kommt, so ist die nächste Seite, die wir daran herausstellen müssen, die, dass es aus dem Geiste erzeugt ist und deshalb in dem Innersten und Eigensten der Dichter und Künstler seinen Ursprung gefunden hat, die es mit ebenso klarer als freier Besonnenheit im Bewusstsein und Zwecke künstlerischer Produktion hervorbrachten. Gegen dieses Machen scheint nun aber das Faktum zu streiten, dass die griechische Mythologie auf älteren Traditionen beruht und auf Auswärtiges, Orientalisches hinweist. Herodot z. B., obschon er in der bereits angeführten Stelle sagt [II, 53], Homer und Hesiod hätten den Griechen ihre Götter gemacht, bringt dennoch an anderen Orten dieselben griechischen Götter mit ägyptischen usf. in engen Zusammenhang. Denn im zweiten Buche (c. 49) erzählt er ausdrücklich, des Dionysos Namen habe Melampus den Hellenen gebracht, den Phallus und das ganze Opferfest eingeführt, doch mit einigem Unterschiede, da Melampus den Dienst des Dionysos wohl von Kadmos dem Tyrier und den Phöniziern gelernt habe, welche mit Kadmos nach Böotien kamen. Diese entgegengesetzten Aussprüche haben in neuerer Zeit, besonders in Beziehung auf Creuzers Bemühungen, Interesse gewonnen, der im Homer z. B. alte Mysterien und

alle die Quellen aufzufinden sucht, welche nach Griechenland zusammengeflossen waren, Asiatisches, Pelasgisches, Dodonäisches, Thrakisches, Samothrakisches, Phrygisches, Indisches, Buddhistisches, Phönizisches, Ägyptisches, Orphisches, nebst dem unendlich vielen Einheimischen des speziellen Lokals und anderer Einzelheiten. Diesen vielfachen überkommenen Ausgangspunkten widerspricht es freilich auf den ersten Blick, dass jene Dichter den Göttern sollen die Namen und die Gestalt gegeben haben. Beides aber, Tradition und eigenes Bilden, lässt sich durchaus vereinigen. Die Tradition ist das erste, der Ausgangspunkt, der wohl Ingredienzien überliefert, aber noch nicht den eigentlichen Gehalt und die echte Form für die Götter mitbringt. Diesen Gehalt nahmen jene Dichter aus ihrem Geist und fanden in freier Umwandlung für denselben auch die wahre Gestalt und sind dadurch in der Tat die Erzeuger der Mythologie geworden, welche wir in der griechischen Kunst bewundern. Doch sind die Homerischen Götter deswegen auf der anderen Seite nicht etwa eine bloß subjektive Erdichtung oder ein bloßes Machwerk, sondern haben ihre Wurzel in dem Geiste und Glauben des griechischen Volks und seiner nationalen religiösen Grundlagen. Sie sind die absoluten Mächte und Gewalten, das Höchste der griechischen Vorstellung, der Mittelpunkt des Schönen überhaupt, von der Muse selber dem Dichter eingegeben. In diesem freien Schaffen nun nimmt der Künstler eine ganz andere Stellung als im Orient ein. Die indischen Dichter und Weisen haben auch Vorgefundenes zu ihrem Ausgangspunkte: Naturelemente, Himmel, Tiere, Ströme usf. oder die reine Abstraktion des gestaltlosen und inhaltlosen Brahman; ihre Begeisterung aber ist eine Zertrümmerung des Inneren der Subjektivität, die solches ihr Äußerliches zu verarbeiten die schwere Aufgabe erhält und bei der Maßlosigkeit ihrer Phantasie, welche jeder festen, absoluten Richtung entbehrt, in ihren Erzeugungen nicht wahrhaft frei und schön sein kann, sondern ein unbändiges Produzieren und Schweifen im Stoffe bleiben muss. Sie gleicht einem Baumeister, der keinen reinen Boden hat; alte Trümmer halbeingestürzter Mauern, Hügel, vorspringende Felsen hemmen ihn, außer den besonderen Zwecken, nach denen er seine Konstruktion ausrichten soll, und er kann nichts als ein wildes, un-

harmonisches, phantastisches Gebilde hinstellen. Was er produziert, ist nicht das Werk seiner frei aus eigenem Geiste schaffenden Phantasie. – Umgekehrt geben uns hebräische Dichter Offenbarungen, die der Herr sie sprechen hieß, so dass hier wieder eine bewusstlose Begeisterung, getrennt, unterschieden von der Individualität und dem produzierenden Geist des Künstlers, das Hervorbringende ist, wie in der Erhabenheit überhaupt das Abstrakte, Ewige wesentlich im Verhältnis zu einem ihm Anderen und Äußerlichen in die Anschauung und das Bewusstsein kommt.

In der klassischen Kunst dagegen sind die Künstler und Dichter allerdings auch Propheten, Lehrer, die, was das Absolute und Göttliche sei, dem Menschen verkündigen und offenbar machen; *erstens* aber ist

α) der Inhalt ihrer Götter nicht das dem menschlichen Geiste nur Äußere der Natur oder die Abstraktion der einen Gottheit, wobei nur ein oberflächliches Formieren oder die gestaltlose Innerlichkeit übrigbleibt, sondern ihr Gehalt ist dem menschlichen Geist und Dasein entnommen und dadurch das Eigene der menschlichen Brust, ein Gehalt, mit welchem der Mensch frei als mit sich selber zusammengehen kann, indem, was er hervorbringt, das schönste Erzeugnis seiner selbst ist.

β) *Zweitens* sind die Künstler ebenso sehr *Poeten,* Bildner dieses Stoffs und Inhalts zur frei auf sich beruhenden Gestalt. Nach dieser Seite nun erweisen sich die griechischen Künstler als wahrhaft schaffende Dichter. Alle die vielfachen fremden Ingredienzien brachten sie in den Schmelztiegel; doch sie machten kein Gebräu daraus wie in einem Hexenkessel, sondern verzehrten alles Trübe, Natürliche, Unreine, Fremde, Maßlose in dem reinen Feuer des tieferen Geistes, sie brannten es zusammen und ließen gereinigt die Gestalt hervortreten, mit nur schwachen Anklängen an den Stoff, woraus sie gebildet ward. Ihr Geschäft bestand in dieser Rücksicht teils in dem Abstreifen des Formlosen, Symbolischen, Unschönen und Missgestalteten, das sie in dem Stoffe der Tradition vor sich hatten, teils in dem Herausheben des eigentlich Geistigen, das sie zu individualisieren und wofür sie die

entsprechende äußere Erscheinung aufzusuchen oder zu erfinden hatten. Hier zuerst ist es die menschliche Gestalt und die nicht mehr als bloße Personifikation gebrauchte Form menschlicher Handlungen und Begebnisse, welche, wie wir sahen, als die einzig gemäße Realität notwendig eintritt. Auch diese Formen findet der Künstler zwar in der Wirklichkeit vor, aber er hat an ihnen gleichfalls das Zufällige und Ungehörige zu tilgen, ehe sie sich dem geistigen Inhalt des Menschlichen, der, seiner Wesenheit nach gefasst, zur Vorstellung der ewigen Mächte und Götter wird, angemessen erweisen können. Dies ist die freie, geistige und nicht nur willkürliche Produktion des Künstlers.

γ) Indem nun *drittens* die Götter nicht nur für sich dastehen, sondern auch innerhalb der konkreten Wirklichkeit der Natur und menschlichen Begebnisse tätig sind, so geht das Geschäft der Dichter auch darauf, die Gegenwart und Wirksamkeit der Götter in dieser Bezüglichkeit auf menschliche Dinge zu erkennen, das Besondere der Naturereignisse, der menschlichen Taten und Schicksale, worein die göttlichen Mächte verflochten erscheinen, zu deuten und dadurch das Geschäft des Priesters, des Mantis, zu teilen. Wir, auf dem Standpunkte unserer heutigen prosaischen Reflexion, erklären die Naturerscheinungen nach allgemeinen Gesetzen und Kräften, die Handlungen der Menschen aus ihren inneren Absichten und selbstbewussten Zwecken; die griechischen Dichter aber blicken sich überall nach dem Göttlichen um und erzeugen, indem sie die menschlichen Tätigkeiten zu Handlungen der Götter gestalten, durch solches Deuten erst die verschiedenen Seiten, nach denen die Götter mächtig sind. Denn eine Menge solcher Deutungen gibt eine Menge von Handlungen, in denen sich kundtut, was der eine oder andere Gott sei. Schlagen wir z. B. die Homerischen Gedichte auf, so finden wir dort fast kein irgend bedeutendes Ereignis, welches nicht aus dem Willen oder der wirklichen Beihilfe der Götter näher erläutert würde. Diese Auslegungen sind die Einsicht, der selbstgeschaffene Glaube, die Anschauung der Dichter, wie Homer sie denn auch häufig in seinem eigenen Namen ausspricht und sie zum Teil nur seinen Personen, den Priestern oder Helden, in den Mund legt. Gleich im Anfang der llias z. B. hat er selber schon die

Pest im Lager der Griechen (l, v. 9–12) aus dem Unwillen des Apollo über Agamemnon, der dem Chryses die Tochter nicht freigeben wollte, erklärt und lässt dann weiterhin (l, v. 94 bis 100) dieselbe Deutung durch Kalchas den Griechen verkündigen.

In der ähnlichen Weise berichtet Homer im letzten Gesänge der Odyssee (als Hermes die Schatten der entseelten Freier zur Asphodeloswiese[109] geleitet hat und sie dort den Achilleus finden und die übrigen Helden, die vor Troja gekämpft hatten, und endlich auch Agamemnon zu ihnen heranwandelt), wie dieser *(Odyssee,* XXIV, v. 41–63) den Tod des Achilleus schildert: „Den ganzen Tag hatten die Griechen gekämpft und trugen erst, als Zeus die Streitenden getrennt, den edlen Leichnam zu den Schiffen und wuschen ihn, häufig weinend, und salbten ihn. Da erschallt auf dem Meere ein göttliches Getöse, und die erschreckten Achäer würden in die hohlen Schiffe gestürzt sein, wenn sie nicht ein alter und vieles wissender Mann, Nestor, zurückgehalten hätte, dessen Rat auch früher schon der beste erschienen.“ Er erklärt ihnen die Erscheinung, indem er sagt: „Die *Mutter* kommt aus dem Meer mit den unsterblichen Meergöttinnen, um ihrem gestorbenen Sohne entgegenzugehen. Auf dieses Wort verließ die Furcht die großgesinnten Achäer. Jetzt nämlich wussten sie, woran sie waren: Menschliches, die Mutter, die Trauernde, kommt ihm entgegen, ihrem Auge, ihrem Ohr begegnet nur, was sie selber sind; Achill ist ihr Sohn, sie selbst voll Klage; und so fährt denn auch Agamemnon, zum Achill gewendet, in seiner Schilderung mit Beschreibung des allgemeinen Schmerzes fort: „Um dich her aber“, sagt er, „standen die Töchter des Meergreises, weheklagend, und legten die ambrosischen Kleider an; die Musen auch, die neun zusamt, wechselnd in schönem Gesänge, klagten, und da wurde wohl keiner tränenlos gesehen der Argeier, so rührte der hellstimmige Gesang.“

Vor allem aber hat mich in dieser Beziehung eine andere Göttererscheinung in der Odyssee jedesmal angezogen und beschäftigt. Odysseus auf seiner Irrfahrt, unter den Phäaken bei den Kampfspielen von

[109] Asphodeloswiese: Ort in der Unterwelt, wo die Abgeschiedenen wohnen

Euryalos geschmäht, weil er sich geweigert hatte, am Wettkampf im Diskuswerfen teilzunehmen, antwortet gereizt, mit finsteren Blicken und derben Worten; dann steht er auf, ergreift die Scheibe, größer und schwerer als die der übrigen, und schleudert sie weithin über das Ziel. Einer der Phäaken bezeichnet die Stelle und ruft ihm zu: „Auch ein Blinder kann den Stein sehen: er liegt nicht gemischt unter den anderen, sondern weit voraus; in diesem Wettkampf hast du nichts zu fürchten, kein Phäake wird deinen Wurf erreichen oder besiegen.“ So sprach er, aber der viel duldende, göttliche Odysseus freute sich, einen wohlgewogenen Freund zu sehen in dem Wettspiel *(Odyssee,* VIII, v. 159–200). – Dies Wort, das befreundete Zunicken eines Phäaken legt Homer als das befreundete Erscheinen der Athene aus.

b. Die neuen Götter des klassischen Ideals

Welches sind nun, ergeht die weitere Frage, die *Produkte* dieser klassischen Weise künstlerischer Tätigkeit, welcher Art sind die neuen Götter der griechischen Kunst?

α) Die allgemeinste und zugleich vollendeteste Vorstellung von ihrer Natur gibt uns ihre konzentrierte Individualität, insofern dieselbe aus der Mannigfaltigkeit von Beiwesenheiten, einzelnen Handlungen und Begebenheiten in den einen Brennpunkt ihrer einfachen Einheit mit sich zusammengefasst ist.

αα) Was uns aus diesen Göttern anspricht, ist zunächst die geistige *substantielle* Individualität, welche, aus dem bunten Schein des Partikularen der Not und vielzweckigen Unruhe des Endlichen in sich zurückgenommen, auf ihrer eigenen Allgemeinheit wie auf einer ewigen, klaren Grundlage sicher beruht. Nur dadurch erscheinen die Götter als die unvergänglichen Mächte, deren ungetrübtes Walten nicht am Besonderen in der Verwicklung mit Anderem und Äußerlichem, sondern an ihrer eigenen Unwandelbarkeit und Gediegenheit zur Anschauung kommt.

ββ) Umgekehrt aber sind sie nicht etwa die bloße Abstraktion geistiger Allgemeinheiten und dadurch sogenannte allgemeine Ideale, sondern insofern sie Individuen sind, erscheinen sie als ein Ideal, das an sich selbst Dasein und deswegen Bestimmtheit, d. h. als Geist *Charakter hat.* Ohne Charakter tritt keine Individualität hervor. Nach dieser Seite hin liegt, wie bereits oben ist ausgeführt worden, auch den geistigen Göttern eine bestimmte Naturmacht zugrunde, mit welcher sich eine bestimmte sittliche Substanz verschmilzt und jedem Gott einen abgegrenzten Kreis seiner ausschließlicheren Wirksamkeit anweist. Die mannigfaltigen Seiten und Züge, welche durch diese Besonderheit hereinkommen, machen, als zur einfachen Einheit mit sich reduziert, die Charaktere der Götter aus.

γγ) Im wahren Ideal jedoch darf sich diese Bestimmtheit ebenso wenig zur scharfen Beschränkung auf die *Einseitigkeit* des Charakters verendlichen, sondern muss gleichmäßig wieder zur Allgemeinheit des Göttlichen zurückgenommen erscheinen. So ist denn jeder Gott, indem er die Bestimmtheit als *göttliche* und damit als *allgemeine* Individualität in sich trägt, teils bestimmter Charakter, teils alles in allem, und schwebt in der vollen einigen Mitte zwischen bloßer Allgemeinheit und ebenso abstrakter Besonderheit. Dies gibt dem echten Ideal des Klassischen die unendliche Sicherheit und Ruhe, die kummerlose Seligkeit und ungehemmte Freiheit.

β) Als Schönheit der klassischen Kunst nun ferner ist der an sich selbst bestimmte göttliche Charakter nicht nur geistig, sondern ebenso sehr äußerlich in ihrer Leiblichkeit erscheinende, dem Auge wie dem Geiste sichtbare Gestalt.

αα) Diese Schönheit, da sie nicht nur das Natürliche und Tierische in seiner geistigen Personifikation, sondern das Geistige selber in dessen adäquatem Dasein zu ihrem Inhalte hat, darf nur in ihrem Beiwesen *Symbolisches* und auf das nur Natürliche Bezügliches aufnehmen; ihr eigentlicher Ausdruck ist die dem Geiste und nur dem Geiste eigentümliche äußere Gestalt, insoweit das Innere in ihr sich selber zur Existenz bringt und sich vollendet durch sie hindurchergießt.

ββ) Auf der anderen Seite muss die klassische Schönheit nicht den Ausdruck der *Erhabenheit* gewähren. Denn das abstrakt Allgemeine allein, das sich in keiner Bestimmtheit mit sich selber zusammenschließt, sondern *nur* negativ gegen das Besondere überhaupt und somit auch gegen jede Verleiblichung gekehrt ist, gibt den Anblick des Erhabenen. Die klassische Schönheit aber führt die geistige Individualität mitten in ihr zugleich natürliches Dasein hinein und expliziert das Innere nur im Elemente äußerer Erscheinung.

γγ) Deshalb muss jedoch die Außengestalt sich ebenso sehr wie das Geistige, das in ihr sich Dasein verschafft, von jeder Zufälligkeit äußerer Bestimmtheit, von jeder Naturabhängigkeit und Krankhaftigkeit befreien, aller Endlichkeit, allem Vorübergehenden, aller Geschäftigkeit für bloß Sinnliches entnommen sein und ihre mit dem bestimmten geistigen Charakter des Gottes sich verschwisternde Bestimmtheit zum freien Einklang mit den allgemeinen Formen der menschlichen Gestalt reinigen und erheben. Die makellose Äußerlichkeit allein, in der jeder Zug der Schwäche und Relativität verwischt und jeder Flecken willkürlicher Partikularität ausgelöscht ist, entspricht dem geistigen Innern, welches in sie sich versenken und in ihr leiblich werden soll.

γ) Da nun aber die Götter aus ihrer Bestimmtheit des Charakters zugleich in die Allgemeinheit zurückgebogen sind, so hat sich auch in ihrer Erscheinung zugleich das Selbstsein des Geistes als das Beruhen in sich und als die Sicherheit seiner in seinem Äußeren darzustellen.

aa) Darum sehen wir in der konkreten Individualität der Götter bei dem eigentlich klassischen Ideal ebenso sehr diesen Adel und diese Hoheit des Geistes, in welcher sich, trotz seinem gänzlichen Hineingehen in die leibliche und sinnliche Gestalt, das Entferntsein von aller Bedürftigkeit des Endlichen kundgibt. Das reine Insichsein und die abstrakte Befreiung von jeder Art der Bestimmtheit würde zur Erhabenheit führen; indem das klassische Ideal aber zum Dasein, das nur das seinige, das Dasein des Geistes selber ist, heraustritt, so zeigt sich auch die Erhabenheit desselben in die Schönheit verschmolzen und in

sie gleichsam unmittelbar übergegangen. Dies macht für die Göttergestalten den Ausdruck der Hoheit, der klassisch *schönen* Erhabenheit notwendig. Ein ewiger Ernst, eine unwandelbare Ruhe thront auf der Stirn der Götter und ist ausgegossen über ihre ganze Gestalt.

ββ) In ihrer Schönheit erscheinen sie deshalb über die eigene Leiblichkeit erhoben, und es entsteht dadurch ein Widerstreit zwischen ihrer seligen Hoheit, die ein geistiges Insichsein, und ihrer Schönheit, die äußerlich und leiblich ist. Der Geist erscheint ganz in seine Außengestalt versenkt und doch zugleich aus ihr heraus nur in sich versunken. Es ist wie das Wandeln eines unsterblichen Gottes unter sterblichen Menschen.

In dieser Beziehung bringen die griechischen Götter einen Eindruck hervor, bei aller Verschiedenheit ähnlich dem, welchen Goethes Büste von Rauch, als ich sie das erstemal sah, auf mich machte. Sie haben sie gleichfalls gesehen, diese hohe Stirn, diese gewaltige, herrschende Nase, das freie Auge, das runde Kinn, die gesprächigen, vielgebildeten Lippen, die geistreiche Stellung des Kopfes, auf die Seite und etwas in die Höhe den Blick weggewendet; und zugleich die ganze Fülle der sinnenden, freundlichen Menschlichkeit, dabei diese ausgearbeiteten Muskeln der Stirn, der Mienen, der Empfindungen, Leidenschaften und in aller Lebendigkeit die Ruhe, Stille, Hoheit im Alter; und nun daneben das Welke der Lippen, die in den zahnlosen Mund zurückfallen, das Schlaffe des Halses, der Wangen, wodurch der Turm der Nase noch größer, die Mauer der Stirn noch höher heraustritt. – Die Gewalt dieser festen Gestalt, die vornehmlich auf das Unwandelbare reduziert ist, erscheint in ihrer losen, hängenden Umgebung wie der erhabene Kopf und die Gestalt der Orientalen in ihrem weiten Turban, aber schlotterndem Oberkleid und schleppenden Pantoffeln; – es ist der feste, gewaltige, zeitlose Geist, der, in der Maske der umherhängenden Sterblichkeit, diese Hülle herabfallen zu lassen im Begriff steht und sie nur noch lose um sich frei herumschlendern lässt.

In der ähnlichen Weise erscheinen auch die Götter von selten dieser hohen Freiheit und geistigen Ruhe über ihre Leiblichkeit erhoben,

so dass sie ihre Gestalt, ihre Glieder bei aller Schönheit und Vollendung gleichsam als einen überflüssigen Anhang empfinden. Und dennoch ist die ganze Gestalt lebendig beseelt, identisch mit dem geistigen Sein, trennungslos, ohne jenes Auseinander des in sich Festen und der weicheren Teile, der Geist nicht dem Leib entgehend und entstiegen, sondern beide *ein* gediegenes Ganzes, aus welchem das Insichsein des Geistes nur in der wunderbaren Sicherheit seiner selbst still herausblickt.

γγ) Indem nun aber jener angedeutete Widerstreit vorhanden ist, ohne jedoch als Unterschied und Trennung der inneren Geistigkeit und ihres Äußeren herauszutreten, so ist das Negative, das darin liegt, eben deswegen diesem ungetrennten *Ganzen* immanent und an ihm selber ausgedrückt. Dies ist innerhalb der geistigen Hoheit der Hauch und Duft der Trauer, den geistreiche Männer in den Götterbildern der Alten selbst bei der bis zur Lieblichkeit vollendeten Schönheit empfunden haben. Die Ruhe göttlicher Heiterkeit darf sich nicht zu Freude, Vergnügen, Zufriedenheit besondern, und der *Frieden* der Ewigkeit muss nicht zum Lächeln des Selbstgenügens und gemütlichen Behagens herunterkommen. Zufriedenheit ist das Gefühl der Übereinstimmung unserer einzelnen Subjektivität mit dem Zustande unseres bestimmten, uns gegebenen oder durch uns hervorgebrachten Zustandes. Napoleon z. B. hat nie gründlicher seine Zufriedenheit ausgedrückt, als wenn ihm etwas gelungen war, womit alle Welt sich unzufrieden bezeigte. Denn Zufriedenheit ist nur die Billigung meines eigenen Seins, Tuns und Treibens, und das Extrem derselben gibt sich in jener Philisterempfindung zu erkennen, zu der es jeder fertige Mensch bringen muss. Diese Empfindung und ihr Ausdruck ist aber nicht der Ausdruck der plastischen ewigen Götter. Die freie, vollendete Schönheit vermag sich nicht in der Zustimmung zu einem bestimmten endlichen Dasein zu genügen, sondern ihre Individualität, nach selten des Geistes wie der Gestalt, obschon sie charakteristisch und in sich bestimmt ist, geht doch nur mit sich als zugleich freier Allgemeinheit und in sich ruhender Geistigkeit zusammen. – Diese Allgemeinheit ist es, welche man bei den griechischen Göttern auch als

Kälte hat ansprechen wollen. Kalt jedoch sind sie nur für die moderne Innigkeit im Endlichen; für sich selbst betrachtet, haben sie Wärme und Leben; der selige Frieden, der sich in ihrer Leiblichkeit abspiegelt, ist wesentlich ein Abstrahieren von Besonderem, ein Gleichgültigsein gegen Vergängliches, ein Aufgeben des Äußerlichen, ein nicht kummervolles und peinliches – doch ein Entsagen dem Irdischen und Flüchtigen, wie die geistige Heiterkeit tief über Tod, Grab, Verlust, Zeitlichkeit hinwegblickt und, eben weil sie tief ist, dies Negative in sich selber enthält. Je mehr nun aber an den Göttergestalten der Ernst und die geistige Freiheit heraustritt, desto mehr lässt sich ein Kontrast dieser Hoheit mit der Bestimmtheit und Körperlichkeit empfinden. Die seligen Götter trauern gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit; man liest in ihrer Gestaltung das Schicksal, das ihnen bevorsteht und dessen Entwicklung, als wirkliches Hervortreten jenes Widerspruchs der Hoheit und Besonderheit, der Geistigkeit und des sinnlichen Daseins, die klassische Kunst selber ihrem Untergange entgegenführt.

c. Die äußere Art der Darstellung

Fragen wir nun *drittens* nach der Art der äußeren Darstellung, welche diesem soeben angegebenen Begriffe des klassischen Ideals gemäß ist, so sind auch in dieser Rücksicht die wesentlichen Gesichtspunkte schon früher bei Betrachtung des Ideals überhaupt näher angegeben worden. Es ist deshalb hier nur so viel zu sagen, dass in dem eigentlich klassischen Ideal die geistige Individualität der Götter nicht in ihrer Beziehung auf Anderes aufgefasst oder durch ihre Besonderheit in Konflikt und Kampf gebracht wird, sondern in dem ewigen Beruhen in sich, in dieser Schmerzlichkeit des göttlichen Friedens zur Erscheinung kommt. Der bestimmte Charakter betätigt sich daher nicht in der Weise, dass er die Götter zu besonderen Empfindungen und Leidenschaften anregte oder sie bestimmte Zwecke durchzusetzen nötigte. Im Gegenteil sind sie aus jeder Kollision und Verwicklung, ja aus jedem Bezug auf Endliches und in sich Zwiespältiges zu der reinen Versunkenheit in sich zurückgeführt. Diese strengste Ruhe, nicht starr, kalt und tot, aber sinnend und unwandelbar, ist für die klassi-

schen Götter die höchste und gemäßeste Form der Darstellung. Wenn sie deshalb in bestimmten Situationen auftreten, so dürfen es nicht Zustände oder Handlungen sein, die zu Konflikten Anlass geben, sondern solche, welche als selber harmlos auch die Götter in ihrer Harmlosigkeit belassen. Unter den besonderen Künsten ist daher die Skulptur vor allen geeignet, das klassische Ideal in seinem einfachen Beisichsein darzustellen, in welchem mehr die allgemeine Göttlichkeit als der besondere Charakter zum Vorschein kommen soll. Hauptsächlich die ältere, strengere Skulptur hält diese Seite des Ideals fest, und die spätere erst geht zu einer vermehrten dramatischen Lebendigkeit der Situationen und Charaktere fort. Die Poesie dagegen lässt die Götter handeln, d. h. sich negativ gegen ein Dasein verhalten, und bringt sie dadurch auch zu Kampf und Streit. Die Ruhe der Plastik, wo sie in ihrem eigensten Bereiche bleibt, kann das gegen die Besonderheiten negative Moment des Geistes nur in jenem Ernst der Trauer ausdrücken, den wir vorhin schon näher bezeichnet haben.

2. Der Kreis der besonderen Götter

Als angeschaute, in unmittelbarem Dasein dargestellte und damit bestimmte und besondere Individualität wird die Göttlichkeit notwendig zu einer *Vielheit von* Gestalten. Dem Prinzip der klassischen Kunst ist der Polytheismus schlechthin wesentlich, und es wäre ein törichtes Unternehmen, den Einen Gott der Erhabenheit und des Pantheismus oder der absoluten Religion, welche Gott als geistige und rein innere Persönlichkeit fasst, in plastischer Schönheit ausgestalten zu wollen oder zu meinen, dass bei den Juden, Mohammedanern oder Christen für den Inhalt ihres religiösen Glaubens die klassischen Formen wie bei den Griechen aus ursprünglicher Anschauung hätten hervorkommen können.

a. Vielheit von Götterindividuen

In dieser Vielheit schlägt sich das göttliche Universum dieser Stufe zu einem Kreise besonderer Götter auseinander, von denen jeder ein Individuum für sich und den anderen gegenüber ist. Diese Individua-

litäten sind aber nicht von der Art, dass sie nur als Allegorien für allgemeine Eigenschaften zu nehmen wären, so z. B. Apollo als Gott des Wissens, Zeus der Herrschaft, sondern Zeus ist ganz ebenso das Wissen, und Apollo in den *Eumeniden,* wie wir sahen, beschützt auch den Orest, den Sohn und *Königssohn,* den er selber zur Rache angereizt hatte. Der Kreis der griechischen Götter ist eine Vielheit von Individuen, von welchen jeder einzelne Gott, wenn auch im bestimmten Charakter einer Besonderheit, dennoch eine in sich zusammengefasste Totalität ist, die an sich selbst auch die Eigenschaft eines anderen Gottes hat. Denn jede Gestalt, als göttlich, ist immer auch das Ganze. Dadurch allein enthalten die griechischen Götterindividuen einen Reichtum von Zügen, und obschon ihre Seligkeit in ihrem allgemeinen geistigen Beruhen auf sich selber und in der Abstraktion von der direkten und verendlichenden Richtung auf die zerstreuende Mannigfaltigkeit der Dinge und Verhältnisse liegt, so haben sie doch ebenso sehr die Macht, nach verschiedenen Seiten hin sich wirksam und tätig zu erweisen. Sie sind weder das abstrakt Besondere noch das abstrakt Allgemeine, sondern das Allgemeine, das die Quelle des Besonderen ist.

b. Mangel systematischer Gliederung

Dieser Art der Individualität wegen kann nun aber der griechische Polytheismus keine an sich *systematisch* gegliederte Totalität ausmachen. Beim ersten Blick zwar scheint es unabweislich, an den Olymp der Götter die Forderung zu stellen, die vielen Götter, welche in ihm versammelt sind, müssten in ihrer Gesamtheit, wenn deren Besonderung Wahrheit haben und ihr Inhalt klassisch sein soll, nun auch die Totalität der Idee in sich ausdrücken, den ganzen Kreis der notwendigen Mächte der Natur und des Geistes erschöpfen und sich daher auch konstruieren, d. h. als notwendig aufzeigen lassen. Dieser Forderung wäre dann aber sogleich die Einschränkung beizufügen, dass diejenigen Mächte des Gemüts und der geistigen absoluten Innerlichkeit überhaupt, welche erst in der späteren höheren Religion wirksam werden, von dem Gebiet der klassischen Götter ausgeschlossen blieben, so dass sich der Umfang des Inhalts, dessen besondere Seiten in der griechischen Mythologie zur Anschauung gelangen könnten,

schon dadurch verringern würde. Außerdem aber kommt einerseits durch die in sich mannigfache Individualität notwendig auch die Zufälligkeit der Bestimmtheit herein, die sich der strengen Gliederung der Begriffsunterschiede entzieht, indem sie den Göttern nicht erlaubt, bei der Abstraktion *einer* Bestimmtheit zu verharren; andererseits hebt die Allgemeinheit, in deren Elemente die Götterindividuen ihr seliges Dasein haben, die feste Besonderheit auf, und die Hoheit der ewigen Mächte erhebt sich heiter über den kalten Ernst des Endlichen, worein, wenn diese Inkonsequenz fehlte, die göttlichen Gestalten durch ihre Beschränktheit würden verwickelt werden.

Wie sehr deshalb auch die Hauptmächte der Welt, als Totalität der Natur und des Geistes, in der griechischen Mythologie dargestellt sind, so kann diese Gesamtheit sowohl um der allgemeinen Göttlichkeit als auch der Individualität der Götter willen dennoch nicht als ein *systematisches Ganzes* auftreten. Statt *individueller* Charaktere würden die Götter sonst mehr nur allegorische Wesen und statt *göttlicher* Individuen endlich beschränkte, abstrakte Charaktere sein.

c. Grundcharakter des Götterkreises

Wenn wir daher den Kreis der griechischen Gottheiten, d. i. den Kreis der sogenannten Hauptgötter, näher nach ihrem einfachen Grundcharakter betrachten, wie derselbe gefestigt durch die Skulptur in der allgemeinsten und doch sinnlich konkreten Vorstellung erscheint, so finden wir zwar die wesentlichen Unterschiede und deren Totalität festgestellt, im besonderen aber auch immer wieder verwischt und die Strenge der Durchführung zur Inkonsequenz der Schönheit und Individualität ermäßigt. So hält z. B. Zeus die Herrschaft über Götter und Menschen in Händen, ohne jedoch dadurch wesentlich die freie Selbstständigkeit der übrigen Götter zu gefährden. Er ist der oberste Gott, seine Macht aber absorbiert nicht die Macht der anderen. Er hat zwar Zusammenhang mit dem Himmel, mit Blitz und Donner und der erzeugenden Lebendigkeit der Natur, doch mehr noch und eigentlicher ist er die Macht des Staats, der gesetzlichen Ordnung der Dinge, das Bindende in Verträgen, Eiden, Gastfreund-

schaft, überhaupt das Band der menschlichen, praktischen, sittlichen Substantialität und die Gewalt des Wissens und des Geistes. Seine Brüder sind gegen das Meer hinaus und hinunter zur Unterwelt gewendet; Apoll erscheint als der wissende Gott, als das Aussprechen und schöne Darstellen der Interessen des Geistes, als Lehrer der Musen; „Erkenne dich selbst“ ist die Überschrift seines Tempels zu Delphi, ein Gebot, das sich jedoch nicht etwa auf die Schwächen und Mängel, sondern auf das Wesen des Geistes, auf Kunst und jedes wahrhafte Bewusstsein bezieht, List und Wohlredenheit, das Vermitteln überhaupt, wie es auch in untergeordneten Sphären eintritt, welche, obschon sich unmoralische Elemente einmischen, noch zum Bereich des vollendeten Geistes gehören, macht ein Hauptbereich des Hermes aus, der auch die Seelenschatten der Verstorbenen zur Unterwelt führt; die kriegerische Gewalt ist ein Hauptzug des Ares; Hephaistos erweist sich geschickt in technischer Kunstarbeit; und die Begeisterung, die noch ein Element des Natürlichen in sich trägt, die begeistigende Naturgewalt des Weins, Spiele, dramatische Aufführungen usf. sind dem Dionysos zugeteilt. Einen ähnlichen Kreis des Inhaltes durchlaufen die weiblichen Gottheiten. In Juno ist das sittliche Band der Ehe eine Hauptbestimmung; Ceres hat den Ackerbau gelehrt und verbreitet und damit dem Menschen die beiden Seiten geschenkt, die im Ackerbau liegen: die Sorge für das Gedeihen der Naturprodukte, welche die unmittelbarsten Bedürfnisse befriedigen, dann aber das geistige Element des Eigentums, der Ehe, des Rechts, der Anfänge der Zivilisation und sittlichen Ordnung.

Ebenso ist Athene die Mäßigkeit, Besonnenheit, Gesetzlichkeit, die Macht der Weisheit, technischen Kunstgeschicklichkeit und Tapferkeit und fasst in ihrer sinnenden kriegerischen Jungfräulichkeit den konkreten Geist des Volkes, den freien eigenen substantiellen Geist der Stadt Athen zusammen und stellt denselben objektiv als waltende, göttlich zu ehrende Macht dar. Diana dagegen, durchaus verschieden von der Diana zu Ephesus, hat die sprödere Selbstständigkeit jungfräulicher Keuschheit zu ihrem wesentlichen Charakterzuge, sie liebt die Jagd und ist überhaupt nicht die still sinnende, sondern die stren-

ge, nur hinausstrebende Jungfrau; Aphrodite mit dem anreizenden Amor, der aus dem alten titanischen Eros zum Knaben geworden ist, deutet auf den menschlichen Affekt der Zuneigung, Liebe der Geschlechter usf.

Von dieser Art ist der Inhalt der geistig gestalteten individuellen Götter. Was ihre äußere Darstellung angeht, so können wir hier wieder der Skulptur als derjenigen Kunst erwähnen, welche auch bis zu dieser Besonderheit der Götter mit fortgeht. Drückt sie jedoch die Individualität in deren schon spezifischeren Bestimmtheit aus, so überschreitet sie bereits die erste strenge Hoheit, obwohl sie auch dann noch die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Individualität zu *einer* Bestimmtheit, zu demjenigen, was wir Charakter heißen, vereinigt und diesen Charakter in seiner einfacheren Klarheit für die sinnliche Anschauung, d. h. für die äußerlich vollständigste, letzte Bestimmtheit in Göttergestalten fixiert. Denn die Vorstellung bleibt in Rücksicht auf das äußere und reale Dasein immer unbestimmter, wenn sie auch als Poesie den Inhalt zu einer Menge von Geschichten, Äußerungen und Begebenheiten der Götter herausarbeitet. Dadurch ist die Skulptur einerseits idealer, während sie andererseits den Charakter der Götter zu ganz bestimmter Menschlichkeit individualisiert und den Anthropomorphismus des klassischen Ideals vollendet. Als diese Darstellung des Ideals in seiner dem inneren, wesentlichen Gehalt dennoch schlechthin gemäßen Äußerlichkeit sind die Skulpturbilder der Griechen die Ideale an und für sich, die für sich seienden, ewigen Gestalten, der Mittelpunkt der plastischen klassischen Schönheit, deren Typus auch dann die Grundlage bleibt, wenn diese Gestalten in bestimmte Handlungen eintreten und in besondere Begebnisse verwickelt erscheinen.

3. Die einzelne Individualität der Götter

Die Individualität und deren Darstellung kann sich nun aber mit der immer noch relativ abstrakten Besonderheit des Charakters nicht begnügen. Das Gestirn ist in seinem einfachen Gesetz erschöpft und bringt dies Gesetz zur Erscheinung; wenige bestimmte Charakterzüge

geben dem Steinreiche seine Gestaltung; aber schon in der vegetabilischen Natur tut sich eine unendliche Fülle der mannigfachsten Formen, Übergänge, Vermischungen und Anomalien auf; die tierischen Organismen zeigen sich in einer noch größeren Breite der Verschiedenheit und Wechselwirkung mit der Äußerlichkeit, auf welche sie sich beziehen, und steigen wir endlich zum Geistigen und dessen Erscheinung herauf, so finden wir eine noch unendlich weitläufigere Vielseitigkeit des inneren und äußeren Daseins. Indem nun das klassische Ideal nicht bei der in sich beruhenden Individualität verharrt, sondern dieselbe auch in Bewegung zu setzen, mit anderem in Verhältnis zu bringen und darauf wirksam zu zeigen hat, so bleibt auch der Charakter der Götter nicht bei der in sich selbst noch substantiellen Bestimmtheit stehen, sondern tritt in weitere Besonderheiten herein. Diese sich aufschließende Bewegung zum äußerlichen Dasein hin und die damit verbundene Veränderlichkeit gibt nur die näheren Züge für die *Einzelheit* jedes Gottes ab, wie sie sich für eine lebendige Individualität gebührt und ihr notwendig ist. Mit solcher Art der Einzelheit ist aber zugleich die Zufälligkeit der besonderen Züge verknüpft, welche sich auf das Allgemeine der substantiellen Bedeutung nicht mehr zurückführen; dadurch wird diese partikulare Seite der einzelnen Götter zu etwas Positivem, welches deshalb auch nur als äußerliches Beiwesen umherstehen und nachklingen darf.

a. Stoff für die Individualisierung

Da entsteht nun sogleich die Frage: wo kommt der *Stoff für* diese einzelne Erscheinungsweise der Götter her, wie schreiten sie in ihrer Partikularisierung weiter vorwärts? Für ein wirkliches menschliches Individuum, für seinen Charakter, aus welchem es Handlungen vollbringt, für die Begebenheiten, in welche es verflochten, für das Schicksal, von dem es betroffen wird, geben die äußerlichen Umstände, die Zeit der Geburt, die angeborenen Anlagen, Eltern, Erziehung, Umgebung, Zeitverhältnisse, das ganze Bereich relativer innerer und äußerer Zustände das nähere positive Material ab. Diesen Stoff enthält die vorhandene Welt, und die Lebensbeschreibungen einzelner Menschen werden nach dieser Seite hin jedes Mal von der größten indivi-

duellen Verschiedenheit sein. Anders jedoch ist es mit den freien Göttergestalten, welche kein Dasein in der konkreten Wirklichkeit haben, sondern aus der Phantasie entsprungen sind. Deshalb könnte man nun aber glauben, die Dichter und Künstler, die überhaupt das Ideal aus freiem Geist erschaffen, nähmen den Stoff für die zufälligen Einzelheiten nur aus der subjektiven Willkür der Einbildungskraft. Diese Vorstellung jedoch ist falsch. Denn wir gaben der klassischen Kunst überhaupt die Stellung, dass sie sich erst durch Reaktion gegen die zu ihrem eigenen Bezirk notwendig gehörigen Voraussetzungen zu dem heraufbilde, was sie als echtes Ideal ist. Aus diesen Voraussetzungen schreiben sich die speziellen Besonderheiten her, welche den Göttern ihre nähere individuelle Lebendigkeit verschaffen. Die Hauptmomente dieser Voraussetzungen sind bereits angeführt, und wir haben hier nur kurz an das Frühere zu erinnern.

α) Die zunächstliegende reichhaltige Quelle machen die symbolischen Naturreligionen aus, welche der griechischen Mythologie zu der in ihr umgewandelten Grundlage dienen. Indem nun aber dergleichen entlehnte Züge hier den als geistige Individuen dargestellten Göttern zugeteilt werden, müssen sie wesentlich den Charakter, als Symbole zu gelten, verlieren; denn sie dürfen jetzt nicht mehr eine Bedeutung behalten, welche verschieden von dem wäre, was das Individuum selber ist und zur Erscheinung bringt. Der früher symbolische Inhalt wird deshalb jetzt zum Inhalte eines göttlichen Subjektes selbst, und da er nicht das Substantielle des Gottes betrifft, sondern nur die mehr beiläufige Partikularität, so sinkt solcher Stoff zu einer äußerlichen Geschichte, einer Tat oder Begebenheit herunter, welche dem Willen der Götter in dieser oder jener besonderen Lage zugeschrieben wird. So treten hier alle die symbolischen Traditionen früherer heiliger Dichtungen wieder herein und nehmen, zu Handlungen einer subjektiven Individualität umgewandelt, die Form menschlicher Begebnisse und Geschichten an, welche sich mit den Göttern sollen zugetragen haben und nicht nur von den Dichtern beliebig etwa dürfen erfunden werden. Wenn Homer z. B. von den Göttern erzählt, sie seien ausgereist, bei den unsträflichen Äthiopiern zwölf Tage lang zu schmausen,

so wäre dies als bloße Phantasie des Dichters eine armselige Erfindung. Auch mit der Erzählung von der Geburt Jupiters verhält es sich so. Kronos, heißt es, hatte alle seine Kinder, die er gezeugt, wieder verschlungen, so dass nun Rhea, seine Gemahlin, als sie mit Zeus, dem jüngsten, schwanger ging, sich gen Kreta hinwandte, dort den Sohn gebar, dem Kronos jedoch statt des Kindes einen Stein zu verschlingen gab, den sie in Felle gewickelt hatte. Später dann bricht Kronos alle Kinder wieder aus, die Tochter und auch den Poseidon. Diese Geschichte, als subjektive Erfindung, wäre läppisch; es blicken aber die Reste symbolischer Bedeutungen hindurch, welche jedoch, weil sie ihren symbolischen Charakter verloren haben, als bloß äußerliches Begebnis erscheinen. Ähnlich geht es mit der Geschichte der Ceres und Proserpina. Hier ist die alte symbolische Bedeutung das Verlorengehen und Aufkeimen des Samenkorns. Die Mythe stellt dies so vor, als habe Proserpina in einem Tale mit Blumen gespielt und die duftende Narzisse gepflückt, welche aus *einer* Wurzel hundert Blüten trieb. Da erbebt die Erde, Pluto steigt aus dem Boden empor, hebt die Jammernde in seinen goldenen Wagen und führt sie zur Unterwelt. Nun wandelt Ceres im Mutterschmerz lange vergeblich über die Erde hin. Endlich kehrt Proserpina zur Oberwelt zurück, doch Zeus hat hierzu nur unter dem Vorbehalt Erlaubnis gegeben, dass Proserpina noch nicht solle von der Nahrung der Götter genossen haben. Leider jedoch hatte sie in Elysium einmal einen Granatapfel gegessen und durfte deshalb nur den Frühling und Sommer hindurch auf der Oberwelt zubringen. – Auch hier hat die allgemeine Bedeutung nicht ihre symbolische Gestalt behalten, sondern ist zu einer menschlichen Begebenheit umgearbeitet, welche den allgemeinen Sinn nur von fernher durch die vielen äußerlichen Züge hindurchscheinen lässt. – In derselben Weise deuten auch die Beinamen der Götter häufig auf dergleichen symbolische Grundlagen hin, die aber ihre symbolische Form abgestreift haben und nur noch dazu dienen, der Individualität eine vollere Bestimmtheit zu geben.

β) Eine andere Quelle für die positiven Partikularitäten der einzelnen Götter geben die lokalen Beziehungen ab, sowohl in Betreff auf

den Ursprung der Vorstellungen von den Göttern als auch auf die Ankunft und Einführung ihres Dienstes und auf die verschiedenen Orte, an welchen sie vornehmlich ihre Verehrung fanden.

αα) Obschon daher die Darstellung des Ideals und seiner allgemeinen Schönheit sich über die besondere Lokalität und deren Eigentümlichkeit erhoben und die einzelnen Äußerlichkeiten in der Allgemeinheit der Kunstphantasie zu einem der substantiellen Bedeutung schlechthin entsprechenden Totalbilde zusammengezogen hat, so spielen doch, wenn die Skulptur die Götter ihrer Einzelheit nach nun auch in gesonderte Beziehungen und Verhältnisse bringt, diese partikularen Züge und lokalen Farben immer wieder durch, um von der Individualität etwas, obschon nur äußerlich Bestimmteres, anzugeben. Wie Pausanias z. B. eine Menge solcher lokalen Vorstellungen, Bildnereien, Gemälde, Sagen anführt, die er in Tempeln, an öffentlichen Orten, in Tempelschätzen, in Gegenden, wo etwas Wichtiges vorgefallen war, gesehen oder sonst zur Erfahrung gebracht hat, ebenso laufen nach dieser Seite hin in den griechischen Mythen die alten, aus der Fremde erhaltenen Traditionen und Lokale mit den einheimischen durcheinander, und allen ist mehr oder weniger eine Beziehung auf die Geschichte, Entstehung, Stiftung der Staaten, besonders durch Kolonisation, gegeben. Indem nun aber dieser vielfache spezielle Stoff in der Allgemeinheit der Götter seine ursprüngliche Bedeutung verloren hat, so kommen dadurch Geschichten heraus, die bunt, kraus und für uns ohne Sinn bleiben. So gibt z. B. Aischylos in seinem *Prometheus* die Irrungen der lo in ihrer ganzen Härte und Äußerlichkeit wie ein steinernes Basrelief, ohne auf eine sittliche, völkergeschichtliche oder Naturdeutung anzuspielen. Ähnlich verhält es sich mit dem Perseus, Dionysos usf., besonders aber mit Zeus, seinen Ammen, seinen Untreuen gegen die Hera, welche er gelegentlich dann auch, mit den Beinen an einen Amboss gehängt, zwischen Himmel und Erde schweben lässt. Auch in Herkules kommt der mannigfaltig bunteste Stoff zusammen, der dann in solchen Geschichten ein durchaus menschliches Ansehen in Weise zufälliger Begebenhei-

ten, Taten, Leidenschaften, Unglücksfälle und sonstiger Vorfallenheiten annimmt.

ββ) Außerdem sind die ewigen Mächte der klassischen Kunst die allgemeinen Substanzen in der wirklichen Gestaltung des griechischen *menschlichen* Daseins und Handelns, von dessen ursprünglichen Nationalanfängen deshalb aus den Heroenzeiten und anderweitigen Traditionen her auch in späteren Tagen noch viele partikuläre Reste an den Göttern hängen bleiben. So deuten denn auch viele Züge in den bunten Göttergeschichten gewiss auf historische Individuen, Heroen, ältere Volksstämme, natürliche Ereignisse und Vorfälle in Ansehung der Kämpfe, Kriege und anderweitiger Bezüglichkeiten hin. Und wie die Familie, die Verschiedenheit der Stämme der Ausgangspunkt des Staats ist, so hatten die Griechen auch ihre Familiengötter, Renaten, Stammgötter und ebenso die schützenden Gottheiten der einzelnen Städte und Staaten. In dieser Richtung auf das Historische ist nun aber die Behauptung aufgestellt, dass der Ursprung der griechischen Götter überhaupt aus solchen geschichtlichen Tatsachen, Heroen, alten Königen herzuleiten sei. Es ist dies eine plausible, aber flache Ansicht, wie sie auch Heyne noch wieder neuerdings in Umlauf gebracht hat. In einer analogen Weise hat ein Franzose, Nicolas Freret[110], als allgemeines Prinzip des Götterkrieges z. B. die Streitigkeiten verschiedener Priesterschaften angenommen. Dass solch ein geschichtliches Moment hereinspiele, dass bestimmte Stämme ihre Anschauungen vom Göttlichen geltend gemacht, dass gleichfalls die unterschiedenen Lokale Züge für die Individualisierung der Götter geliefert haben, ist allerdings zuzugeben; der eigentliche Ursprung aber der Götter liegt nicht in diesem äußerlichen geschichtlichen Material, sondern in den geistigen Mächten des Lebens, als welche sie gefasst wurden, so dass dem Positiven, Lokalen, Historischen nur für die bestimmtere Ausführung der einzelnen Individualität ein breiterer Spielraum eingeräumt werden darf.

[110] Nicolas Freret, 1688-1749, französischer Historiker

γγ) Indem nun ferner der Gott in die menschliche Vorstellung tritt und noch mehr durch die Skulptur in leiblicher, realer Gestalt dargestellt wird, zu welcher sich dann der Mensch im Kultus wieder in gottesdienstlichen Handlungen verhält, so ist auch durch diese Beziehung ein neues Material für den Kreis des Positiven und Zufälligen vorhanden. Welche Tiere z. B. oder Früchte jedem Gott geopfert werden, in welchem Aufzuge die Priester und das Volk erscheinen, in welcher Folge die besonderen Handlungen vor sich gehen, dies alles häuft sich zu den verschiedenartigsten einzelnen Zügen an. Denn jede solche Handlung hat eine unendliche Menge Seiten und Äußerlichkeiten, die für sich zufällig so oder auch anders sein könnten, als einer heiligen Handlung zugehörig aber etwas Festes, nicht Willkürliches sein sollen und in die Sphäre des Symbolischen hinüberspielen. Hier herein fällt z. B. die Farbe der Kleidung, beim Bacchus die Weinfarbe, ebenso das Rehfell, in welches die in die Mysterien Einzuweihenden gehüllt wurden; auch die Kleidung und Attribute der Götter, der Bogen des pythischen Apollo, Peitsche, Stab und unzählige andere Äußerlichkeiten haben hier ihre Stelle. Dergleichen wird jedoch nach und nach eine bloße Gewohnheit; kein Mensch denkt bei Ausübung derselben mehr an den ersten Ursprung, und was wir etwa gelehrterweise als die Bedeutung aufzeigen könnten, ist dann eine bloße Äußerlichkeit, welche der Mensch aus unmittelbarem Interesse mitmacht, aus Scherz, Spaß, Genuss der Gegenwart, Andacht, oder weil es eben gebräuchlich, unmittelbar so festgesetzt ist und von anderen auch gemacht wird. Wenn bei uns z. B. die Jungen sommers das Johannisfeuer anzünden oder anderwärts springen, an die Fenster anwerfen, so ist das ein bloßer äußerlicher Brauch, bei dem sich die eigentliche Bedeutung ebenso sehr in den Hintergrund gestellt hat als bei den Festtänzen der griechischen Jünglinge und Mädchen die Verschlingungen des Tanzes, deren Touren die verschränkten Bewegungen der Planeten, den labyrinthischen Irrgängen gleich, nachbildeten. Man tanzt nicht, um Gedanken dabei zu haben, sondern das Interesse beschränkt sich auf den Tanz und dessen geschmackvolle, zierliche Festlichkeit schöner Bewegung. Die ganze Bedeutung, welche die ursprüngliche Grundlage ausmachte und wovon die Darstellung für das

Vorstellen und sinnliche Anschauen symbolischer Art war, wird damit eine Phantasievorstellung überhaupt, deren Einzelheiten wir uns wie ein Märchen oder, wie in der Geschichtsschreibung, als Bestimmtheit der Äußerlichkeit in Zeit und Raum gefallen lassen und von denen nur gesagt wird: „es *ist* so“ oder: „es heißt, man erzählt“ usf. Das Interesse der Kunst kann deshalb nur darin bestehen, diesem zu positiver Äußerlichkeit gewordenen Stoffe eine Seite abzugewinnen und etwas daraus zu machen, was uns die Götter als konkrete, lebendige Individuen vor Augen stellt und an eine tiefere Bedeutung nur etwa noch anklingt.

Dies Positive gibt den griechischen Göttern, wenn die Phantasie es von neuem bearbeitet, eben den Reiz der lebendigen Menschlichkeit, indem das sonst nur Substantielle und Mächtige dadurch in die individuelle Gegenwart, welche überhaupt aus dem zusammengesetzt ist, was wahrhaft an und für sich und was äußerlich und zufällig ist, hineingerückt und das Unbestimmte, das sonst immer noch in der Vorstellung der Götter liegt, enger begrenzt und reicher erfüllt wird. Einen weiteren Wert aber dürfen wir den speziellen Geschichten und besonderen Charakterzügen nicht beilegen; denn dieses früher seinem ersten Ursprünge nach symbolisch Bedeutende hat jetzt nur noch die Aufgabe, die geistige Individualität der Götter gegen das Menschliche hin zur sinnlichen Bestimmtheit zu vollenden und ihr durch dies seinem Inhalt und seiner Erscheinung nach Ungöttliche die Seite der Willkür und Zufälligkeit, welche zum konkreten Individuum gehört, hinzuzufügen. Die Skulptur, insofern sie die reinen Götterideale zur Anschauung bringt und den Charakter und Ausdruck nur am lebendigen Körper darzustellen hat, wird die letzte äußerliche Individualisierung zwar am wenigsten sichtbar hervortreten lassen, doch macht sich dieselbe auch in diesem Gebiete geltend: wie der Kopfputz z. B., die Art des Haarwurfs, der Locken an jedem Gott verschieden ist, und nicht etwa bloß zu symbolischen Zwecken, sondern zur näheren Individualisierung. So hat z. B. Herkules kurze Locken, Zeus reichhaltig in die Höhe quellende, Diana eine andere Windung des Haars als Venus, Pallas die Gorgo auf dem Helm, und dies geht durch Waffen, Gürtel, Binden, Armspangen und die vielfältigsten

Binden, Armspangen und die vielfältigsten Äußerlichkeiten in derselben Weise hindurch.

γ) Eine *dritte* Quelle nun endlich für die nähere Bestimmtheit erhalten die Götter durch ihr Verhältnis zu der vorhandenen konkreten Welt und deren mannigfache Naturerscheinungen, menschliche Taten und Begebenheiten. Denn wie wir die geistige Individualität zum Teil ihrem allgemeinen Wesen, zum Teil ihrer besonderen Einzelheit nach aus früheren symbolisch gedeuteten Naturgrundlagen und menschlichen Tätigkeiten haben hervorgehen sehen, so bleibt sie nun auch, als geistig für sich seiendes Individuum, in stets lebendiger Beziehung auf die Natur und das menschliche Dasein. Hier strömt, wie schon oben bereits ausgeführt ist, die Phantasie des Dichters als die stets ergiebige Quelle für besondere Geschichten, Charakterzüge und Taten fort, welche von den Göttern berichtet werden. Das Künstlerische dieser Stufe besteht darin, die Götterindividuen lebendig mit den menschlichen Handlungen zu verflechten und das Einzelne der Begebenheiten stets in die Allgemeinheit des Göttlichen zusammenzufassen; wie wir z. B. auch wohl, in anderem Sinne freilich, sagen dieses oder jenes Schicksal komme von Gott. Schon in der gewöhnlichen Wirklichkeit nahm der Grieche in den Verwicklungen seines Lebens, in seinen Bedürfnissen, Befürchtungen, Hoffnungen seine Zuflucht zu den Göttern. Da werden es zunächst äußerliche Zufälligkeiten, welche die Priester als Omina ansehen und in Rücksicht auf die menschlichen Zwecke und Zustände deuten. Ist gar Not und Unglück vorhanden, so hat der Priester den Grund der Drangsal zu erklären, den Zorn und Willen der Götter zu erkennen und die Mittel anzugeben, wie dem Unglücke zu begegnen sei. Die Dichter nun gehen in ihren Auslegungen noch weiter, da sie zu großem Teil alles, was das allgemeine und wesentliche Pathos, die bewegende Macht in den menschlichen Entschließungen und Handlungen betrifft, den Göttern und deren Tun zuschreiben, so dass die Tätigkeit der Menschen als Tat zugleich der Götter erscheint, welche ihre Entschlüsse durch die Menschen zur Ausführung bringen. Der Stoff bei diesen poetischen Deutungen ist aus den gewöhnlichen Umständen genommen, in Betreff auf welche

nun der Dichter erklärt, ob sich dieser oder jener Gott in der dargestellten Begebenheit ausspreche und sich innerhalb ihrer tätig erweise. Dadurch vermehrt die Poesie vornehmlich den Kreis der vielen speziellen Geschichten, welche von den Göttern erzählt werden. Wir können in dieser Beziehung an einige Beispiele erinnern, welche uns schon nach einer anderen Seite hin, bei Betrachtung des Verhältnisses der allgemeinen Mächte zu den handelnden menschlichen Individuen (Bd. l, S. 294 f.), zur Erläuterung gedient haben. Homer stellt den Achill als den Tapfersten unter den Griechen vor Troja dar. Diese Unnahbarkeit des Helden drückt er so aus, dass Achill am ganzen Körper unverletzbar sei, außer am Knöchel, an welchem die Mutter ihn, als sie ihn in den Styx tauchte, zu halten genötigt war. Diese Geschichte gehört der Phantasie des Dichters an, der das äußerliche Faktum auslegt. Nimmt man dies nun aber so, als wenn damit ein wirkliches Faktum ausgesprochen sein sollte, das die Alten in dem Sinne geglaubt hätten, wie wir an eine sinnliche Wahrnehmung glauben, so ist dies eine ganz rohe Vorstellung, die den Homer sowie alle Griechen und den Alexander – der den Achill bewunderte und ebenso sein Glück, den Homer zum Sänger gehabt zu haben, pries – zu einfältigen Menschen macht, wie dies Adelung[111] z. B. durch die Reflexion tut, dem Achill sei die Tapferkeit nicht schwer geworden, da er seine Unverwundbarkeit gewusst habe. Achills wahre Tapferkeit wird dadurch in keiner Weise geschmälert, denn er weiß ebenso sehr von seinem frühen Tode und entzieht sich dennoch, wo es gilt, niemals der Gefahr. Ganz anders ist das ähnliche Verhältnis im Nibelungenliede geschildert. Dort ist der hörnerne Siegfried gleichfalls unverwundbar, aber hat außerdem noch seine Tarnkappe, welche ihn unsichtbar macht. Wenn er in dieser Unsichtbarkeit dem Könige Günther bei dessen Kampfe mit Brunhilde beisteht, so ist dies nur das Werk einer rohen barbarischen Zauberei, welche weder von Siegfrieds noch König Günthers Tapferkeit einen großen Begriff gibt. Allerdings handeln beim Homer die Götter oft zum Heil einzelner Helden, aber die Götter erscheinen nur als das Allgemeine dessen, was der Mensch als Indivi-

[111] Johann Christoph Adelung, 1732-1806, Sprachforscher und Lexikograph der Aufklärung

duum ist und vollbringt und wobei er mit der ganzen Energie seiner Heldenschaft dabeisein muss. Die Götter hätten sonst in der Schlacht nur die gesamten Trojaner totzuschlagen brauchen, um den Griechen volle Hilfe zu leisten. Dagegen schildert Homer, als er die Hauptschlacht beschreibt, ausführlich die Kämpfe der Einzelnen; und nur, als das Gemenge und Gewimmel allgemein wird, als die ganzen Massen, der Gesamtmut der Heere gegeneinander wütet, da ist es Ares selbst, der durch das Feld tobt, da kämpfen Götter gegen Götter. Und das ist nicht etwa nur als Steigerung überhaupt schön und prächtig, sondern es liegt darin das Tiefere, dass Homer im Einzelnen und Unterscheidbaren die einzelnen Helden erkennt, in der Gesamtheit aber und dem Allgemeinen die allgemeinen Mächte und Gewalten. – In einer anderen Beziehung lässt Homer auch den Apollo auftreten, als es darauf ankommt, den Patroklos zu töten, der die unbesiegbaren Waffen des Achill trägt (*Ilias*, XVI, v. 783–849). Dreimal, dem Ares vergleichbar, war Patroklos in die Haufen der Troer gestürzt, und dreimal neun Männer schon hatte er getötet. Als er darauf das viertemal einstürmte, da, von finsterer Nacht eingehüllt, wandelt der Gott durch das Getümmel ihm entgegen und schlägt ihm Rücken und Schultern, entreißt ihm den Helm, dass er dahinrollt auf den Boden und hell erklingt von den Hufen der Rosse und der Haarbusch von Blut und Staub besudelt wird, was früher niemals denkbar war. Auch die eherne Lanze zerbricht er ihm in den Händen, von den Schultern entsinkt ihm der Schild, und auch den Harnisch löst ihm Phöbos Apollo. Dies Einschreiten des Apollo kann man als die poetische Erklärung des Umstandes nehmen, dass die Mattigkeit, gleichsam der natürliche Tod es ist, der den Patroklos in dem Gewühl und der Hitze der Schlacht beim vierten Einstürmen ergreift und bezwingt. Nun erst vermag Euphorbos ihm die Lanze zwischen den Schultern in den Rücken zu bohren; noch einmal zwar sucht sich Patroklos dem Kampf zu entziehen, doch schon hat ihn Hektor ereilt und stößt ihm den Speer tief in die Weiche des Bauches. Da frohlockt Hektor und spottet des Sinkenden; Patroklos aber, mit schwachem Laut, entgegnet ihm: „Zeus und Apollo haben mich überwältigt, mühelos, da sie mir die Waffen von den Schultern zogen; zwanzig wie du hätte ich mit der

Lanze niedergestreckt, doch das verderbliche Verhängnis und Apollo töten mich; Euphorbos zum zweiten, du, Hektor, zum dritten.“ – Auch hier ist das Erscheinen der Götter nur die Deutung für das Begebnis, dass Patroklos, obschon ihn die Waffen des Achill schützten, ermattet, betäubt, dennoch getötet wird. Und das ist nicht etwa ein Aberglaube oder müßiges Spiel der Phantasie, sondern das Gerede allein, als werde Hektors Ruhm durch Apollos Eintreten geschmälert und als spiele auch Apollo bei dem ganzen Handel nicht eben die ehrenvollste Rolle, indem man dabei nur an die Gewalt des Gottes denken müsse – nur dergleichen Betrachtungen sind ein ebenso abgeschmackter als müßiger Aberglaube des prosaischen Verstandes. Denn in allen den Fällen, in welchen Homer spezielle Ereignisse durch dergleichen Göttererscheinungen erklärt, sind die Götter das dem Innern des Menschen selbst Immanente, die Macht seiner eigenen Leidenschaft und Betrachtung oder die Mächte seines Zustandes überhaupt, in welchem er sich befindet, die Macht und der Grund dessen, was sich begegnet und dem Menschen diesem Zustande zufolge geschieht. Zeigen sich auch zuweilen ganz äußerliche, rein positive Züge im Auftreten der Götter, so sind sie wieder dem Scherze verwandt, wie wenn z. B. der hinkende Hephaistos beim Göttermahle als Mundschenk umhergeht. Überhaupt aber ist es dem Homer kein letzter Ernst mit der Realität dieser Erscheinungen; das eine Mal handeln die Götter, das andere Mal halten sie sich wieder ganz still. Die Griechen wussten sehr wohl, dass es die Dichter seien, welche diese Erscheinungen hervorriefen, und glaubten sie daran, so betraf ihr Glaube das Geistige, welches ebenso dem eigenen Geist des Menschen einwohnt und das Allgemeine, wirklich das Wirkende und Bewegende in den vorhandenen Begebnissen ist. Nach allen diesen Seiten brauchen wir keinen Aberglauben zum Genuss dieser poetischen Darstellung der Götter mitzubringen.

b. Bewahrung der sittlichen Grundlage

Dies ist der allgemeine Charakter des klassischen Ideals, dessen weitere Entfaltung wir bei den einzelnen Künsten bestimmter werden zu betrachten haben. An dieser Stelle ist nur noch die Bemerkung hin-

zuzufügen, dass Götter und Menschen, wie sehr sie auch gegen das Partikuläre und Äußere hin fortgehen, in der klassischen Kunst dennoch die affirmative sittliche Grundlage müssen erhalten zeigen. Die Subjektivität bleibt mit dem substantiellen Inhalt ihrer Macht immer noch in Einheit. Wie das Natürliche in der griechischen Kunst die Harmonie mit dem Geistigen bewahrt und dem Inneren, wenn auch als adäquate Existenz, gleichfalls unterworfen ist, so stellt sich das subjektive menschliche Innere mit der echten Objektivität des Geistes, d. h. mit dem wesentlichen Gehalt des Sittlichen und Wahren, stets in gediegener Identität dar. Nach dieser Seite hin kennt das klassische Ideal weder die Trennung der Innerlichkeit und Außengestalt noch die Zerrissenheit des Subjektiven und dadurch abstrakt Willkürlichen in Zwecken und Leidenschaften auf der einen und des dadurch abstrakt Allgemeinen auf der anderen Seite. Die Grundlage der Charaktere muss daher immer noch das Substantielle sein, und das Schlechte, Sündliche, Böse der sich in sich verhausenden Subjektivität ist von den Darstellungen des Klassischen ausgeschlossen; vor allem aber bleibt der Kunst hier die Härte, Bosheit, Niederträchtigkeit und Grässlichkeit, welche im Romantischen eine Stelle erhält, noch durchweg fremd. Wir sehen zwar vielfache Vergehen, Muttermord, Vatermord und andere Verbrechen gegen die Familienliebe und Pietät, auch als Gegenstände der griechischen Kunst wiederholt behandelt, doch nicht als bloße Gräuel oder, wie es vor kurzem bei uns Mode war, als durch die Unvernunft des sogenannten Schicksals mit dem falschen Anschein der Notwendigkeit herbeigeführt; sondern wenn Vergehen von den Menschen begangen und zum Teil von den Göttern befohlen und verteidigt werden, so sind dergleichen Handlungen jedes Mal nach irgendeiner Seite hin in der ihnen wirklich innewohnenden Berechtigung dargestellt.

c. Fortgang zur Anmut und zum Reiz

Dieser substantiellen Grundlage unerachtet, haben wir aber die allgemeine Kunstausbildung der klassischen Götter mehr und mehr aus der Stille des Ideals in die Mannigfaltigkeit der individuellen und äußerlichen Erscheinung, in die Detaillierung der Begebenheiten, Ge-

schehnisse und Handlungen heraustreten sehen, die immer menschlicher und menschlicher werden. Dadurch geht die klassische Kunst zuletzt ihrem Inhalte nach zur *Vereinzelung* der zufälligen Individualisierung, ihrer Form nach zum *Angenehmen,* Reizenden fort. Das Angenehme nämlich ist die Ausbildung des Einzelnen der äußeren Erscheinung an allen Punkten derselben, wodurch das Kunstwerk den Zuschauer nun nicht mehr nur in Rücksicht auf sein eigenes substantielles Inneres ergreift, sondern zu ihm auch in Betreff auf die Endlichkeit seiner Subjektivität einen vielfachen Bezug erhält. Denn gerade in der Verendlichung des Kunstdaseins liegt der nähere Zusammenhang mit dem selber endlichen Subjekt als solchem, das sich nun, wie es geht und steht und da ist, in dem Kunstgebilde wiederfindet und befriedigt. Der Ernst der Götter wird zur Anmut, welche nicht erschüttert oder den Menschen über seine Partikularität erhebt, sondern ihn darin ruhig beharren lässt und nur darauf Anspruch macht, ihm zu gefallen. Wie nun überhaupt schon die Phantasie, wenn sie sich der religiösen Vorstellungen bemächtigt und sie frei mit dem Zwecke der Schönheit gestaltet, den Ernst der Andacht anfängt verschwinden zu machen und in dieser Beziehung die Religion als Religion verderbt, so geschieht dies auf der Stufe, auf welcher wir hier stehen, am meisten durch das Angenehme und Gefällige. Denn durch das Angenehme entwickelt sich nicht etwa das Substantielle, die Bedeutung der Götter, ihr Allgemeines weiter fort, sondern die endliche Seite, das sinnliche Dasein und subjektive Innere ist es, was Interesse erregen und Befriedigung geben soll. Je mehr deshalb im Schönen der Reiz des dargestellten Daseins überwiegt, um desto mehr lockt die Anmutigkeit desselben von dem Allgemeinen ab und entfernt von dem Gehalt, durch welchen der tieferen Versenkung allein könnte Genüge geleistet werden.

An diese Äußerlichkeit und vereinzelnde Bestimmtheit nun, in welche die Göttergestalt hineingeführt ist, knüpft sich der Übergang in ein anderes Gebiet der Kunstformen. Denn in der Äußerlichkeit liegt die Mannigfaltigkeit der Verendlichung, welche, wenn sie freien Spielraum gewinnt, sich zuletzt der inneren Idee und deren Allgemeinheit

und Wahrheit gegenüberstellt und den Verdruss des Gedankens gegen seine nicht mehr entsprechende Realität zu erwecken anfängt.

Drittes Kapitel: Die Auflösung der klassischen Kunstform

Den Keim ihres Untergangs haben die klassischen Götter in sich selbst und führen daher, wenn das Mangelhafte, das in ihnen liegt, durch die Ausbildung der Kunst selber ins Bewusstsein kommt, auch die Auflösung des klassischen Ideals nach sich. Als das Prinzip desselben, wie es hier hervortritt, stellten wir die geistige Individualität auf, welche in dem unmittelbaren leiblichen und äußeren Dasein ihren schlechthin adäquaten Ausdruck findet. Diese Individualität nun aber zerfiel zu einem Kreise von Götterindividuen, deren Bestimmtheit nicht an und für sich notwendig und somit von Hause aus der Zufälligkeit preisgegeben ist, an welcher die ewig waltenden Götter für das innere Bewusstsein wie für die Kunstdarstellung die Seite ihrer Auflösbarkeit erhalten.

1. Das Schicksal

Die Skulptur zwar in ihrer vollen Gediegenheit nimmt die Götter als substantielle Mächte auf und gibt ihnen eine Gestalt, in deren Schönheit sie zunächst sicher in sich beruhen, da die zufällige Äußerlichkeit an ihr am wenigsten zur Erscheinung kommt. Ihre *Vielheit und Verschiedenheit* aber ist ihre *Zufälligkeit,* und der Gedanke löst sie in die Bestimmung einer Göttlichkeit auf, durch deren Macht der Notwendigkeit sie sich gegenseitig bekämpfen und herabsetzen. Denn wie allgemein auch die Gewalt jedes besonderen Gottes gefasst werde, als besondere Individualität ist sie doch immer nur von beschränktem Umfange. Außerdem verharren die Götter nicht in ihrer ewigen Ruhe; sie setzen sich mit besonderen Zwecken in Bewegung, indem sie von den vorgefundenen Zuständen und Kollisionen der konkreten Wirklichkeit hierhin und dorthin gezogen werden, um bald hier zu helfen, bald drüben zu verhindern oder zu stören. Diese einzelnen Beziehungen nun, in welche die Götter als handelnde Individuen treten, behalten eine Seite der Zufälligkeit, welche die Substantialität

ten eine Seite der Zufälligkeit, welche die Substantialität des Göttlichen, wie sehr dieselbe auch die herrschende Grundlage bleiben mag, trübt und die Götter in die Gegensätze und Kämpfe der beschränkten Endlichkeit hineinlockt. Durch diese den Göttern selber immanente Endlichkeit geraten sie in den Widerspruch ihrer Hoheit, Würde und der Schönheit ihres Daseins, durch welche sie auch in das Willkürliche und Zufällige herabgebracht werden. Dem vollständigen Hervortreten dieses Widerspruchs entgeht das eigentliche Ideal nur dadurch, dass, wie es in der echten Skulptur und deren einzelnen Tempelbildern der Fall ist, die göttlichen Individuen für sich einsam in seliger Ruhe dargestellt sind, doch nun etwas Lebloses, der Empfindung Entrücktes und jenen stillen Zug der Trauer erhalten, den wir bereits oben berührt haben. Diese Trauer schon ist es, welche ihr Schicksal ausmacht, indem sie anzeigt, dass etwas Höheres über ihnen steht und der Übergang von den Besonderheiten zu ihrer allgemeinen Einheit notwendig ist. Sehen wir uns aber nach der Art und Gestalt dieser höheren Einheit um, so ist sie, der Individualität und relativen Bestimmtheit der Götter gegenüber, das in sich Abstrakte und Gestaltlose, die Notwendigkeit, das Schicksal, welches in dieser Abstraktion nur das Höhere überhaupt ist, das Götter und Menschen bezwingt, für sich aber unverstanden und begrifflos bleibt. Das Schicksal ist noch nicht absoluter für sich seiender Zweck und dadurch zugleich subjektiver, persönlicher göttlicher Ratschluss, sondern nur die eine, allgemeine Macht, welche die Besonderheit der einzelnen Götter überragt und deshalb nicht selber wieder sich als Individuum darstellen kann, weil es sonst nur als eine unter den vielen Individualitäten auftreten, nicht aber über ihnen stehen würde. Deshalb bleibt es ohne Gestaltung und Individualität und ist in dieser Abstraktion nur die Notwendigkeit als solche, welcher die Götter sowohl als die Menschen, wenn sie als besondere sich voneinander abscheiden, sich bekämpfen, ihre individuelle Kraft einseitig geltend machen und über ihre Grenze und Befugnis sich erheben wollen, als dem Schicksal unterliegen und gehorchen müssen, das sie unabänderlich trifft.

2. Auflösung der Götter durch ihren Anthropomorphismus

Da nun das An-und-für-sich-Notwendige nicht den einzelnen Göttern angehört, nicht den Inhalt ihrer eigenen Selbstbestimmung abgibt und nur als bestimmungslose Abstraktion über ihnen schwebt, so ist dadurch die Seite der Besonderheit und Einzelheit sogleich freigelassen und kann dem Schicksal nicht entgehen, auch in Äußerlichkeiten der Vermenschlichung und in Endlichkeiten des Anthropomorphismus auszulaufen, welche die Götter in das Gegenteil dessen verkehren, was den Begriff des Substantiellen und Göttlichen ausmacht. Der Untergang dieser schönen Götter der Kunst ist deshalb schlechthin durch sich selbst notwendig, indem das Bewusstsein sich zuletzt nicht mehr bei ihnen zu beruhigen vermag und sich deshalb aus ihnen in sich zurückwendet. Näher aber ist es schon die Art und Weise des griechischen Anthropomorphismus überhaupt, an welchem die Götter sich für den religiösen wie für den poetischen Glauben auflösen.

a. Mangel an innerer Subjektivität

Denn die geistige Individualität tritt zwar als Ideal in die menschliche Gestalt herein, aber in die unmittelbare, d. h. leibliche Gestalt, nicht in die Menschlichkeit an und für sich, welche in ihrer inneren Welt des subjektiven Bewusstseins sich wohl als von Gott unterschieden weiß, doch diesen Unterschied ebenso aufhebt und dadurch, als eins mit Gott, in sich unendliche absolute Subjektivität ist.

α) Daher fehlt dem plastischen Ideal die Seite, sich als unendlich wissende Innerlichkeit darzustellen. Die plastischschönen Gestalten sind nicht nur Stein, Erz, sondern es geht ihnen auch in ihrem Inhalt und Ausdruck das unendlich Subjektive ab. Da mag man sich nun für Schönheit und Kunst begeistern, soviel man will, diese *Begeisterung* ist und bleibt das Subjektive, das sich nicht auch in dem Objekt ihrer Anschauung, in den Göttern, befindet. Zur wahren Totalität aber wird auch diese Seite der subjektiven, sich wissenden Einheit und Unend-

lichkeit gefordert, da sie erst den lebendigen, wissenden Gott und Menschen ausmacht. Ist sie nicht auch wesentlich als zum Inhalt und zur Natur des Absoluten gehörig ausgeprägt, so erscheint dasselbe nicht wahrhaft als geistiges Subjekt, sondern steht nur in seiner Objektivität ohne bewussten Geist in sich für die Anschauung da. Nun hat freilich die Individualität der Götter den Inhalt des Subjektiven auch an ihr, aber als Zufälligkeit und in einer Entwicklung, die für sich außerhalb jener substantiellen Ruhe und Seligkeit der Götter sich bewegt.

β) Auf der anderen Seite ist die Subjektivität, welche den plastischen Göttern sich gegenüber findet, auch nicht die in sich unendliche und wahrhafte. Diese nämlich, wie wir in der dritten Kunstform, der romantischen, näher sehen werden, hat die ihr entsprechende Objektivität als den in sich unendlichen, sich wissenden Gott vor sich. Indem das Subjekt aber auf der gegenwärtigen Stufe in dem vollendet schönen Götterbilde *sich* nicht gegenwärtig [ist] und sich eben damit in seiner Anschauung nicht auch als gegenständlich und objektiv seiend zum Bewusstsein bringt, so ist es selber noch von seinem absoluten Gegenstande nur verschieden und getrennt und deshalb die bloß zufällige, endliche Subjektivität.

γ) Der Übergang in eine höhere Sphäre, möchte man nur glauben, hätte von der Phantasie und Kunst ebenso als ein neuer Götterkrieg aufgefasst werden können wie der erste Übergang aus der Symbolik der Naturgötter zu den geistigen Idealen der klassischen Kunst. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Im Gegenteil ist dieser Übergang auf einem ganz anderen Felde als ein bewusster Kampf der Wirklichkeit und Gegenwart selber geführt worden. Dadurch erhält die Kunst in Bezug auf den höheren Inhalt, den sie in neuen Formen zu ergreifen hat, eine ganz veränderte Stellung. Dieser neue Gehalt macht sich nicht als ein Offenbaren durch die *Kunst* geltend, sondern ist für sich ohne dieselbe offenbar und tritt auf dem prosaischen Boden der Widerlegung durch Gründe und dann im Gemüt und dessen religiösen Gefühlen vornehmlich durch Wunder, Martyrium usf. ins subjektive Wissen, – mit Bewusstsein des Gegensatzes aller Endlichkeiten gegen das Absolute, das sich in wirklicher Geschichte

das Absolute, das sich in wirklicher Geschichte als Verlauf von Begebenheiten zu einer nicht nur vorgestellten, sondern *faktischen* Gegenwart herausstellt. Das Göttliche, Gott selber, ist Fleisch geworden, geboren, hat gelebt, gelitten, ist gestorben und auferstanden. Dies ist ein Inhalt, den nicht die Kunst erfunden, sondern der außerhalb ihrer vorhanden war und den sie daher nicht aus sich genommen hat, sondern zur Gestaltung vorfindet. Jener erste Übergang und Götterkampf dagegen hat in der *Kunstanschauung* und Phantasie selber seinen Ursprung gefunden, die ihre Lehren und Gestalten aus dem Innern schöpfte und dem erstaunten Menschen seine neuen Götter gab. Darum haben aber die klassischen Götter auch nur ihre Existenz durch die Vorstellung erhalten und sind nur in Stein und Erz oder in der Anschauung, nicht aber in Fleisch und Blut oder in wirklichem Geiste da. Dem Anthropomorphismus der griechischen Götter fehlt dadurch das wirkliche menschliche Dasein, das leibliche wie das geistige. Diese Wirklichkeit im Fleisch und Geist bringt erst das Christentum als Dasein, Leben und Wirken Gottes selber herein. Dadurch ist nun diese Leiblichkeit, das Fleisch, wie sehr auch das bloß Natürliche und Sinnliche als das Negative gewusst ist, zu Ehren gebracht und das Anthropomorphistische geheiligt worden; wie der Mensch ursprünglich Gottes Ebenbild war, ist Gott ein Ebenbild des Menschen, und wer den Sohn siehet, siehet den Vater, wer den Sohn liebt, liebt auch den Vater; in wirklichem Dasein ist der Gott zu erkennen. Dieser neue Inhalt nun also wird nicht durch die Konzeptionen der Kunst zum Bewusstsein gebracht, sondern ihr als ein wirkliches Geschehen, als Geschichte des fleischgewordenen Gottes von außen gegeben. Jener Übergang durfte insofern nicht von der Kunst her seinen Ausgangspunkt nehmen, der Gegensatz des Alten und Neuen wäre zu disparat gewesen. Der Gott der geoffenbarten Religion, dem Inhalt und der Form nach, ist der wahrhaft wirkliche Gott, dem eben damit seine Gegner bloße Wesen der Vorstellung sein würden, welche ihm nicht auf einerlei Terrain gegenüberstehen können. Die alten und neuen Götter der klassischen Kunst gehören dagegen beide für sich dem Boden der Vorstellung an, sie haben nur die Wirklichkeit, vom endlichen Geist als Mächte der Natur und des Geistes gefasst und dargestellt zu sein, und

mit ihrer Entgegensetzung und ihrem Kampf ist es Ernst. Sollte aber der Übergang von den griechischen Göttern zum Gott des Christentums von der Kunst aus gemacht werden, so wäre es mit der Darstellung eines Götterkampfes unmittelbar kein wahrer Ernst.

b. Der Übergang ins Christliche erst Gegenstand der neueren Kunst

Deshalb ist dieser Streit und Übergang denn auch erst in neuerer Zeit ein zufälliger, einzelner Gegenstand der Kunst geworden, der keine Epoche hat machen und in dieser Gestalt kein durchdringendes Moment im Ganzen der Kunstentwicklung hat sein können. Ich will in dieser Beziehung hier beiläufig an einige berühmter gewordene Erscheinungen erinnern. Es ist in neuerer Zeit häufig die Klage über den Untergang der klassischen Kunst zu vernehmen, und die Sehnsucht nach den griechischen Göttern und Helden ist mehrfach auch von Dichtern behandelt worden. Diese Trauer ist dann vornehmlich im Gegensatze gegen das Christentum ausgesprochen, von dem man zwar zugeben wollte, dass es die höhere Wahrheit enthielte, doch mit der Einschränkung, dass in Rücksicht auf den Standpunkt der Kunst jener Untergang des klassischen Altertums nur zu bedauern sei. Schillers „Götter Griechenlands“ haben diesen Inhalt, und es ist schon der Mühe wert, auch hier dies Gedicht nicht nur als Gedicht in seiner schönen Darstellung, seinem klingenden Rhythmus, seinen lebendigen Gemälden oder in der schönen Trauer des Gemüts zu betrachten, aus der es hervorgegangen ist, sondern auch den Inhalt vorzunehmen, da Schillers Pathos immer auch wahr und tief gedacht ist.

Die christliche Religion selbst enthält allerdings das Moment der Kunst in sich, aber sie hat im Verlaufe ihrer Entfaltung zur Zeit der Aufklärung auch einen Punkt erreicht, auf welchem der Gedanke, der Verstand das Element verdrängt hat, dessen die Kunst schlechthin bedarf, die wirkliche Menschengestalt und Erscheinung Gottes. Denn die menschliche Gestalt und was sie ausdrückt und sagt, menschliche Begebenheit, Handlung, Empfindung ist die Form, in welcher die Kunst den Inhalt des Geistes fassen und darstellen muss. Indem nun

der Verstand Gott zu einem bloßen Gedankendinge gemacht, die Erscheinung seines Geistes in konkreter Wirklichkeit nicht mehr geglaubt und so den Gott des Gedankens von allem wirklichen Dasein abgedrängt hat, so ist diese Art religiöser Aufklärung notwendig zu Vorstellungen und Forderungen gekommen, welche mit der Kunst unverträglich sind. Wenn sich aber der Verstand aus diesen Abstraktionen heraus wieder zur Vernunft erhebt, so tritt sogleich das Bedürfnis nach etwas Konkretem und auch nach dem Konkreten, das Kunst ist, ein. Die Periode des aufgeklärten Verstandes hat freilich auch Kunst getrieben, aber auf sehr prosaische Weise, wie wir an Schiller selber sehen können, der von dieser Periode her seinen Ausgangspunkt genommen, dann aber im Bedürfnis der durch den Verstand nicht mehr befriedigten Vernunft, Phantasie und Leidenschaft die lebendige Sehnsucht nach Kunst überhaupt und näher nach der klassischen Kunst der Griechen und ihrer Götter und Weltanschauung empfunden hat. Aus dieser von der Gedankenabstraktion seiner Zeit zurückgestoßenen Sehnsucht ist das genannte Gedicht hervorgegangen. Der ursprünglichen Abfassung des Gedichts nach ist Schillers Richtung gegen das Christentum durchaus polemisch, nachher hat er die Härte gemildert, da sie nur gegen die Verstandesansicht der Aufklärung gerichtet war, welche in späterer Zeit selber ihre Herrschaft zu verlieren anfing. Er preist zunächst die griechische Anschauung glücklich, für welche die ganze Natur belebt und voll Götter war, dann geht er auf die Gegenwart und deren prosaische Auffassung der Naturgesetze und Stellung des Menschen zu Gott über und sagt:

> Diese traur'ge Stille,
> Kündigt sie mir meinen Schöpfer an?
> Finster, wie er selbst, ist seine Hülle,
> Mein *Entsagen* – was ihn feiern kann.

Allerdings macht die Entsagung im Christentum ein wesentliches Moment aus, aber nur in der mönchischen Vorstellung fordert sie vom Menschen, das Gemüt, die Empfindung, die sogenannten Triebe der Natur in sich abzutöten, der sittlichen, vernünftigen, wirklichen Welt, der Familie, dem Staat sich nicht einzuverleiben, – ebenso wie die

Aufklärung und ihr Deismus, welcher, dass Gott unerkennbar sei, vorgibt, dem Menschen die höchste Entsagung auferlegt, die Entsagung, von Gott nicht zu wissen, ihn nicht zu begreifen. Der wahrhaft christlichen Anschauung nach ist die Entsagung dagegen nur das Moment der Vermittlung, der Durchgangspunkt, in welchem das bloß Natürliche, Sinnliche und Endliche überhaupt seine Unangemessenheit abtut, um den Geist zur höheren Freiheit und Versöhnung mit sich selbst kommen zu lassen, eine Freiheit und Seligkeit, welche die Griechen nicht kannten. Von der Feier des einsamen Gottes, von der bloßen Abgeschiedenheit seiner und Loslösung von der entgötterten Welt darf dann im Christentum die Rede nicht sein, denn gerade jener geistigen Freiheit und Versöhnung des Geistes ist Gott immanent, und nach dieser Seite betrachtet, ist das Schillersche berühmte Wort:

> Da die Götter menschlicher noch waren,
> Waren Menschen göttlicher,

durchweg falsch. Als wichtiger müssen wir deshalb die spätere Änderung des Schlusses herausheben, in der es von den griechischen Göttern heißt:

> Aus der Zeitflut weggerissen, schweben
> Sie gerettet auf des Pindus Höhn,
> Was unsterblich im Gesang soll leben,
> Muss im Leben untergehn.[112]

Damit ist ganz das bestätigt, was wir schon oben angeführt haben: die griechischen Götter hätten ihren Sitz nur in der Vorstellung und Phantasie, sie könnten weder in der Wirklichkeit des Lebens ihren Platz behaupten noch dem endlichen Geist seine letztliche Befriedigung geben. In einer anderen Art hat sich Parny[113], seiner gelungenen Elegien wegen der französische Tibull genannt, in einem ausführlichen Gedicht in zehn Gesängen, einer Art Epopöe, „La guerre des Dieux“, gegen das Christentum gewendet, um durch Scherz und Ko-

[112] „Die Götter Griechenlands“, 1. und 2. Fassung
[113] Evariste Desire de Forges, Vicomte de Parny, 1753-1814

mik mit offener Frivolität des Witzes, doch mit Laune und Geist sich über die christlichen Vorstellungen lustig zu machen. Die Spaße sollen aber nichts weiter als ausgelassene Leichtfertigkeit sein, und es soll nicht etwa die Liederlichkeit zur Heiligkeit und höchsten Vortrefflichkeit gemacht werden, wie zur Zeit von Friedrich von Schlegels *Lucinde*. Maria kommt allerdings in jenem Gedichte sehr schlecht weg, die Mönche, Dominikaner, Franziskaner usf., lassen sich vom Wein und den Bacchantinnen wie die Nonnen von den Faunen verführen, und da geht's denn sehr bös zu. Zuletzt aber werden die Götter der alten Welt besiegt und ziehen sich zurück vom Olymp auf den Parnass.

Goethe endlich in seiner „Braut von Korinth“ hat auf tiefere Weise in einem lebendigen Gemälde die Verbannung der Liebe nicht sowohl nach dem wahren Prinzipe des Christentums als nach der übelverstandenen Forderung von Entsagen und Aufopferung geschildert, indem er dieser falschen Asketik, welche die Bestimmung des Weibes, Gattin zu sein, verdammen und die gezwungene Ehelosigkeit für etwas Heiligeres als die Ehe halten will, die Naturgefühle des Menschen entgegensetzt. Wie wir bei Schiller den Gegensatz der griechischen Phantasie und der Verstandesabstraktionen der modernen Aufklärung finden, so sehen wir hier die griechische sittlich-sinnliche Berechtigung in Rücksicht auf Liebe und Ehe Vorstellungen gegenübergebracht, welche nur einem einseitigen, unwahrhaften Standpunkte der christlichen Religion angehört haben. Es ist mit großer Kunst dem Ganzen ein schauderhafter Ton gegeben, vornehmlich darin, dass es ungewiss bleibt, ob es sich um ein wirkliches Mädchen oder um eine Tote, eine Lebendige oder ein Gespenst handelt, und im Versmaß ist ebenso ganz meisterhaft die Tändelei mit Feierlichkeit, die desto schauerlicher wird, verwebt.

c. Auflösung der klassischen Kunst in ihrem eigenen Bereich

Ehe wir nun aber die neue Kunstform, deren Gegensatz gegen die alte dem Verlauf der Kunstentwicklung, wie wir ihn hier seinen wesentlichen Momenten nach zu betrachten haben, nicht angehört, in ihrer Tiefe zu erkennen versuchen, müssen wir vorerst denjenigen

Übergang, der in die alte Kunst selber hineinfällt, uns in seiner nächsten Gestalt zur Anschauung bringen. Das Prinzip dieses Überganges liegt darin, dass der Geist, dessen Individualität bisher mit den wahren Substanzen der Natur und des menschlichen Daseins als im Einklang angeschaut wurde und der sich, seinem eigenen Leben, Wollen und Wirken nach, in diesem Einklang wusste und fand, jetzt in die Unendlichkeit des Innern sich zurückzuziehen anfängt, doch statt der wahren Unendlichkeit nur eine formelle und selber noch endliche Rückkehr in sich gewinnt.

Werfen wir einen näheren Blick auf die konkreten Zustände, die dem angegebenen Prinzip entsprechen, so sahen wir bereits, dass die griechischen Götter zu ihrem Gehalt die Substanzen des wirklichen menschlichen Lebens und Handelns hatten. Außer der Anschauung von den Göttern ist nun die höchste Bestimmung, das allgemeine Interesse und der Zweck im Dasein zugleich als ein Existierendes vorhanden gewesen. Wie es der griechischen geistigen Kunstgestalt wesentlich war, auch als äußerlich und wirklich zu erscheinen, so hat sich auch die absolute geistige Bestimmung des Menschen zu einer erscheinenden realen Wirklichkeit herausgearbeitet, mit deren Substanz und Allgemeinheit in Einklang zu sein das Individuum die Forderung machte. Dieser höchste Zweck war in Griechenland das Staatsleben, die Staatsbürgerschaft und deren Sittlichkeit und lebendiger Patriotismus. Außer diesem Interesse gab es kein höheres, wahrhafteres. Das Staatsleben nun aber als weltliche und äußerliche Erscheinung fällt, wie die Zustände der weltlichen Wirklichkeit überhaupt, der Vergänglichkeit anheim. Es ist nicht schwer, zu zeigen, dass ein Staat in solcher Art der Freiheit, so unmittelbar identisch mit allen Bürgern, welche als solche schon die höchste Tätigkeit in allen öffentlichen Angelegenheiten in ihren Händen haben, nur klein und schwach sein kann und sich teils durch sich selbst zerstören muss, teils äußerlich im Verlauf der Weltgeschichte zertrümmert wird. – Denn bei diesem unmittelbaren Zusammengeschlossensein des Individuums mit der Allgemeinheit des Staatslebens ist einerseits die subjektive Eigentümlichkeit und deren private Partikularität noch nicht

zu ihrem Rechte gelangt und findet keinen Raum für eine dem Ganzen unschädliche Ausbildung. Als unterschieden aber von dem Substantiellen, in welches sie nicht mit aufgenommen ist, bleibt sie die beschränkte, natürliche Selbstsucht, die nun für sich ihre eigenen Wege geht, ihre von dem wahren Interesse des Ganzen abliegenden Interessen verfolgt und dadurch zum Verderben des Staates selbst wird, dem sie sich zuletzt entgegenzustellen die subjektive Macht erringt. Andererseits erwacht innerhalb dieser Freiheit selbst das Bedürfnis einer höheren Freiheit des Subjekts in sich selbst, das nicht nur im Staat, als substantiellem Ganzen, nicht nur in der gegebenen Sitte und Gesetzlichkeit, sondern in seinem eigenen Innern frei zu sein den Anspruch macht, insofern es das Gute und Rechte aus sich selbst in seinem subjektiven Wissen sich erzeugen und zur Anerkenntnis bringen will. Das Subjekt verlangt das Bewusstsein, in sich selbst als Subjekt substantiell zu sein, und dadurch entsteht in jener Freiheit ein neuer Zwist zwischen dem Zweck für den Staat und für sich selbst als in sich freies Individuum. Ein solcher Gegensatz hat schon zur Zeit des Sokrates angefangen, während nach der anderen Seite hin Eitelkeit, Selbstsucht und die Zügellosigkeit der Demokratie und Demagogie den wirklichen Staat in einer Weise zerrütteten, dass Männer wie Xenonphon und Platon einen Ekel vor den Zuständen ihrer Vaterstadt empfanden, in welcher die Besorgung der allgemeinen Angelegenheiten in selbstsüchtigen und leichtsinnigen Händen lag.

Der Geist des Übergangs beruht deshalb zunächst auf der Entzweiung überhaupt zwischen dem für sich selbstständigen Geistigen und dem äußerlichen Dasein. Das Geistige in dieser Trennung von seiner Realität, in welcher es sich nicht mehr wiederfindet, ist damit das abstrakt Geistige, doch nicht etwa der eine orientalische Gott, sondern im Gegenteil das sich wissende wirkliche Subjekt, welches alles Allgemeine des Gedankens, das Wahre, Gute, die Sitte, in seiner subjektiven Innerlichkeit hervorbringt und festhält und darin nicht das Wissen einer vorhandenen Wirklichkeit, sondern nur seine eigenen Gedanken und Überzeugungen hat. Dies Verhältnis, insoweit es bei dem Gegensatze stehen bleibt und die Seiten desselben als bloß entgegengesetzte

einander gegenüberstellt, wäre ganz prosaischer Natur. Zu dieser Prosa jedoch kommt es auf dieser Stufe noch nicht. Einerseits nämlich ist zwar ein Bewusstsein vorhanden, das als fest in sich das Gute will, die Erfüllung seines Verlangens, die Realität seines Begriffs sich in der Tugend seines Gemüts sowie in den alten Göttern, Sitten und Gesetzen vorstellt; zugleich aber ist es gegen das Dasein als Gegenwart, gegen das wirkliche politische Leben seiner Zeit, die Auflösung der alten Gesinnung, des früheren Patriotismus und der Staatsweisheit gereizt und steht damit allerdings im Gegensatz des subjektiven Innern und der äußeren Realität. Denn in seinem eigenen Innern genießt es in jenen bloßen Vorstellungen von der wahrhaftigen Sittlichkeit nicht seine volle Befriedigung und wendet sich deshalb gegen das Äußere hinaus, auf welches es sich negativ, feindselig, mit dem Zweck, dasselbe zu verändern, bezieht. Es ist damit, wie gesagt, einerseits allerdings ein innerer Gehalt vorhanden, der sich bestimmt und fest aussprechend es zugleich mit einer vorliegenden, jenem Gehalt widersprechenden Welt zu tun hat und diese Wirklichkeit in den Zügen ihres dem Guten und Wahren entgegengesetzten Verderbens zu schildern die Aufgabe erhält; andererseits jedoch findet dieser Gegensatz noch in der Kunst selbst seine Lösung. Es kommt nämlich eine neue Kunstform hervor, in welcher der Kampf des Gegensatzes nicht durch Gedanken geführt wird und beim Zwiespalt stehen bleibt, sondern die Wirklichkeit in der Torheit ihres Verderbens selber wird in *der* Weise zur Darstellung gebracht, dass sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Richtigen das Wahre sich als feste, bleibende Macht aus diesem Widerscheine zeigen könne und der Seite der Torheit und Unvernunft nicht die Kraft eines direkten Gegensatzes gegen das in sich Wahrhaftige gelassen werde. Von dieser Art ist die Komik, wie sie Aristophanes unter den Griechen in Bezug auf die wesentlichsten Gebiete der Wirklichkeit seiner Zeit zornlos, in reiner, heiterer Lustigkeit gehandhabt hat.

3. Die Satire

Diese der Kunst noch gemäße Lösung sehen wir jedoch ebenso sehr dadurch verschwinden, dass die Entgegensetzung bei der Form

des *Gegensatzes* selber beharrt und deshalb an die Stelle der poetischen Versöhnung ein prosaisches Verhältnis beider Seiten herbeiführt, durch welches die klassische Kunstform als aufgehoben erscheint, indem dasselbe die plastischen Götter wie die schöne Menschenwelt untergehen lässt. Hier haben wir uns nun sogleich nach der Kunstform umzublicken, welche sich noch in diesen Übergang zu einer höheren Gestaltungsweise hineinzustellen und ihn zu verwirklichen vermag. – Als Endpunkt der symbolischen Kunst fanden wir gleichfalls die Abscheidung der Gestalt als solcher von ihrer Bedeutung in einer Mannigfaltigkeit von Formen: in der Vergleichung, Fabel, Parabel, dem Rätsel usf. Macht nun die ähnliche Trennung auch an dieser Stelle den Grund der Auflösung des Ideals aus, so entsteht die Frage nach dem Unterschiede der jetzigen Art des Überganges von der früheren. Der Unterschied ist folgender.

a. Unterschied der Auflösung der klassischen von der Auflösung der symbolischen Kunst

In der eigentlich symbolischen und vergleichenden Kunstform sind die Gestalt und Bedeutung einander zwar von Hause aus, ihrer Verwandtschaft und Beziehung ungeachtet, fremd; sie stehen jedoch in keinem negativen, sondern in freundlichem Verhältnisse, denn gerade die in beiden Seiten gleichen oder ähnlichen Qualitäten und Züge erweisen sich als Grund ihrer Verknüpfung und Vergleichung. Ihre bleibende Trennung und Fremdheit innerhalb solcher Einigung ist deshalb weder in Bezug auf die geschiedenen Seiten *feindlicher Art,* noch ist dadurch eine an und für sich enge Verschmelzung auseinandergerissen. Das Ideal der klassischen Kunst dagegen geht von der vollendeten Ineinsbildung der Bedeutung und Gestalt, der geistigen inneren Individualität und deren Leiblichkeit aus, und wenn sich daher die zu solcher vollendeten Einheit zusammengefügten Seiten voneinander loslösen, so geschieht es nur, weil sie sich nicht mehr miteinander vertragen können und aus ihrer friedlichen Versöhnung zur Unvereinbarkeit und Feindschaft heraustreten müssen.

b. Die Satire

Mit dieser Form des Verhältnisses, im Unterschiede des Symbolischen, hat sich ferner auch der *Inhalt* der Seiten geändert, welche sich jetzt gegenüberstehen. In der symbolischen Kunstform nämlich sind es mehr oder weniger Abstraktionen, allgemeine Gedanken oder doch bestimmte Sätze in Form von Reflexions- Allgemeinheiten, welche durch die symbolische Kunstgestalt eine andeutende Versinnlichung erhalten; in der Form dagegen, die sich auf diesem Übergange zur romantischen Kunst geltend macht, ist der Inhalt zwar von der ähnlichen Abstraktion allgemeiner Gedanken, Gesinnungen und Verstandessätze; aber nicht diese Abstraktionen als solche, sondern ihr Dasein im *subjektiven* Bewusstsein und sich auf sich stützenden Selbstbewusstsein geben den Gehalt für die eine Seite des Gegensatzes ab. Denn die nächste Forderung dieser Mittelstufe besteht darin, dass das Geistige, welches das Ideal errungen hat, für sich selbstständig heraustrete. Schon in der klassischen Kunst war die geistige Individualität die Hauptsache, obschon sie nach selten ihrer Realität mit ihrem unmittelbaren Dasein versöhnt blieb. Jetzt gilt es nun, eine Subjektivität darzustellen, welche die Herrschaft über die ihr nicht mehr angemessene Gestalt und äußere Realität überhaupt zu erringen sucht. Damit wird die geistige Welt für sich frei; sie hat sich dem Sinnlichen entnommen und erscheint deshalb durch diese Zurückgezogenheit in sich als selbstbewusstes, sich nur in seiner Innerlichkeit genügendes Subjekt. Dies Subjekt aber, das die Äußerlichkeit von sich stößt, ist seiner geistigen Seite nach noch nicht die wahre Totalität, welche zu ihrem Inhalte das Absolute in Form der selbstbewussten Geistigkeit hat, sondern ist, als von dem Gegensatz gegen das Wirkliche behaftet, eine bloß abstrakte, endliche, unbefriedigte Subjektivität. – Ihr gegenüber steht eine ebenso endliche Wirklichkeit, die nun auch ihrerseits frei wird, doch eben deshalb, da das wahrhaft Geistige aus ihr heraus in das Innere zurückgegangen ist und sich in ihr nicht mehr wiederfinden will und kann, als eine götterlose Wirklichkeit und ein verdorbenes Dasein erscheint. In dieser Weise bringt die Kunst jetzt einen denkenden Geist, ein auf sich als Subjekt beruhendes Subjekt in abs-

trakter Weisheit mit dem Wissen und Wollen des Guten und der Tugend in einen feindlichen Gegensatz gegen das Verderben seiner Gegenwart. Das Unaufgelöste dieses Gegensatzes, in welchem Inneres und Äußeres in fester Disharmonie bleiben, macht das Prosaische des Verhältnisses beider Seiten aus. Ein edler Geist, ein tugendhaftes Gemüt, dem die Realisation seines Bewusstseins in einer Welt des Lasters und der Torheit versagt bleibt, wendet sich mit leidenschaftlicher Indignation oder feinerem Witze und frostigerer Bitterkeit gegen das vor ihm liegende Dasein und zürnt oder spottet der Welt, welche seiner abstrakten Idee der Tugend und Wahrheit direkt widerspricht.

Die Kunstform, welche diese Gestalt des hervorbrechenden Gegensatzes der endlichen Subjektivität und der entarteten Äußerlichkeit annimmt, ist die *Satire,* mit welcher die gewöhnlichen Theorien niemals haben zurechtkommen können, indem sie stets in Verlegenheit blieben, wo sie dieselbe einschieben sollten. Denn von Epischem hat die Satire gar nichts, und zur Lyrik gehört sie eigentlich auch nicht, indem sich im Satirischen nicht die Empfindung des Gemüts ausspricht, sondern das Allgemeine des Guten und in sich Notwendigen, welches, zwar mit subjektiver Besonderheit vermischt, als besondere Tugendhaftigkeit dieses oder jenes Subjekts erscheint, doch nicht in freier, ungehinderter Schönheit der Vorstellung sich genießt und diesen Genuss ausströmt, sondern den Missklang der eigenen Subjektivität und deren abstrakter Grundsätze, der empirischen Wirklichkeit gegenüber, missmutig festhält und insofern weder wahrhafte Poesie noch wahrhafte Kunstwerke produziert. Deshalb ist der satirische Standpunkt nicht aus jenen Gattungen der Poesie zu begreifen, sondern muss allgemeiner als diese Übergangsform des klassischen Ideals gefasst werden.

c. Die römische Welt als Boden der Satire

Indem es nun die ihrem inneren Gehalt nach prosaische Auflösung des Ideals ist, welche sich im Satirischen kundgibt, so haben wir den wirklichen Boden für dasselbe nicht in Griechenland, als dem Lande der Schönheit, zu suchen. Die Satire in der eben beschriebenen Ges-

talt kommt den Römern eigentümlich zu. Der Geist der römischen Welt ist die Herrschaft der Abstraktion, des toten Gesetzes, die Zertrümmerung der Schönheit und heiteren Sitte, das Zurückdrängen der Familie als der unmittelbaren, natürlichen Sittlichkeit, überhaupt die Aufopferung der Individualität, welche sich an den Staat hingibt und im Gehorsam gegen das abstrakte Gesetz ihre kaltblütige Würde und verständige Befriedigung findet. Das Prinzip dieser politischen Tugend, deren kalte Härte sich nach außen alle Völkerindividualität unterwirft, während das formelle Recht im Innern sich in der ähnlichen Schärfe bis zur Vollendung ausbildet, ist der wahren Kunst entgegen. So finden wir denn auch in Rom keine schöne, freie und große Kunst. Skulptur und Malerei, epische, lyrische und dramatische Poesie haben die Römer von den Griechen überkommen und sich angelernt. Es ist merkwürdig, dass, was als einheimisch bei den Römern angesehen werden kann, komische Farcen, die Feszenninen und Atellanen sind, wogegen die gebildeteren Komödien, selbst des Plautus und ohnehin des Terenz, von den Griechen abgeborgt und eine Sache mehr der Nachahmung als der selbstständigen Produktion waren. Auch Ennius schöpfte schon aus griechischen Quellen und machte die Mythologie prosaisch. Eigentümlich ist den Römern nur jede Kunstweise, welche in ihrem Prinzip prosaisch ist, das Lehrgedicht z. B., besonders wenn es moralischen Inhalt hat und seinen allgemeinen Reflexionen nur von außen her den Schmuck des Metrums, der Bilder, Gleichnisse und einer rhetorisch schönen Diktion gibt; vor allem aber die Satire. Der Geist einer tugendhaften Verdrießlichkeit über die umgebende Welt ist es, der sich zum Teil in hohlen Deklamationen Luft zu machen strebt. Poetischer kann diese an sich selbst prosaische Kunstform nur werden, insofern sie uns die verderbte Gestalt der Wirklichkeit so vor Augen bringt, dass dieses Verderben durch seine eigene Torheit in sich zusammenfällt; wie Horaz z. B., der sich als Lyriker ganz in die griechische Kunstform und Weise hineingebildet hat, in seinen Briefen und Satiren, in denen er eigentümlicher ist, ein lebendiges Bild der Sitten seiner Zeit entwirft, indem er uns Torheiten schildert, welche, in ihren Mitteln ungeschickt, sich durch sich selber zerstören. Doch ist auch dies nur eine zwar feine und gebildete, aber nicht eben poetische

Lustigkeit, die sich damit begnügt, was schlecht ist, lächerlich zu machen. Bei anderen dagegen setzt sich die abstrakte Vorstellung des Rechten und der Tugend den Lastern direkt gegenüber, und hier ist es die Verdrießlichkeit, der Ärger, Zorn und Hass, der sich teils als abstrakte Rennerei von Tugend und Weisheit breit macht, teils mit der Indignation einer edleren Seele bitter gegen das Verderben und die Knechtschaft der Zeiten losfährt oder den Lastern des Tages das Bild der alten Sitten, der alten Freiheit, der Tugenden eines ganz anderen, vergangenen Weltzustandes ohne wahrhafte Hoffnung oder Glauben vorhält, doch dem Wanken, den Wechselfällen, der Not und Gefahr einer schmachvollen Gegenwart nichts als den stoischen Gleichmut und die innere Unerschütterlichkeit einer tugendhaften Gesinnung des Gemüts entgegenzusetzen hat. Diese Unzufriedenheit gibt auch der römischen Geschichtsschreibung und Philosophie teilweise den ähnlichen Ton. Sallust muss gegen die Sittenverderbnis losziehen, der er selber nicht fremd geblieben war; Livius, trotz seiner rhetorischen Eleganz, sucht in der Schilderung der alten Tage Trost und Befriedigung; und vor allem ist es Tacitus, der mit ebenso großartigem als tiefem Unmute, ohne Kahlheit der Deklamation, die Schlechtigkeiten seiner Zeit zu scharfer Anschaulichkeit unwillig aufdeckt. Unter den Satirikern ist besonders Persius von vieler Herbigkeit, bitterer als Juvenal. Später sehen wir endlich den griechischen Syrer Lukian sich mit heiterem Leichtsinn gegen alles, Helden, Philosophen und Götter, kehren und vornehmlich die griechischen alten Götter an der Seite ihrer Menschlichkeit und Individualität durchziehen. Doch bleibt er oft schwatzhaft bei der bloßen Äußerlichkeit der Göttergestalten und ihrer Handlungen stehen und wird dadurch besonders für uns langweilig. Denn wir sind einerseits unserem Glauben nach fertig mit dem, was er zerstören wollte, andererseits wissen wir, dass diese Züge der Götter, aus dem Gesichtspunkt der Schönheit betrachtet, trotz seinen Spaßen und seinem Spott ihre ewige Gültigkeit haben.

Heutigentags wollen keine Satiren mehr gelingen. Cotta und Goethe haben Preisaufgaben auf Satiren gestellt; es sind keine Gedichte dieser Gattung eingegangen. Es gehören feste Grundsätze dazu, mit

welchen die Gegenwart in Widerspruch steht, eine Weisheit, die abstrakt bleibt, eine Tugend, die in starrer Energie nur an sich selber festhält und sich mit der Wirklichkeit wohl in Kontrast bringen, die echte poetische Auflösung jedoch des Falschen und Widerwärtigen und die echte Versöhnung im Wahren nicht zustande bringen kann.

Bei diesem Zwiespalt aber der abstrakten inneren Gesinnung und äußeren Objektivität darf die Kunst, ohne aus ihrem eigenen Prinzip herauszutreten, nicht stehen bleiben. Das Subjektive muss als das in sich selbst Unendliche und Anundfürsichseiende aufgefasst werden, das, wenn es auch die endliche Wirklichkeit nicht als das Wahre bestehen lässt, sich doch nicht im bloßen Gegensatze gegen dieselbe negativ verhält, sondern ebenso sehr zur Versöhnung fortgeht und in dieser Tätigkeit erst den idealen Individuen der klassischen Kunstform gegenüber als die absolute Subjektivität zur Darstellung kommt.

DRITTER ABSCHNITT: Die romantische Kunstform

Einleitung: Vom Romantischen überhaupt

Die Form der romantischen Kunst bestimmt sich, wie dies bis hierher in unserer Betrachtung jedes Mal der Fall war, aus dem inneren Begriffe des Gehalts, welchen darzustellen die Kunst berufen ist, und so müssen wir uns zunächst das eigentümliche Prinzip des neuen Inhaltes klarzumachen versuchen, der jetzt als der absolute Inhalt der Wahrheit zu einer neuen Weltanschauung und Kunstgestaltung ins Bewusstsein tritt. Auf der Stufe des *Anfangs* der Kunst bestand der Trieb der Phantasie in dem Aufstreben aus der Natur zur Geistigkeit. Dies Streben aber blieb nur ein Suchen des Geistes, welcher daher, insofern er noch nicht den eigentlichen Inhalt für die Kunst abgab, sich auch nur als äußerliche Form für die Naturbedeutungen oder subjektivitätslosen Abstraktionen des substantiellen Inneren, die den eigentlichen Mittelpunkt bildeten, geltend machen konnte.

Das Umgekehrte *zweitens* fanden wir in der klassischen Kunst. Hier ist die Geistigkeit, obschon sie sich erst durch die Aufhebung der Na-

turbedeutungen für sich selber herauszuringen vermag, die Grundlage und das Prinzip des Inhalts, die Naturerscheinung im Leiblichen und Sinnlichen die äußere Form. Diese Form jedoch blieb nicht, wie auf der ersten Stufe, nur oberflächlich, unbestimmt und von ihrem Gehalt undurchdrungen, sondern die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, dass sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte. Dadurch ward die klassische Kunst die begriffsgemäße Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden.

Dennoch gibt es Höheres als die schöne Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, wenn auch vom Geist als ihm adäquat erschienen sinnlichen Gestalt. Denn diese Einigung, die sich im Elemente des Äußeren vollbringt und dadurch die sinnliche Realität zum angemessenen Dasein macht, widerstrebt ebenso sehr wieder dem wahren Begriff des Geistes und drängt ihn aus seiner Versöhnung im Leiblichen auf sich selbst, zur Versöhnung seiner in sich selber zurück. Die einfache, gediegene Totalität des Ideals löst sich auf und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in sich selber seienden Subjektiven und der äußeren Erscheinung, um den Geist durch diese Trennung die tiefere Versöhnung in seinem eigenen Elemente des Inneren erreichen zu lassen. Der Geist, der die Angemessenheit seiner mit sich, die Einheit seines Begriffs und seiner Realität zum Prinzip hat, kann sein entsprechendes Dasein nur in seiner heimischen, eigenen geistigen Welt der Empfindung, des Gemüts, überhaupt der Innerlichkeit finden. Dadurch kommt der Geist zu dem Bewusstsein, sein Anderes, seine *Existenz,* als Geist an ihm und in ihm selber zu haben und damit erst seine Unendlichkeit und Freiheit zu genießen.

1. Das Prinzip der inneren Subjektivität

Diese Erhebung des Geistes *zu sich,* durch welche er seine Objektivität, welche er sonst im Äußerlichen und Sinnlichen des Daseins su-

chen musste, in sich selber gewinnt und sich in dieser Einigkeit mit sich selber empfindet und weiß, macht das Grundprinzip der romantischen Kunst aus. Hiermit ist nun sogleich die notwendige Bestimmung verbunden, dass für diese letzte Kunststufe die Schönheit des klassischen Ideals und deshalb die Schönheit in ihrer eigensten Gestalt und ihrem gemäßesten Inhalt kein Letztes mehr ist. Denn auf der Stufe der romantischen Kunst weiß der Geist, dass seine Wahrheit nicht darin besteht, sich in die Leiblichkeit zu versenken; im Gegenteil, er wird sich seiner Wahrheit nur dadurch gewiss, dass er sich aus dem Äußeren in seine Innigkeit mit sich zurückführt und die äußere Realität als ein ihm nicht adäquates Dasein setzt. Wenn daher auch dieser neue Gehalt die Aufgabe in sich fasst, sich *schön* zu machen, so bleibt ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes und wird zur *geistigen* Schönheit des an und für sich Inneren als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität.

Damit nun aber der Geist zu seiner Unendlichkeit gelange, muss er sich ebenso sehr aus der bloß formellen und *endlichen* Persönlichkeit zum *Absoluten* erheben; d. h. das Geistige muss sich als von dem schlechthin Substantiellen erfülltes und darin sich selbst wissendes und wollendes Subjekt zur Darstellung bringen. Umgekehrt darf deshalb das Substantielle, Wahre nicht als ein bloßes Jenseits der Menschlichkeit aufgefasst und der Anthropomorphismus der griechischen Anschauung abgestreift sein, sondern das Menschliche als wirkliche Subjektivität muss zum Prinzip gemacht und das Anthropomorphistische, wie wir bereits früher sahen, dadurch erst vollendet werden.

2. Die näheren Momente des Inhalts und der Form des Romantischen

Aus den näheren Momenten, welche in dieser Grundbestimmung liegen, haben wir nun im allgemeinen den Kreis der Gegenstände sowie die Form zu entwickeln, deren veränderte Gestalt durch den neuen Inhalt der romantischen Kunst bedingt ist.

Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbstständigkeit und Freiheit. Dies in sich Unendliche und an und für sich Allgemeine ist die absolute Negativität von allem Besonderen, die einfache Einheit mit sich, die alles Außereinander, alle Prozesse der Natur und deren Kreislauf des Entstehens, Vergehens und Wiedererstehens, alle Beschränktheit des geistigen Daseins verzehrt und alle besonderen Götter zu der reinen unendlichen Identität mit sich aufgelöst hat. In diesem Pantheon sind alle Götter entthront, die Flamme der Subjektivität hat sie zerstört, und statt der plastischen Vielgötterei kennt die Kunst jetzt nur *einen Gott, einen* Geist, *eine* absolute Selbstständigkeit, welche als das absolute Wissen und Wollen ihrer selbst mit sich in freier Einheit bleibt und nicht mehr zu jenen besonderen Charakteren und Funktionen auseinander fällt, deren einziger Zusammenhalt der Zwang einer dunklen Notwendigkeit war. – Die absolute Subjektivität als solche jedoch würde der Kunst entfliehen und nur dem Denken zugänglich sein, wenn sie nicht, um *wirkliche,* ihrem Begriff gemäße Subjektivität zu sein, auch in das äußere Dasein hereinträte und aus dieser Realität sich in sich zusammennähme. Dies Moment der Wirklichkeit gehört dem Absoluten an, weil das Absolute, als unendliche Negativität, sich selbst als einfache Einheit des Wissens mit sich und damit als *Unmittelbarkeit zum* Resultat ihrer Tätigkeit hat. Dieser auch unmittelbaren Existenz wegen, welche im Absoluten selber begründet ist, erweist sich dasselbe nicht als der *eine* eifrige Gott, der das Natürliche und endliche menschliche Dasein nur aufhebt, ohne sich darin als wirkliche göttliche Subjektivität zur Erscheinung herauszugestalten, sondern das wahrhaft Absolute schließt sich auf und gewinnt dadurch eine Seite, nach welcher es auch für die Kunst erfassbar und darstellbar wird.

Das Dasein Gottes aber ist nicht das Natürliche und Sinnliche als solches, sondern das Sinnliche zur Unsinnlichkeit, zur geistigen Subjektivität gebracht, die, statt in ihrer äußeren Erscheinung die Gewissheit ihrer als des Absoluten zu verlieren, gerade durch ihre Realität erst die gegenwärtige wirkliche Gewissheit selber erhält. Gott in seiner

Wahrheit ist deshalb kein bloßes aus der Phantasie erzeugtes Ideal, sondern er stellt sich mitten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseins hinein und weiß sich dennoch in ihr als göttliches Subjekt, das in sich unendlich bleibt und diese Unendlichkeit für sich macht. Indem dadurch das wirkliche Subjekt die Erscheinung Gottes ist, gewinnt die Kunst jetzt erst das höhere Recht, die menschliche Gestalt und Weise der Äußerlichkeit überhaupt zum Ausdruck des Absoluten zu verwenden, obschon die neue Aufgabe der Kunst nur darin bestehen kann, in dieser Gestalt nicht die Versenkung des Inneren in die äußere Leiblichkeit, sondern umgekehrt die Zurücknahme des Inneren in sich, das geistige Bewusstsein Gottes im Subjekt zur Anschauung zu bringen. Die unterschiedenen Momente, welche die Totalität dieser Weltanschauung als Totalität der Wahrheit selber ausmachen, finden daher jetzt ihre Erscheinung am Menschen in *der* Art, dass weder das Natürliche als solches, als Sonne, Himmel, Gestirne usf., den Inhalt und die Form abgibt, noch der griechische Götterkreis der Schönheit, noch Helden und äußere Taten auf dem Boden der Familiensittlichkeit und des politischen Lebens; sondern das wirkliche, einzelne Subjekt in seiner inneren Lebendigkeit ist es, das unendlichen Wert erhält, indem sich in ihm allein die ewigen Momente der absoluten Wahrheit, die nur als Geist wirklich ist, zum Dasein auseinanderbreiten und zusammenfassen.

Vergleichen wir diese Bestimmung der romantischen Kunst mit der Aufgabe der klassischen, wie die griechische Skulptur dieselbe in gemäßester Weise erfüllt hat, so drückt die plastische Göttergestalt nicht die Bewegung und Tätigkeit des Geistes aus, der aus seiner leiblichen Realität in sich gegangen und zum innerlichen Fürsichsein durchgedrungen ist. Das Veränderliche und Zufällige der empirischen Individualität ist zwar in jenen hohen Bildern der Götter getilgt; was ihnen aber fehlt, ist die Wirklichkeit der für sich seienden Subjektivität in dem Wissen und Wollen ihrer selbst. Äußerlich zeigt sich dieser Mangel darin, dass den Skulpturgestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende In-

nerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus. Dies Licht der Seele fällt außerhalb ihrer und gehört dem Zuschauer an, der den Gestalten nicht Seele in Seele, Auge in Auge zu blicken vermag. Der Gott der romantischen Kunst aber erscheint sehend, sich wissend, innerlich subjektiv und sein Inneres dem Inneren aufschließend. Denn die unendliche Negativität, das Sichzurücknehmen des Geistigen in sich, hebt die Ergossenheit in das Leibliche auf; die Subjektivität ist das geistige Licht, das in sich selbst, in seinen vorher dunklen Ort scheint und, während das natürliche Licht nur an einem Gegenstande leuchten kann, sich selbst dieser Boden und Gegenstand ist, an welchem es scheint und den es als sich selber weiß. Indem nun aber dies absolut Innere sich zugleich in seinem wirklichen Dasein als menschliche Erscheinungsweise ausspricht und das Menschliche mit der gesamten Welt in Zusammenhang steht, so knüpft sich hieran zugleich eine breite Mannigfaltigkeit sowohl des geistig Subjektiven als auch des Äußeren, auf welches der Geist sich als auf das Seinige bezieht.

Die so gestaltete Wirklichkeit der absoluten Subjektivität kann folgende Formen des Inhalts und der Erscheinung haben.

a) Den ersten Ausgangspunkt müssen wir von dem Absoluten selber nehmen, welches als wirklicher Geist sich ein Dasein gibt, sich weiß und betätigt. Hier wird die menschliche Gestalt so dargestellt, dass sie unmittelbar gewusst wird als das Göttliche in sich habend. Der Mensch erscheint nicht als Mensch in bloß menschlichem Charakter, beschränkter Leidenschaft, endlichen Zwecken und Ausführungen oder als im bloßen Bewusstsein *von* Gott, sondern als der sich wissende einzige und allgemeine Gott selber, in dessen Leben und Leiden, Geburt, Sterben und Auferstehen sich nun auch für das endliche Bewusstsein offenbar macht, was Geist, was das Ewige und Unendliche seiner Wahrheit nach sei. Diesen Inhalt stellt die romantische Kunst in der Geschichte Christi, seiner Mutter, seiner Jünger sowie auch aller derer dar, in welchen der Heilige Geist wirksam und die ganze Göttlichkeit vorhanden ist. Denn insofern es Gott, der ebenso in sich Allgemeine, ist, der in dem menschlichen Dasein erscheint, so ist

diese Realität nicht auf das einzelne, unmittelbare Dasein in der Gestalt Christi beschränkt, sondern entfaltet sich zur gesamten Menschheit, in welcher der Geist Gottes sich gegenwärtig macht und in dieser Wirklichkeit mit sich selbst in Einheit bleibt. Die Ausbreitung dieses Selbstanschauens, Insich- und Beisichseins des Geistes ist der Frieden, das Versöhntsein des Geistes mit sich in seiner Objektivität – eine göttliche Welt, ein Reich Gottes, in welchem das Göttliche, das von Hause aus die Versöhnung mit seiner Realität zu seinem Begriff hat, sich in dieser Versöhnung vollführt und dadurch für sich selber ist.

b) Wie sehr nun aber auch diese Identifikation sich im Wesen des Absoluten selber begründet zeigt, so ist sie als geistige Freiheit und Unendlichkeit keine unmittelbar von Hause aus in der weltlichen, natürlichen und geistigen Wirklichkeit vorhandene Versöhnung, sondern vollbringt sich im Gegenteil nur als die Erhebung des Geistes aus der Endlichkeit seines unmittelbaren Daseins zu seiner Wahrheit. Dazu gehört, dass der Geist, um seine Totalität und Freiheit zu gewinnen, sich von sich abtrenne und sich als Endlichkeit der Natur und des Geistes sich selber als dem an sich Unendlichen entgegensetze. Mit dieser Zerreißung umgekehrt ist die Notwendigkeit verbunden, aus der Abgeschiedenheit von sich selbst, innerhalb welcher das Endliche und Natürliche, die Unmittelbarkeit des Daseins, das natürliche Herz als das Negative, Üble, Böse bestimmt ist, erst durch Überwindung dieser Nichtigkeit in das Reich der Wahrheit und Befriedigung einzugehen. Dadurch ist die geistige Versöhnung nur als eine Tätigkeit, Bewegung des Geistes zu fassen und darzustellen, als ein Prozess, in dessen Verlauf ein Ringen und Kampf entsteht und der Schmerz, der Tod, das Wehegefühl der Nichtigkeit, die Qual des Geistes und der Leiblichkeit als wesentliches Moment hervortritt. Denn wie Gott zunächst die endliche Wirklichkeit von sich ausscheidet, so erhält auch der endliche Mensch, der von sich außerhalb des göttlichen Reiches anfängt, die Aufgabe, sich zu Gott zu erheben, das Endliche von sich loszulösen, die Nichtigkeit abzutun und durch dieses Ertöten seiner unmittelbaren Wirklichkeit das zu werden, was Gott in seiner Erscheinung als Mensch als die wahrhafte Wirklichkeit objektiv gemacht hat. Der

unendliche Schmerz dieser Aufopferung der eigensten Subjektivität, Leiden und Tod, welche mehr oder weniger aus der Darstellung der klassischen Kunst ausgeschlossen waren oder mehr nur als natürliches Leiden hervortraten, erhalten erst im Romantischen ihre eigentliche Notwendigkeit. Man kann nicht sagen, dass bei den Griechen der Tod in seiner wesentlichen Bedeutung sei aufgefasst worden. Weder das Natürliche als solches noch die Unmittelbarkeit des Geistes in seiner Einheit mit der Leiblichkeit galt ihnen als etwas an sich selbst Negatives, und der Tod war ihnen deshalb nur ein abstraktes Vorübergehen, ohne Schrecken und Furchtbarkeit, ein Aufhören ohne weitere unermessliche Folgen für das hinsterbende Individuum. Wenn sich aber die Subjektivität in ihrem geistigen Insichsein von unendlicher Wichtigkeit wird, dann ist die Negation, welche der Tod in sich trägt, eine Negation dieses Hohen und Wichtigen selber und deswegen furchtbar, – ein Ersterben der Seele, die sich dadurch als das selber an und für sich Negative von allem Glück für immer ausgeschlossen, absolut unglücklich, der ewigen Verdammnis überantwortet finden kann. Die griechische Individualität dagegen schreibt sich, als geistige Subjektivität betrachtet, diesen Wert nicht zu und darf sich deshalb den Tod mit heiteren Bildern umgeben. Denn der Mensch fürchtet nur für das, was ihm von großem Werte ist. Das Leben aber hat diesen unendlichen Wert für das Bewusstsein nur, wenn sich das Subjekt als geistiges, selbstbewusstes die alleinige Wirklichkeit ist und nun in gerechter Furcht durch den Tod sich selbst als negativ gesetzt vorstellen muss. Auf der anderen Seite jedoch gewinnt der Tod für die klassische Kunst nun auch nicht die *affirmative* Bedeutung, die er in der romantischen Kunst erhält. Den Griechen war es nicht Ernst mit dem, was wir Unsterblichkeit heißen. Erst für die spätere Reflexion des subjektiven Bewusstseins in sich, bei Sokrates, hat die Unsterblichkeit einen tieferen Sinn und befriedigt ein weitergeschrittenes Bedürfnis.

Als Odysseus z. B. *(Odyssee,* XI, v. 428–491) in der Unterwelt den Achilleus glücklicher preist als alle vor ihm und nach ihm, da er, ehemals geehrt gleich den Göttern, jetzt ein Herrscher sei unter den Toten, schlägt Achill dies Glück bekanntlich höchst gering an und erwi-

dert, Odysseus solle ihm kein Wort des Trostes vom Tode reden; lieber möchte er ein Ackerknecht sein und, selber arm, einem armen Manne um Lohn dienen, als hier unten alle die hingeschwundenen Toten beherrschen. In der romantischen Kunst dagegen ist der Tod nur ein Ersterben der natürlichen Seele und endlichen Subjektivität, ein Ersterben, das sich nur gegen das in sich selbst Negative negativ verhält, das Nichtige aufhebt und dadurch die Befreiung des Geistes von seiner Endlichkeit und Entzweiung sowie die geistige Versöhnung des Subjekts mit dem Absoluten vermittelt. Für die Griechen war allein das mit dem natürlichen, äußeren, weltlichen Dasein geeinigte Leben affirmativ und der Tod deshalb die bloße Negation, die Auflösung der unmittelbaren Wirklichkeit. In der romantischen Weltanschauung aber hat er die Bedeutung der Negativität, d. h. der Negation des Negativen, und schlägt deshalb ebenso sehr zum Affirmativen, als Auferstehung des Geistes aus seiner bloßen Natürlichkeit und unangemessenen Endlichkeit, um. Der Schmerz und Tod der sich ersterbenden Subjektivität verkehrt sich zur Rückkehr zu sich, zur Befriedigung, Seligkeit und zu jenem versöhnten affirmativen Dasein, das der Geist nur durch die Ertötung seiner negativen Existenz, in welcher er von seiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgesperrt ist, zu erringen vermag. Diese Grundbestimmung betrifft deshalb nicht nur das Faktum des von der Naturseite her an den Menschen herantretenden Todes, sondern ist ein Prozess, welchen der Geist auch unabhängig von dieser äußerlichen Negation, um wahrhaft zu leben, in sich selber durchführen muss.

c) Die *dritte* Seite zu dieser absoluten Welt des Geistes bildet der Mensch, insofern er weder unmittelbar an sich selbst das Absolute und Göttliche als *Göttliches* zur Erscheinung bringt, noch den Prozess der Erhebung zu Gott und Versöhnung mit Gott darstellt, sondern in seinem eigenen menschlichen Kreise stehen bleibt. Hier macht also das *Endliche* als solches den Inhalt aus, sowohl nach selten der geistigen Zwecke, weltlichen Interessen, Leidenschaften, Kollisionen, Leiden und Freuden, Hoffnungen und Befriedigungen, als auch nach selten des Äußeren, der Natur und ihrer Reiche und einzelnsten Er-

scheinungen. Für die Erfassungsweise dieses Inhalts tritt jedoch eine *zwiefache* Stellung ein. Einesteils nämlich ergeht sich der Geist, weil er die Affirmation mit sich gewonnen hat, auf diesem Boden als einem selber berechtigten und befriedigenden Elemente, von welchem er nur diesen positiven Charakter herauskehrt und sich selber in seiner affirmativen Befriedigung und Innigkeit daraus Widerscheinen lässt; anderenteils aber wird derselbe Inhalt zur bloßen Zufälligkeit herabgesetzt, die keine selbstständige Gültigkeit in Anspruch nehmen darf, da der Geist in ihr nicht sein wahres Dasein findet und deshalb mit sich nur in Einheit kommt, indem er für sich selber dies Endliche des Geistes und der Natur als Endliches und Negatives auflöst.

3. Die romantische Darstellungsweise im Verhältnis zu ihrem Inhalt

Was nun endlich das Verhältnis dieses gesamten Inhalts zu seiner Darstellungsweise anbetrifft, so scheint zunächst, dem gemäß, was wir soeben gesehen haben,

a) der Inhalt der romantischen Kunst, in Betreff auf das Göttliche wenigstens, sehr *verengt.* Denn erstens ist, wie wir schon oben andeuteten, die Natur entgöttert, Meer, Berg und Tal, Ströme, Quellen, die Zeit und Nacht sowie die allgemeinen Naturprozesse haben ihren Wert in Betreff auf die Darstellung und den Gehalt des Absoluten verloren. Die Naturgebilde werden nicht mehr symbolisch erweitert; die Bestimmung, dass ihre Formen und Tätigkeiten fähig wären, Züge einer Göttlichkeit zu sein, ist ihnen geraubt. Denn alle die großen Fragen nach der Entstehung der Welt, nach dem Woher, Wozu, Wohin der geschaffenen Natur und Menschheit und alle die symbolischen und plastischen Versuche, diese Probleme zu lösen und darzustellen, sind durch die Offenbarung Gottes im Geist verschwunden; und auch im Geistigen hat die bunte, farbige Welt mit ihren klassisch herausgestalteten Charakteren, Handlungen, Begebenheiten sich zu dem *einen* Lichtpunkte des Absoluten und seiner ewigen Erlösungsgeschichte zusammengefasst. Der ganze Inhalt konzentriert sich dadurch auf die Innerlichkeit des Geistes, auf die Empfindung, die Vorstellung, das

Gemüt, welches nach der Einigung mit der Wahrheit strebt, das Göttliche im Subjekt zu erzeugen, zu erhalten sucht und ringt und nun nicht sowohl Zwecke und Unternehmungen *in der Welt* der Welt wegen durchführen mag, als vielmehr zur einzig wesentlichen Unternehmung den inneren Kampf des Menschen in sich und die Versöhnung mit Gott hat und nur die Persönlichkeit und deren Erhaltung sowie Veranstaltungen für diesen Zweck zur Darstellung mitbringt. Der Heroismus, der nach dieser Seite hin hervortreten kann, ist kein Heroismus, welcher aus sich selber Gesetze gibt, Einrichtungen festsetzt, Zustände schafft und umbildet, sondern ein Heroismus der Unterwerfung, der schon alles bestimmt und fertig über sich hat und dem daher nur die Aufgabe übrigbleibt, das Zeitliche danach zu regulieren, jenes Höhere, An-und-für-sich-Gültige auf die vorgefundene Welt anzuwenden und im Zeitlichen geltend zu machen. Indem nun aber dieser absolute Inhalt in den Punkt des *subjektiven Gemüts* zusammengedrängt erscheint und somit aller Prozess in das menschliche Innere hineinverlegt wird, so ist dadurch der Kreis des Inhalts auch wieder unendlich *erweitert.* Er schließt sich zu schrankenloser Mannigfaltigkeit auf. Denn obschon jene objektive Geschichte das Substantielle des Gemüts ausmacht, so durchläuft das Subjekt sie doch nach allen Seiten, stellt einzelne Punkte aus ihr dar, oder sie selbst in stets neu hinzutretenden, menschlichen Zügen, und vermag außerdem noch die ganze Breite der Natur als Umgebung und Lokal des Geistes in sich hineinzuziehen und zu dem einen großen Zwecke zu verwenden. – Dadurch wird die Geschichte des Gemüts unendlich reich und kann sich zu immer veränderten Umständen und Situationen aufs vielfachste gestalten. Und tritt nun der Mensch gar erst aus diesem absoluten Kreise heraus und macht sich's mit dem Weltlichen zu tun, so wird der Umfang der Interessen, Zwecke und Empfindungen um so unberechenbarer, je tiefer der Geist, diesem ganzen Prinzipe gemäß, in sich geworden ist und sich deshalb in seiner Entfaltung zu einer unendlich gesteigerten Fülle der inneren und äußeren Kollisionen, Zerrissenheiten, Stufenleitern der Leidenschaft und zu den mannigfachsten Stadien der Befriedigungen auseinanderlegt. Das schlechthin in sich allgemeine Absolute, wie es im Menschen seiner

selbst bewusst ist, macht den inneren Gehalt der romantischen Kunst aus, und so ist auch die ganze Menschheit und deren gesamte Entwicklung ihr unermesslicher Stoff.

b) Diesen Inhalt nun aber bringt nicht etwa die romantische Kunst *als Kunst hervor,* wie dies zu großem Teil in der symbolischen und vor allem in der klassischen Kunstform und deren idealen Göttern der Fall war; sie ist, wie wir schon früher sahen, nicht *als Kunst* das *offenbarende* Belehren, welches den Gehalt der Wahrheit gerade nur in Form der Kunst für die Anschauung produziert, sondern der Inhalt ist schon für sich außerhalb des Kunstgebietes in der Vorstellung und Empfindung vorhanden. Die *Religion* macht hier als das allgemeine Bewusstsein von der Wahrheit in einem ganz anderen Grade die wesentliche *Voraussetzung* für die Kunst und liegt auch von selten der äußeren Erscheinungsweise für das wirkliche Bewusstsein in sinnlicher Realität als prosaische Begebenheit in Gegenwart vor. Da nämlich der Inhalt der Offenbarung an den Geist die ewige absolute Natur des *Geistes* ist, der sich von dem Natürlichen als solchem loslöst und dasselbe *herabsetzt,* so erhält dadurch die Erscheinung im Unmittelbaren die Stellung, dass dies Äußere, insofern es besteht und Dasein hat, nur eine zufällige Welt bleibt, aus welcher heraus sich das Absolute in das Geistige und Innere zusammennimmt und so erst für sich selbst zur Wahrheit wird. Damit ist das Äußere als ein gleichgültiges Element angesehen, zu dem der Geist kein letztes Zutrauen und in welchem er kein Bleiben hat. Je weniger er die Gestalt der äußeren Wirklichkeit seiner für würdig hält, desto weniger vermag er in ihr seine Befriedigung zu suchen und sich durch die Vereinigung mit ihr als mit sich selber versöhnt zu finden.

c) Die Weise der wirklichen Gestaltung geht diesem Prinzip gemäß in der romantischen Kunst deshalb nach selten des äußeren Erscheinens nicht wesentlich über die eigentliche gewöhnliche Wirklichkeit hinaus und scheut sich keineswegs, dies reale Dasein in seiner endlichen Mangelhaftigkeit und Bestimmtheit in sich aufzunehmen. Hier ist also jene ideale Schönheit verschwunden, welche die äußere Anschauung über die Zeitlichkeit und die Spuren der Vergänglichkeit

weghebt, um die blühende Schönheit der Existenz an die Stelle ihrer sonstigen verkümmerten Erscheinung zu setzen. Die romantische Kunst hat die freie Lebendigkeit des Daseins in seiner unendlichen Stille und Versenkung der Seele ins Leibliche, sie hat dies *Leben* als solches in seinem eigensten Begriff nicht mehr zu ihrem Ziel, sondern wendet diesem Gipfel der Schönheit den Rücken; sie verwebt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äußeren Bildung und gönnt den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum.

Wir haben somit im Romantischen zwei Welten, ein geistiges Reich, das in sich vollendet ist, das Gemüt, das sich in sich versöhnt und die sonst geradlinige Wiederholung des Entstehens, Untergangs und Wiederentstehens erst zum wahren Kreislauf, zur Rückkehr in sich, zu dem echten Phönixleben des Geistes umbiegt; auf der anderen Seite das Reich des Äußerlichen als solchen, das, aus der fest zusammenhaltenden Vereinigung mit dem Geist entlassen, nun zu einer ganz empirischen Wirklichkeit wird, um deren Gestalt die Seele unbekümmert ist. In der klassischen Kunst beherrschte der Geist die empirische Erscheinung und durchdrang sie vollständig, weil sie es war, in der er seine vollständige Realität erhalten sollte. Jetzt aber ist das Innere gleichgültig gegen die Gestaltungsweise der unmittelbaren Welt, da die Unmittelbarkeit unwürdig ist der Seligkeit der Seele in sich. Das äußerlich Erscheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, so erhält es nur die Aufgabe, darzutun, dass das Äußere das nicht befriedigende Dasein sei und auf das Innere, auf Gemüt und Empfindung, als auf das wesentliche Element zurückdeuten müsse. Eben deshalb aber lässt die romantische Kunst die Äußerlichkeit sich nun auch ihrerseits wieder frei für sich ergehen und erlaubt in dieser Rücksicht allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichste Hausgeräte herunter, auch in der natürlichen Zufälligkeit des Daseins ungehindert in die Darstellung einzutreten. Dieser Inhalt jedoch führt zugleich die Bestimmung mit sich, dass er als bloß äußerlicher Stoff gleichgültig und niedrig ist und nur erst seinen eigentlichen Wert erhält, wenn das Gemüt sich in ihn hineingelegt hat und er nicht das Innerliche

nur, sondern die *Innigkeit* aussprechen soll, die, statt sich mit dem Äußeren zu verschmelzen, nur in sich mit sich selber versöhnt erscheint. Das Innere in diesem Verhältnis, so auf die Spitze hinausgetrieben, ist die äußerlichkeitslose Äußerung, unsichtbar gleichsam nur sich selber vernehmend, ein Tönen als solches, ohne Gegenständlichkeit und Gestalt, ein Schweben über den Wassern, ein Klingen über einer Welt, welche in ihren und an ihren heterogenen Erscheinungen nur einen Gegenschein dieses Insichseins der Seele aufnehmen und widerspiegeln kann.

Fassen wir daher dies Verhältnis des Inhalts und der Form im Romantischen, wo es sich in seiner Eigentümlichkeit erhält, zu *einem* Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüts das Prinzip ausmacht, sei *musikalisch* und, mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, *lyrisch.* Das Lyrische ist für die romantische Kunst gleichsam der elementarische Grundzug, ein Ton, den auch Epopöe und Drama anschlagen und der selbst die Werke der bildenden Kunst als ein allgemeiner Duft des Gemüts umhaucht, da hier Geist und Gemüt durch jedes ihrer Gebilde zum Geist und Gemüte sprechen wollen.

Einteilung

Was nun endlich die *Einteilung* anbetrifft, welche wir für die näher entwickelnde Betrachtung dieses dritten großen Kunstgebietes feststellen müssen, so legt sich der Grundbegriff des Romantischen in seiner inneren Verzweigung in folgende drei Momente auseinander.

Den *ersten* Kreis bildet das *Religiöse* als solches, in welchem die Erlösungsgeschichte, Christi Leben, Sterben und Auferstehen, den Mittelpunkt abgibt. Als Hauptbestimmung macht sich hier die Umkehr geltend, dass der Geist sich negativ gegen seine Unmittelbarkeit und Endlichkeit wendet, sie überwindet und durch diese Befreiung sich für sich selbst seine Unendlichkeit und absolute Selbstständigkeit in seinem eigenen Bereiche gewinnt.

Diese Selbstständigkeit tritt sodann *zweitens* aus der Göttlichkeit des Geistes in sich sowie aus der Erhebung des endlichen Menschen zu Gott in die *Weltlichkeit* hinein. Hier ist es zunächst das Subjekt als solches, das sich für sich selber affirmativ geworden ist und zur Substanz seines Bewusstseins wie zum Interesse seines Daseins die Tugenden dieser affirmativen Subjektivität, die Ehre, Liebe, Treue und Tapferkeit, die Zwecke und Pflichten des romantischen Rittertums hat.

Der Inhalt und die Form des *dritten* Kapitels lässt sich im allgemeinen als die *formelle Selbstständigkeit des Charakters* bezeichnen. Ist nämlich die Subjektivität dahin gelangt, dass die geistige Selbstständigkeit für sie das Wesentliche ist, so wird nun auch der *besondere Inhalt,* mit dem dieselbe sich als mit dem ihrigen zusammenschließt, die gleiche Selbstständigkeit teilen, welche jedoch, da sie nicht wie in dem Kreise der an und für sich seienden religiösen Wahrheit in der Substantialität ihres Lebens liegt, nur formeller Art sein kann. Umgekehrt wird nun auch die Gestalt der äußeren Umstände, Situationen, Verwicklung der Begebenheiten für sich frei und wirft sich deshalb in willkürlicher Abenteuerlichkeit umher. Dadurch erhalten wir als Endpunkt des Romantischen überhaupt die Zufälligkeit des Äußeren wie des Inneren und ein Auseinanderfallen dieser Seiten, durch welches die Kunst selbst sich aufhebt und die Notwendigkeit für das Bewusstsein zeigt, sich höhere Formen, als die Kunst sie zu bieten imstande ist, für das Erfassen des Wahren zu erwerben.

Erstes Kapitel: Der religiöse Kreis der romantischen Kunst

Indem die romantische Kunst in der Darstellung der absoluten Subjektivität als aller Wahrheit, die Vereinigung des Geistes mit seinem Wesen, die Befriedigung des Gemüts, die Versöhnung Gottes mit der Welt und dadurch mit sich zu ihrem substantiellen Gehalte hat, so scheint auf dieser Stufe das *Ideal* erst vollständig zu Hause zu sein.

Denn die Seligkeit und Selbstständigkeit, die Befriedigung, Stille und Freiheit war es, welche wir als Grundbestimmung für das Ideal angaben. Allerdings dürfen wir das Ideal nicht aus dem Begriffe und der Realität der romantischen Kunst ausschließen; in Bezug jedoch auf das klassische Ideal erhält es eine ganz veränderte Gestalt. Dies Verhältnis, obschon es oben bereits im allgemeinen ist angedeutet worden, müssen wir hier gleich anfangs seiner konkreteren Bedeutung nach feststellen, um den Grundtypus der romantischen Darstellungsweise des Absoluten klarzumachen. Im klassischen Ideal ist das Göttliche einerseits zur Individualität beschränkt, andererseits die Seele und Seligkeit der besonderen Götter ganz durch ihre leibliche Gestalt ergossen; und drittens, da die trennungslose Einheit des Individuums in sich und in seiner Äußerlichkeit das Prinzip abgibt, kann die Negativität der Zerscheidung in sich, des leiblichen und geistigen Schmerzes, der Aufopferung, Entsagung nicht als wesentliches Moment auftreten. Das Göttliche der klassischen Kunst zerfällt wohl in einen Kreis von Göttern, aber es teilt sich nicht in sich, als allgemeine Wesenheit und als einzelne subjektive empirische Erscheinung in menschlicher Gestalt und menschlichem Geist, und hat ebenso wenig sich als erscheinungslosem Absoluten eine Welt des Übels, der Sünde und des Irrtums mit der Aufgabe gegenüber, diese Gegensätze zur Versöhnung zu bringen und als diese Versöhnung erst das wahrhaft Wirkliche und Göttliche zu sein. Im Begriff der absoluten Subjektivität dagegen liegt der Gegensatz der substantiellen Allgemeinheit und der Persönlichkeit, ein Gegensatz, dessen vollbrachte Vermittlung das Subjektive mit seiner Substanz erfüllt und das Substantielle zum sich wissenden und wollenden absoluten Subjekt erhebt. Zur Wirklichkeit aber der Subjektivität als Geist gehört *zweitens* der tiefere Gegensatz einer endlichen Welt, durch deren Aufhebung als endlicher und Versöhnung mit dem Absoluten das Unendliche sich sein eigenes Wesen durch seine eigene absolute Tätigkeit für sich selbst macht und so erst absoluter Geist ist. Die Erscheinung dieser Wirklichkeit auf dem Boden und in der Gestalt des menschlichen Geistes erhält daher in Rücksicht auf ihre *Schönheit* ein ganz anderes Verhältnis als in der klassischen Kunst. Die griechische Schönheit zeigt das Innere der geistigen

Individualität ganz in deren leibliche Gestalt, Handlungen und Begebnisse hineingebildet, im Äußeren ganz ausgedrückt und selig darin lebend. Für die romantische Schönheit hingegen ist es schlechthin notwendig, dass die Seele, obschon sie im Äußerlichen erscheint, zugleich zeige, aus dieser Leiblichkeit in sich zurückgeführt zu sein und in sich selber zu leben. Das Leibliche kann deshalb auf dieser Stufe die Innerlichkeit des Geistes nur ausdrücken, insofern es zur Erscheinung bringt, die Seele habe nicht in dieser realen Existenz, sondern in ihr selbst ihre kongruente Wirklichkeit. Aus diesem Grunde wird die Schönheit jetzt nicht mehr die Idealisierung der objektiven Gestalt betreffen, sondern die innerliche Gestalt der Seele in sich selbst; sie wird eine Schönheit der Innigkeit, als Art und Weise, wie jeder Inhalt im Innern des Subjekts sich formt und ausbildet, ohne das Äußere in dieser Durchdrungenheit mit dem Geiste festzuhalten. Da nun hierdurch das Interesse verloren ist, das reale Dasein zu dieser klassischen Einheit auszuklären, und sich zu dem entgegengesetzten Zweck konzentriert, der inneren Gestalt des Geistigen selbst eine neue Schönheit einzuhauchen, so macht sich die Kunst um das Äußere wenig Sorge; sie nimmt dasselbe, wie sie es unmittelbar vorfindet, unmittelbar auf, indem sie es gleichsam dieser Seite selber überlässt, sich nach Gutdünken zu gestalten. Die Versöhnung mit dem Absoluten ist im Romantischen ein Akt des Inneren, welcher zwar im Äußeren erscheint, aber das Äußere selbst in seiner realen Gestalt nicht zum wesentlichen Inhalt und Zweck hat. Mit dieser Gleichgültigkeit gegen die idealisierende Einigung von Seele und Leib tritt für die speziellere Individualität der Außenseite wesentlich das *Porträtartige* auf, das die partikulären Züge und Formen, wie sie gehen und stehen, die Bedürftigkeit des Natürlichen, die Mängel der Zeitlichkeit nicht, um Gemäßeres an die Stelle zu setzen, verwischt. Im Allgemeinen wird zwar auch in dieser Beziehung noch ein Entsprechen gefordert werden müssen; aber die bestimmte Gestalt desselben wird gleichgültig und reinigt sich nicht von den Zufälligkeiten des endlichen empirischen Daseins.

Die Notwendigkeit für diese durchgreifende Bestimmung der romantischen Kunst lässt sich ebenso noch von einer anderen Seite her rechtfertigen. Das klassische Ideal, wo es auf seiner wahren Höhe steht, ist abgeschlossen in sich, selbstständig, zurückhaltend, nicht aufnehmend, ein abgerundetes Individuum, das anderes von sich weist. Seine Gestalt ist seine eigene, es lebt ganz in ihr und nur in ihr und darf nichts von ihr der Gemeinschaftlichkeit mit bloß Empirischem und Zufälligem preisgeben. Wer sich deshalb diesen Idealen als Zuschauer nähert, kann sich ihr Dasein nicht als ein seiner eigenen Erscheinung verwandtes Äußeres aneignen; die Gestalten der ewigen Götter, obschon sie menschlich sind, gehören doch dem Sterblichen nicht an, denn diese Götter selber haben die Gebrechen des endlichen Daseins nicht durchgemacht, sondern sind unmittelbar darüber erhoben. Die Gemeinschaft mit dem Empirischen und Relativen ist abgebrochen. Die unendliche Subjektivität, das Absolute der romantischen Kunst dagegen ist nicht in seine Erscheinung versenkt, es ist in sich und hat eben damit seine Äußerlichkeit nicht *für sich,* sondern für andere, als eine freigelassene, jedem preisgegebene Außenseite. Dies Äußere ferner *muss* in die Gestalt der Gewöhnlichkeit, des empirisch Menschlichen eintreten, da hier Gott selber in das endliche, zeitliche Dasein hinabsteigt, um den absoluten Gegensatz, der im Begriff des Absoluten liegt, zu vermitteln und auszusöhnen. Dadurch erhält nun auch der empirische Mensch eine Seite, von welcher her sich ihm eine Verwandtschaft, ein Anknüpfungspunkt eröffnet, so dass er sich selbst in seiner unmittelbaren Natürlichkeit mit Zutrauen nähert, da ihn die Außengestalt nicht durch die klassische Strenge gegen das Partikuläre und Zufällige abweist, sondern seinem Anblick das bietet, was er selbst hat oder was er an anderen seiner Umgebung kennt und liebt. Diese Heimatlichkeit im Gewöhnlichen ist es, durch welche die romantische Kunst von außen her zutraulich anlockt. Indem nun aber die preisgegebene Äußerlichkeit durch dies Preisgeben selber auf die Schönheit der Seele, das Hohe der Innigkeit, die Heiligkeit des Gemüts zurückzuweisen die Aufgabe hat, so fordert sie zugleich auf, in das Innere des Geistes und in dessen absoluten Gehalt sich einzusenken und sich dieses Innere anzueignen.

In dieser Hingabe endlich liegt überhaupt die allgemeine Idee, dass in der romantischen Kunst die unendliche Subjektivität nicht einsam in sich sei wie der griechische Gott, der in sich ganz vollendet in der Seligkeit seiner Abgeschlossenheit lebt, sondern dass sie aus sich heraus in Verhältnis zu Anderem trete, das aber das ihrige ist, in welchem sie sich selber wiederfindet und bei sich selbst in Einheit bleibt. Dieses Einssein ihrer in ihrem Anderen ist der eigentlich schöne Gehalt der romantischen Kunst, das Ideal derselben, das zu seiner Form und Erscheinung wesentlich die Innerlichkeit und Subjektivität, das Gemüt, die Empfindung hat. Das romantische Ideal drückt daher die Beziehung zu anderem Geistigen aus, welches mit der Innigkeit so verbunden ist, dass nur eben in diesem Anderen die Seele in der Innigkeit mit sich selbst lebt. Dies Leben in sich in einem Anderen ist als Empfindung die Innigkeit der Liebe.

Wir können deshalb die *Liebe* als den allgemeinen Inhalt des Romantischen in seinem religiösen Kreise angeben. Ihre wahrhaft ideale Gestaltung jedoch erhält die Liebe erst, wenn sie die *affirmative* unmittelbare Versöhnung des Geistes ausdrückt. Ehe wir nun aber diese Stufe der schönsten ideellen Befriedigung betrachten können, haben wir vorher auf der einen Seite den Prozess der *Negativität* durchzugehen, in welchen das absolute Subjekt als Überwindung der Endlichkeit und Unmittelbarkeit seiner menschlichen Erscheinung eintritt, – ein Prozess, der sich in dem Leben, Leiden und Sterben Gottes für die Welt und Menschheit und deren mögliche Versöhnung mit Gott auseinanderlegt. Auf der anderen Seite ist es die Menschheit, welche nun umgekehrt ihrerseits auch denselben Prozess durchzumachen hat, um das Ansich jener Versöhnung in sich selber wirklich werden zu lassen. In der Mitte dieser Stufen, in denen die *negative* Seite des sinnlichen und geistigen Eingehens in Tod und Grab den Mittelpunkt bildet, liegt der Ausdruck der *affirmativen* Seligkeit der Befriedigung, welche in diesem Kreise zu den schönsten Gegenständen der Kunst gehört.

Für die nähere Gliederung unseres ersten Kapitels haben wir deshalb drei verschiedene Sphären zu durchlaufen:

erstens die Erlösungsgeschichte Christi: die Momente des absoluten Geistes, dargestellt an Gott selbst, insofern er Mensch wird, ein wirkliches Dasein in der Welt der Endlichkeit und ihrer konkreten Verhältnisse hat und in diesem zunächst einzelnen Dasein das Absolute selber zur Erscheinung bringt;

zweitens die Liebe in ihrer positiven Gestalt als versöhnte Empfindung des Menschlichen und Göttlichen: die Heilige Familie, die Mutterliebe Marias, die Liebe Christi und die Liebe der Jünger;

drittens die Gemeinde: der Geist Gottes als in der Menschheit gegenwärtig durch die Konversion des Gemüts und das Abtöten der Natürlichkeit und Endlichkeit, überhaupt durch die Umkehr der Menschheit zu Gott – eine Bekehrung, in welcher zunächst die Buße und Marter die Vereinigung des Menschen mit Gott vermittelt.

1. Die Erlösungsgeschichte Christi

Die Versöhnung des Geistes mit sich selbst, die absolute Geschichte, der Prozess der Wahrhaftigkeit wird durch das Erscheinen Gottes in der Welt zur Anschauung und Gewissheit gebracht. Der einfache Inhalt dieser Versöhnung ist die Ineinssetzung der absoluten Wesenhaftigkeit und der einzelnen menschlichen Subjektivität; ein einzelner Mensch ist Gott und Gott ein einzelner Mensch. Hierin liegt, dass der Menschengeist *an sich,* dem Begriff und Wesen nach, wahrhafter Geist ist und jedes einzelne Subjekt dadurch als Mensch die unendliche Bestimmung und Wichtigkeit hat, ein Zweck Gottes und mit Gott in Einheit zu sein. Ebenso sehr aber ergeht deshalb an den Menschen die Forderung, diesem seinem Begriff, welcher zunächst nur ein bloßes Ansich ist, Wirklichkeit zu geben, d. h. die Einigung mit Gott als Ziel seines Daseins zu setzen und zu erreichen. Hat er diese seine Bestimmung erfüllt, so ist er in sich freier unendlicher Geist. Dies vermag er nur, insofern jene Einheit das Ursprüngliche, die ewige Grundlage der menschlichen und göttlichen Natur selber ist. Das Ziel ist zugleich der an und für sich seiende Anfang, die Voraussetzung für das romantische religiöse Bewusstsein, dass Gott selber sei Mensch, Fleisch, dass

er dieses einzelne Subjekt geworden sei, an welchem die Versöhnung deshalb nicht nur ein bloßes Ansich bleibt, so dass sie nur dem *Begriff nach* gewusst wäre, sondern sich *objektiv* daseiend auch für das sinnliche anschauende Bewusstsein als dieser einzelne, wirklich existierende Mensch hinstellt. Um dies Moment der *Einzelheit* ist es zu tun, damit jeder Einzelne darin die Anschauung seiner Versöhnung mit Gott habe, die an und für sich keine bloße Möglichkeit, sondern wirklich ist und um dessentwillen in diesem einen Subjekt als real vollbracht zu erscheinen hat. Indem nun aber die Einheit als geistige Versöhnung entgegengesetzter Momente kein nur unmittelbares Einssein ist, so muss *zweitens* an diesem *einen* Subjekt auch der Prozess des Geistes, durch welchen das Bewusstsein erst wahrhaft Geist ist, als Geschichte dieses Subjekts zur Existenz gelangen. Diese Geschichte des Geistes, am Einzelnen sich vollbringend, enthält nichts anderes, als was wir oben schon berührt haben, dass nämlich der einzelne Mensch sich seiner Einzelheit leiblich und geistig abtue, d. h. dass er leide und sterbe, umgekehrt aber durch den Schmerz des Todes aus dem Tode hervorgehe, auferstehe als der verherrlichte Gott, als der wirkliche Geist, der jetzt zwar in die Existenz als Einzelnes, dieses Subjekt, getreten ist, doch ebenso wesentlich nur wahrhaft Gott als Geist in seiner Gemeinde ist.

a. Scheinbare Überflüssigkeit der Kunst

Diese Geschichte gibt den Grundgegenstand für die religiöse romantische Kunst ab, für welchen aber die Kunst, rein als Kunst genommen, gewissermaßen etwas Überflüssiges wird. Denn die Hauptsache liegt hier in der inneren Gewissheit, der Empfindung und Vorstellung von dieser ewigen Wahrheit, in dem *Glauben,* der sich das Zeugnis der Wahrheit an und für sich gibt und dadurch ins Innere der Vorstellung hineinverlegt wird. Der entwickelte Glaube nämlich besteht in der unmittelbaren Gewissheit, mit der Vorstellung der Momente dieser Geschichte die Wahrheit selber vor dem Bewusstsein zu haben. Ist es aber das Bewusstsein der *Wahrheit,* worum es sich handelt, so ist die *Schönheit* der Erscheinung und die Darstellung das Ne-

bensächliche und Gleichgültigere, denn die Wahrheit ist auch unabhängig von der Kunst für das Bewusstsein vorhanden.

b. Notwendiges Eintreten der Kunst

Auf der anderen Seite jedoch enthält der religiöse Inhalt zugleich in sich selber das Moment, durch welches er sich nicht nur der Kunst zugänglich macht, sondern in gewisser Beziehung derselben auch *bedarf.* In der religiösen Vorstellung der romantischen Kunst, wie schon mehrmals ist angeführt worden, bringt es der Inhalt selbst mit sich, den Anthropomorphismus auf die Spitze zu treiben, indem eben dieser Inhalt das Zusammengeschlossensein des Absoluten und Göttlichen mit der als wirklich erschauten und deshalb auch äußerlich, leiblich erscheinenden menschlichen Subjektivität zu seinem Mittelpunkt hat und das Göttliche in diese, seiner an die Bedürftigkeit der Natur und der endlicher Erscheinungsweise gebundenen Einzelheit darstellen muss. In dieser Rücksicht liefert die Kunst dem anschauenden Bewusstsein für die Erscheinung Gottes die spezielle Gegenwart einer einzelnen wirklichen Gestalt, ein konkretes Bild auch der äußeren Züge der Begebenheiten, in denen Christi Geburt, sein Leben und Leiden, Sterben, Auferstehen und Erhobensein zur Rechten Gottes sich ausbreitet, so dass überhaupt in der Kunst allein die vorübergeschwundene wirkliche Erscheinung Gottes sich zu einer immer erneuten Dauer wiederholt.

c. Zufällige Partikularität der äußeren Erscheinung

Insofern nun aber in dieser Erscheinung der Akzent darauf gelegt ist, dass Gott wesentlich ein einzelnes Subjekt mit Ausschluss anderer sei und nicht nur die Einheit göttlicher und menschlicher Subjektivität im allgemeinen, sondern dieselbe als *dieser* Mensch darstelle, so treten hier in der Kunst, des Inhalts selbst wegen, alle Seiten der Zufälligkeit und Partikularität des äußeren endlichen Daseins wieder hervor, von welchen sich die Schönheit auf der Höhe des klassischen Ideals gereinigt hatte. Was der freie Begriff des Schönen als unangemessen aus sich entfernt hatte, das Nichtideale, wird hier als ein aus dem In-

halte selbst entspringendes Moment notwendig aufgenommen und zur Anschauung gebracht.

α) Wenn daher Christi Person häufig als solche zum Gegenstande gewählt ist, so sind jedes Mal diejenigen Künstler am schlechtesten verfahren, welche aus Christus ein Ideal im Sinne und in der Weise des klassischen Ideals zu machen unternommen haben. Denn solche Christusköpfe und Gestalten zeigen wohl Ernst, Ruhe und Würde, Christus soll aber einerseits Innerlichkeit und schlechthin *allgemeine* Geistigkeit, andererseits subjektive Persönlichkeit und *Einzelheit* haben; beides widerstrebt der Seligkeit im Sinnlichen der menschlichen Gestalt. Jene beiden Endpunkte des Ausdrucks und der Form zu verknüpfen ist von höchster Schwierigkeit, und besonders die Maler haben sich, wenn sie aus dem traditionellen Typus herausgingen, jedes Mal in Verlegenheit befunden. – Ernst und Tiefe des Bewusstseins muss in solchen Köpfen sich aussprechen, aber die Züge und Formen des Gesichts und der Gestalt müssen ebenso wenig von nur idealer Schönheit sein, als sie zum Gemeinen und Hässlichen abirren oder zur bloßen Erhabenheit als solcher sich erheben dürfen. Das Beste wird in Betreff auf die äußere Form die Mitte sein zwischen dem partikulär Natürlichen und der idealen Schönheit. Diese gebührende Mitte richtig zu treffen ist schwer, und so kann sich hierin vornehmlich die Geschicklichkeit, der Sinn und Geist des Künstlers hervortun. – Überhaupt sind wir bei den Darstellungen dieses ganzen Kreises, unabhängig von dem Inhalt, welcher dem Glauben angehört, mehr als im klassischen Ideal an die Seite des subjektiven Machens gewiesen. In der klassischen Kunst will der Künstler in den Formen des Leiblichen selbst, im Organismus der menschlichen Gestalt, das Geistige und Göttliche unmittelbar darstellen, und die leiblichen Formen geben deshalb in ihren vom Gewöhnlichen und Endlichen abweichenden Modifikationen eine Hauptseite des Interesses ab. In unserem jetzigen Kreise bleibt die Gestalt die gewöhnliche, bekannte, ihre Formen sind bis auf einen gewissen Grad hin gleichgültig, etwas Partikulares, das soundso sein und mit großer Freiheit in dieser Rücksicht behandelt werden kann. Das überwiegende Interesse liegt daher einerseits in der

Art und Weise, wie der Künstler durch dies Gewöhnliche und Bekannte dennoch das Geistige und Innerste als dies Geistige selber hindurchscheinen lässt, andererseits in der subjektiven Ausführung, den technischen Mitteln und Geschicklichkeiten, durch welche er seinen Gestalten die geistige Lebendigkeit einzuhauchen und die Anschaulichkeit und Erfassbarkeit des Geistigsten zu geben imstande gewesen ist.

β) Was den weiteren Inhalt betrifft, so liegt er, wie wir soeben sahen, in der absoluten, aus dem Begriff des Geistes selber entspringenden Geschichte, welche die Konversion der leiblichen und geistigen Einzelheit zu ihrer Wesenheit und Allgemeinheit objektiv macht. Denn die Versöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott tritt nicht unmittelbar als Harmonie auf, sondern als Harmonie, welche erst aus dem unendlichen Schmerz, aus der Hingebung, Aufopferung Tötung des Endlichen, Sinnlichen und Subjektiven hervorgeht. Das Endliche und Unendliche ist hier in eins gebunden, und die Versöhnung in ihrer wahrhaften Tiefe, Innigkeit und Kraft der Vermittlung zeigt sich nur durch die Größe und Härte des Gegensatzes, der seine Lösung finden soll. Dadurch gehört auch die ganze Schärfe und Dissonanz des Leidens, der Marter, Qual, in welche solch ein Gegensatz hereinbringt, zur Natur des Geistes selbst, dessen absolute Befriedigung hier den Inhalt ausmacht.

Dieser Prozess des Geistes ist, an und für sich genommen, das Wesen, der Begriff des Geistes überhaupt und enthält deshalb die Bestimmung, für das Bewusstsein die *allgemeine Geschichte* zu sein, welche sich in jedem individuellen Bewusstsein wiederholen soll. Denn eben das Bewusstsein ist, als die vielen Einzelnen, die Realität und Existenz des allgemeinen Geistes. Zunächst aber geht jene allgemeine Geschichte, weil der Geist die Wirklichkeit im Individuum zu seinem wesentlichen Momente hat, selber nur in Gestalt *eines* Einzelnen vor, an welchem sie sich als die seinige, als die Geschichte seiner Geburt, seines Leidens, Sterbens und seiner Rückkehr aus dem Tode begibt, doch in dieser Einzelheit zugleich die Bedeutung, die Geschichte des allgemeinen absoluten Geistes selber zu sein, beibehält.

Der eigentliche Wendepunkt in diesem Leben Gottes ist das Abtun seiner einzelnen Existenz als *dieses* Menschen, die Passionsgeschichte, das Leiden am Kreuz, die Schädelstätte des Geistes, die Pein des Todes. Insofern es hier nun im Inhalte selbst liegt, dass sich die äußerliche, leibliche Erscheinung, das unmittelbare Dasein als Individuum, im Schmerz seiner Negativität als das Negative zeige, damit der Geist durch die Aufopferung des Sinnlichen und der subjektiven Einzelheit zu seiner Wahrheit und zu seinem Himmel gelange, so trennt sich diese Sphäre der Darstellung am meisten von dem klassischen plastischen Ideal ab. Einerseits nämlich ist zwar der irdische Leib und die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur überhaupt dadurch gehoben und geehrt, dass Gott selber es ist, der in ihr erscheint, andererseits aber ist es gerade dies Menschliche und Leibliche, das als negativ gesetzt wird und in seinem Schmerz zur Erscheinung kommt, während es im klassischen Ideal die ungestörte Harmonie mit dem Geistigen und Substantiellen nicht verliert. Christus gegeißelt, mit der Dornenkrone, das Kreuz zum Richtplatz tragend, ans Kreuz geheftet, in der Qual eines martervollen, langsamen Todes hinsterbend, lässt sich in den Formen der griechischen Schönheit nicht darstellen, sondern in diesen Situationen ist das Höhere die Heiligkeit in sich, die Tiefe des Inneren, die Unendlichkeit des Schmerzes, als ewiges Moment des Geistes, die Duldung und göttliche Ruhe.

Den weiteren Kreis um diese Gestalt bilden teils Freunde, teils Feinde. Die Freunde sind gleichfalls keine Ideale, sondern dem Begriffe nach partikuläre Individuen, gewöhnliche Menschen, welche der Zug des Geistes zu Christus führt; die Feinde aber werden, indem sie sich Gott gegenüberstellen, ihn verurteilen, verspotten, martern, kreuzigen, als innerlich böse vorgestellt, und die Vorstellung der inneren Bosheit und Feindschaft gegen Gott führt nach außen hin die Hässlichkeit, Rohheit, Barbarei, Wut und Verzerrung der Gestalt mit sich. In allen diesen Beziehungen tritt hier im Vergleich mit der klassischen Schönheit das Unschöne als notwendiges Moment auf.

γ) Der Prozess des Todes aber ist in der göttlichen Natur nur als ein Durchgangspunkt zu betrachten, durch welchen sich die Versöhnung

des Geistes mit sich zustande bringt und die Seiten des Göttlichen und Menschlichen, des schlechthin Allgemeinen und der erscheinenden Subjektivität, um deren Vermittlung es sich handelt, sich affirmativ zusammenschließen. Diese Affirmation, welche überhaupt die Grundlage und das Ursprüngliche ist, muss sich deshalb auch in dieser positiven Weise dartun. Als Situationen in der Geschichte Christi geben hierfür hauptsächlich die Auferstehung und Himmelfahrt die günstige Gelegenheit; vereinzelter außerdem die Momente, in welchen Christus als Lehrer auftritt. Hier nun aber tut sich für die bildende Kunst besonders eine Hauptschwierigkeit hervor. Denn teils ist es das Geistige als solches, das in seiner Innerlichkeit soll zur Darstellung kommen, teils ist es der absolute Geist, der in seiner Unendlichkeit und Allgemeinheit affirmativ mit der Subjektivität in Einheit gesetzt [ist] und, über das unmittelbare Dasein erhoben, dennoch im Leiblichen und Äußeren noch den ganzen Ausdruck seiner Unendlichkeit und Innerlichkeit zur Anschauung und Empfindung bringen müsste.

2. Die religiöse Liebe

Der Geist an und für sich ist als Geist nicht unmittelbar Gegenstand der Kunst. Seine höchste wirkliche Versöhnung in sich kann nur eine Versöhnung und Befriedigung im Geistigen als solchem sein, das in seinem rein ideellen Element sich dem künstlerischen Ausdruck entzieht, indem die absolute Wahrheit höher steht als der Schein des Schönen, der sich von dem Boden des Sinnlichen und Erscheinenden nicht loszulösen vermag. Soll nun aber der Geist in seiner affirmativen Versöhnung durch die Kunst eine *geistige* Existenz erhalten, in welcher er nicht nur als reiner Gedanke, als ideell gewusst ist, sondern *empfunden* und *angeschaut* werden kann, so haben wir als einzige Form, welche die gedoppelte Forderung der Geistigkeit auf der einen, der Erfassbarkeit und Darstellbarkeit durch die Kunst auf der anderen Seite erfüllt, nur die Innigkeit des Geistes, das Gemüt, die Empfindung übrig. Diese Innigkeit, welche dem Begriff des in sich befriedigten freien Geistes allein entspricht, ist die *Liebe*.

a. Begriff des Absoluten als der Liebe

In der Liebe nämlich sind nach selten des *Inhalts* die Momente vorhanden, welche wir als Grundbegriff des absoluten Geistes angaben: die versöhnte Rückkehr aus seinem Anderen zu sich selbst. Dies Andere kann als das Andere, in welchem der Geist bei sich selber bleibt, nur selbst wieder Geistiges, eine geistige Persönlichkeit sein. Das wahrhafte Wesen der Liebe besteht darin, das Bewusstsein seiner selbst aufzugeben, sich in einem anderen Selbst zu vergessen, doch in diesem Vergehen und Vergessen sich erst selber zu haben und zu besitzen. Diese Vermittlung des Geistes mit sich und Erfüllung seiner zur Totalität ist das Absolute, jedoch nicht etwa in der Weise, dass sich das Absolute als nur singuläre und dadurch endliche Subjektivität in einem anderen endlichen Subjekt mit sich selbst zusammenschlösse, sondern der Inhalt der sich mit sich im anderen vermittelnden Subjektivität ist hier das Absolute selbst: der Geist, der im anderen Geist erst das Wissen und Wollen seiner als des Absoluten ist und die Befriedigung dieses Wissens hat.

b. Das Gemüt

Näher nun hat dieser Inhalt als Liebe die *Form* der in sich konzentrierten Empfindung, welche, statt sich ihren Gehalt zu explizieren, ihn seiner Bestimmtheit und Allgemeinheit nach zum Bewusstsein zu bringen, die Weite und Unermesslichkeit desselben vielmehr unmittelbar zu der einfachen Tiefe des Gemüts zusammenzieht, ohne den Reichtum, den er in sich fasst, für die Vorstellung nach allen seinen Richtungen zu entfalten. Dadurch wird der gleiche Inhalt, der in seiner rein geistig ausgeprägten Allgemeinheit sich der Kunstdarstellung verweigern würde, in dieser subjektiven Existenz als Empfindung für die Kunst wieder ergreifbar, indem er auf der einen Seite bei der noch unaufgeschlossenen Tiefe, welche das Charakteristische des Gemüts ausmacht, sich nicht zu vollständiger Klarheit auseinanderzulegen nötig hat, während er auf der anderen Seite aus dieser Form zugleich ein Element erhält, das der Kunst gemäß ist. Denn Gemüt, Herz, Empfindung, wie geistig und innerlich sie auch bleiben, haben dennoch

immer einen Zusammenhang noch mit dem Sinnlichen und Leiblichen, so dass sie nun auch nach außen hin durch die Leiblichkeit selbst, durch Blick, Gesichtszüge oder, vergeistigter, durch Ton und Wort das innerste Leben und Dasein des Geistes kundzugeben vermögen. Das Äußere aber wird hier nur so auftreten können, dass es dies Innerlichste selbst in seiner Innerlichkeit des Gemüts auszusprechen berufen ist.

c. Die Liebe als das romantische Ideal

Stellten wir nun als Begriff des Ideals die Versöhnung des Inneren mit seiner Realität auf, so können wir die Liebe als das *Ideal* der romantischen Kunst in ihrem religiösen Kreise bezeichnen. Sie ist die *geistige* Schönheit als solche. Das klassische Ideal zeigte auch die Vermittlung und Versöhnung des Geistes mit seinem Anderen. Hier aber war das Andere des Geistes das von ihm durchdrungene Äußere, sein leiblicher Organismus. In der Liebe dagegen ist das Andere des Geistigen nicht das Natürliche, sondern selber ein geistiges Bewusstsein, ein anderes Subjekt und der Geist dadurch in seinem Eigentum, in seinem eigensten Elemente für sich selber realisiert. So ist die Liebe in dieser affirmativen Befriedigung und in sich beruhigten seligen Realität ideale, aber schlechthin *geistige* Schönheit, welche sich ihrer Innerlichkeit wegen auch nur in der Innigkeit und als die Innigkeit des Gemüts ausdrücken kann. Denn der Geist, der im *Geist* sich präsent und seiner unmittelbar gewiss ist und damit zum Material und Boden seines Daseins selbst das Geistige hat, ist in sich, innig, und näher die Innigkeit der Liebe.

α) Gott ist die Liebe, und daher [ist] auch sein tiefstes Wesen in dieser der Kunst gemäßen Form in Christus aufzufassen und darzustellen. Christus ist aber die *göttliche* Liebe, als deren Objekt sich auf der einen Seite Gott selber, seinem erscheinungslosen Wesen nach, auf der anderen Seite die zu erlösende Menschheit kundgibt, und so kann denn in ihm weniger das Aufgehen eines Subjekts in ein bestimmtes anderes Subjekt zum Vorschein kommen, sondern die *Idee* der Liebe in ihrer Allgemeinheit, das Absolute, der Geist der Wahrheit im Ele-

mente und in der Form der Empfindung. – Mit der Allgemeinheit ihres Gegenstandes verallgemeinert sich auch der Ausdruck der Liebe, in welchem sodann die subjektive Konzentration des Herzens und Gemüts nicht zur Hauptsache wird; wie sich auch bei den Griechen in dem alten titanischen Eros und der Venus Urania, obschon in durchaus anderer Beziehung, die allgemeine Idee und nicht die subjektive Seite individueller Gestalt und Empfindung geltend macht. Nur wenn Christus in Darstellungen der romantischen Kunst mehr als zugleich einzelnes, in sich vertieftes Subjekt gefasst ist, tut sich auch der Ausdruck der Liebe in der Form subjektiver Innigkeit, wenn zwar immer von der Allgemeinheit ihres Inhalts gehoben und getragen, hervor.

β) Am zugänglichsten aber für die Kunst ist in diesem Kreise die Liebe der Maria, die *Mutterliebe,* der gelungenste Gegenstand der religiösen romantischen Phantasie. Am meisten real, menschlich, ist sie doch ganz geistig, ohne Interesse und Bedürftigkeit der Begierde, nicht sinnlich und doch gegenwärtig: die absolut befriedigte selige Innigkeit. – Sie ist eine Liebe ohne Verlangen, aber nicht Freundschaft; denn Freundschaft, wenn sie auch noch so gemütreich ist, fordert doch einen Gehalt, eine wesentliche Sache als zusammenschließenden Zweck. Die Mutterliebe dagegen hat ohne alle Gleichheit des Zwecks und der Interessen einen unmittelbaren Halt in dem natürlichen Zusammenhange. Hier aber ist die Liebe der Mutter auf diese Naturseite ebenso wenig beschränkt. Maria hat in dem Kinde, das sie unter ihrem Herzen getragen, das sie mit Schmerzen geboren, das vollkommene Wissen und Empfinden ihrer selbst; und dasselbe Kind, das Blut ihres Blutes, steht ebenso wieder hoch über ihr, und dennoch gehört dies Höhere ihr an und ist das Objekt, in dem sie sich selbst vergisst und erhält. Die Naturinnigkeit der Mutterliebe ist durchaus vergeistigt, sie hat das Göttliche zu ihrem eigentlichen Gehalt, aber dies Geistige bleibt leise und unbewusst, von natürlicher Einheit und menschlicher Empfindung wunderbar durchzogen. Es ist die selige *Mutterliebe,* und nur der *einen* Mutter, die ursprünglich in diesem Glücke ist. Zwar ist auch diese Liebe nicht ohne Schmerz, aber der Schmerz ist nur die Trauer des Verlustes, die Klage über den leiden-

den, sterbenden, gestorbenen Sohn und wird nicht, wie wir auf einer späteren Stufe sehen werden, zur Ungerechtigkeit und Marter von außen oder zum unendlichen Kampf der Sünde, zum Quälen und Peinigen durch sich selbst. Solche Innigkeit ist hier die geistige Schönheit, das Ideal, die menschliche Identifikation des Menschen mit Gott, dem Geist, der Wahrheit: ein reines Vergessen, ein volles Aufgeben seiner selbst, das in diesem Vergessen dennoch von Hause aus eins ist mit dem, in den es sich versenkt, und dieses Einssein nun in seliger Befriedigung fühlt.

In so schöner Weise tritt die Mutterliebe, dies *Bild* gleichsam des Geistes, in der romantischen Kunst an die Stelle des Geistes selber, weil der Geist sich nur in der Form der Empfindung für die Kunst fassbar macht und die Empfindung der Einheit des Einzelnen mit Gott am ursprünglichsten, realsten, lebendigsten nur in der Mutterliebe der Madonna vorhanden ist. Sie muss notwendig in die Kunst eintreten, wenn in der Darstellung dieses Kreises nicht das Ideale, die affirmative, befriedigte Versöhnung fehlen soll. Es hat deshalb auch eine Zeit gegeben, in welcher die Mutterliebe der gebenedeiten Jungfrau überhaupt zu dem Höchsten und Heiligsten gehört hat und als dies Höchste verehrt und dargestellt worden ist. Wenn aber der Geist sich in seinem eigenen Elemente, abgetrennt von aller Naturgrundlage der Empfindung, zum Bewusstsein seiner bringt, so kann auch nur die von solcher Grundlage freie geistige Vermittlung als der freie Weg zur Wahrheit betrachtet werden, und so ist denn auch im Protestantismus, diesem Mariendienste der Kunst und des Glaubens gegenüber, der Heilige Geist und die innere Vermittlung des Geistes die höhere Wahrheit geworden.

γ) *Drittens* endlich zeigt sich die affirmative Versöhnung des Geistes als Empfindung in den Jüngern Christi, den Weibern und Freunden, die ihm folgen. Dies sind zum größten Teil Charaktere, welche die Härte der Idee des Christentums an des göttlichen Freundes Hand durch die Freundschaft, Lehre, die Predigten Christi ohne die äußere und innere Qual der Konversion in sich durchgemacht, sie vollführt, sich derselben und ihrer selbst bemächtigt haben und tiefsinnig, kräf-

tig in derselben bleiben. Ihnen geht zwar jene unmittelbare Einheit und Innigkeit der Mutterliebe ab, aber als das Verbindende ist doch noch die Gegenwart Christi, die Gewohnheit des Zusammenlebens und der unmittelbare Zug des Geistes übrig.

3. Der Geist der Gemeinde

Was den Übergang in eine letzte Sphäre dieses Kreises anbetrifft, so können wir denselben an das knüpfen, was schon oben in Bezug auf die Geschichte Christi berührt worden ist. Die unmittelbare Existenz Christi, als dieses einzelnen Menschen, der Gott ist, wird als aufgehoben gesetzt, d. h. es tut sich in der Erscheinung Gottes als Menschen selber hervor, dass die wahrhafte Realität Gottes nicht das unmittelbare Dasein, sondern der Geist sei. Die Realität des Absoluten als unendlicher Subjektivität ist nur der Geist selber, Gott ist nur da im Wissen, im Elemente des Inneren. Dies absolute Dasein Gottes, als schlechthin ebenso ideeller wie subjektiver *Allgemeinheit,* beschränkt sich deshalb nicht auf diesen Einzelnen, welcher in seiner Geschichte die Versöhnung der menschlichen und göttlichen Subjektivität zur Darstellung gebracht hat, sondern erweitert sich zu dem mit Gott versöhnten menschlichen Bewusstsein, überhaupt zur *Menschheit,* welche als die vielen Einzelnen existiert. Für sich jedoch, als einzelne Persönlichkeit genommen, ist der Mensch nicht etwa unmittelbar das Göttliche, sondern im Gegenteil das Endliche und Menschliche, das nur, insofern es sich als das Negative, das es an sich ist, wirklich setzt und somit als das Endliche aufhebt, zu der Versöhnung mit Gott gelangt. Erst durch diese Erlösung von den Gebrechen der Endlichkeit ergibt sich die Menschheit als das Dasein des absoluten Geistes, als der Geist der Gemeine, in welchem sich die Einigung des menschlichen und göttlichen Geistes innerhalb der menschlichen Wirklichkeit selbst als die reale Vermittlung dessen vollbringt, was an sich, dem Begriff des Geistes nach, ursprünglich in Einheit ist.

Die Hauptformen, welche in Betreff auf diesen neuen Inhalt der romantischen Kunst von Wichtigkeit werden, lassen sich folgendermaßen gliedern.

Das einzelne Subjekt, das, von Gott getrennt, in der Sünde und dem Kampfe der Unmittelbarkeit und in der Bedürftigkeit des Endlichen lebt, hat die unendliche Bestimmung, mit sich und Gott zur Versöhnung zu kommen. Indem nun aber in der Erlösungsgeschichte Christi die Negativität der unmittelbaren Einzelheit sich als das wesentliche Moment des Geistes herausgestellt hat, so wird das einzelne Subjekt sich nur durch die Konversion des Natürlichen und der endlichen Persönlichkeit zur Freiheit und zum Frieden in Gott erheben können. Diese Aufhebung der Endlichkeit tritt hier in dreifacher Weise hervor:

erstens als die *äußerliche* Wiederholung der Leidensgeschichte, welche zum wirklichen leiblichen Leiden wird – das Märtyrertum.

Zweitens verlegt sich die Konversion ins *Innere* des Gemüts, als innere Vermittlung durch Reue, Buße und Bekehrung.

Drittens endlich wird das Erscheinen des Göttlichen in der weltlichen Wirklichkeit so gefasst, dass der gewöhnliche Lauf der Natur und die natürliche Form des sonstigen Geschehens sich aufhebt, um die Macht und Gegenwart des Göttlichen offenbar werden zu lassen, wodurch das Wunder zur Form der Darstellung wird.

a. Die Märtyrer

Die nächste Erscheinung, in welcher der Geist der Gemeine sich in dem menschlichen Subjekt als wirksam dartut, besteht darin, dass der Mensch an sich selbst den Reflex des göttlichen Prozesses abspiegelt und sich zu einem neuen Dasein macht der ewigen Geschichte Gottes. Hier verschwindet nun wieder der Ausdruck jener unmittelbar affirmativen Versöhnung, indem der Mensch sich dieselbe erst durch Aufhebung seiner Endlichkeit zu erringen hat.

Was daher auf der ersten Stufe den Mittelpunkt abgab, kehrt hier in einem durchweg verstärkten Maße wieder, da die Unangemessenheit und Unwürdigkeit der Menschheit die Voraussetzung ist, welche zu vertilgen als die höchste und einzige Aufgabe gilt.

α) Der eigentliche Inhalt dieser Sphäre ist deswegen die Erduldung von Grausamkeiten sowie die eigene freiwillige Entsagung, Aufopferung, Entbehrung, – auferlegt, um zu entbehren, um Leiden, Martern, Qualen jeder Art zu erwecken, damit in sich der Geist sich verkläre und sich als einig, befriedigt, selig in seinem Himmel fühle. Dies Negative des Schmerzes wird im Märtyrertum Zweck für sich selbst, und die Größe der Verklärung misst sich nach der Abscheulichkeit dessen, was der Mensch erlitten, und der Furchtbarkeit dessen, dem er sich unterworfen hat. Das erste nun, was bei noch unerfülltem Innern an dem Subjekt zu seiner Entweltlichung und Heiligung kann negativ gesetzt werden, ist sein *natürliches* Dasein, sein Leben, die Befriedigung der nächsten, zur Existenz notwendigen Bedürfnisse. Den Hauptgegenstand dieses Kreises geben deshalb körperliche Martern ab, welche an den Gläubigen teils von den Feinden und Verfolgern des Glaubens aus Hass und Rachsucht verübt, teils zur Entsühnung aus eigenem Antriebe in aller Abstraktion vorgenommen werden. Beides nimmt der Mensch hier im Fanatismus der Duldung nicht als Ungerechtigkeit, sondern als Segen auf, durch den allein die Härte des von Hause aus als sündlich empfundenen Fleisches, Herzens und Gemüts zu brechen und die Versöhnung mit Gott zu erreichen ist.

Insofern sich nun aber in solchen Situationen die Konversion des Inneren nur in Grässlichkeit und in der Misshandlung des Äußeren darstellen kann, so wird dadurch leicht der Schönheitssinn verletzt, und die Gegenstände dieses Kreises sind deshalb ein sehr gefährlicher Stoff für die Kunst. Denn einerseits müssen die Individuen in einem ganz anderen Grade noch, als wir es in der Leidensgeschichte Christi forderten, als wirkliche einzelne Individuen mit dem Stempel der zeitlichen Existenz bezeichnet und in den Gebrechen der Endlichkeit und Natürlichkeit herausgestellt werden; andererseits sind die Qualen und unerhörten Abscheulichkeiten, die Verzerrungen und Verrenkungen der Glieder, die leiblichen Martern, die Henkeranstalten, das Köpfen, Rösten, Verbrennen, in Öl Sieden, aufs Rad Flechten usf., an sich selbst hässliche, widrige, ekelhafte Äußerlichkeiten, deren Entfernung von der Schönheit zu groß ist, als dass sie von einer gesunden Kunst

sollten zum Gegenstande erwählt werden dürfen. Die Behandlungsweise des Künstlers kann zwar an sich der Ausführung nach vortrefflich sein, das Interesse für diese Vortrefflichkeit bezieht sich dann aber nur immer auf die subjektive Seite, welche, wenn sie auch kunstgemäß scheinen mag, sich dennoch vergeblich abmüht, ihren Stoff mit sich vollendet in Einklang zu bringen.

β) Deshalb bedarf die Darstellung dieses negativen Prozesses noch eines anderen Momentes, das über dies Quälen des Leibes und der Seele herausragt und sich gegen die affirmative Versöhnung hinwendet.

Dies ist die Versöhnung des Geistes in sich, die als Zweck und Resultat der durchduldeten Gräuel gewonnen wird. Die Märtyrer sind nach dieser Seite die Bewahrer des Göttlichen gegen die Rohheit äußerer Gewalt und die Barbarei des Unglaubens; um des Himmelreichs willen erdulden sie Schmerz und Tod, und dieser Mut, diese Stärke, Ausdauer und Beseligung muss daher ebenso sehr an ihnen erscheinen. Dennoch ist auch diese Innigkeit des Glaubens und der Liebe in ihrer geistigen Schönheit keine geistige Gesundheit, welche den Körper gesund durchdringt; sondern es ist eine Innerlichkeit, die der Schmerz durchgearbeitet hat oder die im Leiden zur Darstellung kommt und selbst noch in der Verklärung das Moment des Schmerzes, als das eigentlich Wesentliche, enthält. Besonders die Malerei hat sich solche Frömmigkeit häufig zum Gegenstande gemacht. Ihre Hauptaufgabe besteht dann darin, die Seligkeit der Marter, den widerwärtigen Zerfleischungen des Fleisches gegenüber, einfach in den Zügen des Gesichts, dem Blick usf. als Ergebung, Überwindung des Schmerzes, Befriedigung im Erreichen und Lebendigwerden des göttlichen Geistes im Innern des Subjekts auszudrücken. Will dagegen die Skulptur den gleichen Inhalt vor die Anschauung bringen, so ist sie die konzentrierte Innigkeit in dieser vergeistigten Weise darzustellen weniger fähig und wird deshalb das Schmerzliche, Verzerrte, insofern es sich entwickelter im leiblichen Organismus kundgibt, herauszuheben haben.

γ) *Drittens* nun aber betrifft die Seite der Selbstverleugnung und Duldung auf dieser Stufe nicht nur die natürliche Existenz und unmittelbare Endlichkeit, sondern führt die Richtung des Gemüts nach dem Himmlischen bis zu dem Extrem hin, dass überhaupt das Menschliche und Weltliche, auch wenn es in sich selbst sittlicher und vernünftiger Art ist, zurückgestellt und verschmäht wird. Je mehr nämlich der Geist, der hier die Idee der Konversion seiner in sich lebendig macht, zunächst noch ungebildet ist, um desto barbarischer und abstrakter wendet er sich mit seiner konzentrierten Kraft der Frömmigkeit gegen alles, was dieser in sich einfachen Unendlichkeit der Religiosität als das Endliche gegenübersteht, gegen alle bestimmte Empfindung der Menschlichkeit, gegen die vielseitigen sittlichen Neigungen, Beziehungen, Verhältnisse und Pflichten des Herzens. Denn das sittliche Leben in der Familie, die Bande der Freundschaft, des Bluts, der Liebe, des Staats, Berufs, dies alles gehört zum Weltlichen; und das Weltliche, insofern es hier noch nicht von den absoluten Vorstellungen des Glaubens durchdrungen und zur Einigkeit und Versöhnung mit denselben entwickelt ist, erscheint jener abstrakten Innigkeit des gläubigen Gemüts, statt mit in den Kreis ihrer Empfindung und Verpflichtung aufgenommen zu sein, im Gegenteil als in sich nichtig und dadurch der Frömmigkeit feindlich und schädlich. Der sittliche Organismus der menschlichen Welt wird deshalb noch nicht geachtet, weil die Seiten und Pflichten desselben noch nicht erkannt sind als notwendige, berechtigte Glieder in der Kette einer in sich vernünftigen Wirklichkeit, in welcher sich zwar nichts Einseitiges zu isolierter Selbstständigkeit erheben darf, doch ebenso sehr als gültiges Moment erhalten und nicht aufgeopfert werden muss. In dieser Rücksicht bleibt hier die religiöse Versöhnung selbst wie *abstrakt* und zeigt sich in dem in sich einfachen Herzen als eine Intensität des Glaubens ohne Extension, als die Frömmigkeit des mit sich einsamen Gemüts, das sich noch nicht zu allgemeiner, entwickelter Zuversicht und zu einseitiger, umfassender Gewissheit seiner selbst fortgebildet hat. Wenn nun die Kraft eines solchen Gemütes sich gegen die nur als negativ behandelte Weltlichkeit in sich festhält und sich gewaltsam von allen menschlichen Banden, und wären es die ursprünglich festesten, los-

löst, so ist dies eine Rohheit des Geistes und eine barbarische Gewalt der Abstraktion, die uns zurückstoßen muss. Wir werden daher, dem Standpunkte unseres heutigen Bewusstseins nach, jenen Keim der Religiosität in dergleichen Darstellungen ehren und hochschätzen können; geht jedoch die Frömmigkeit so weit, dass wir sie bis zur Gewaltsamkeit gegen das in sich selbst Vernünftige und Sittliche gesteigert sehen, so können wir mit solchem Fanatismus der Heiligkeit nicht nur nicht sympathisieren, sondern diese Art des Entsagens muss uns sogar, da sie das von sich abweist, zertrümmert und zertritt, was an und für sich berechtigt und geheiligt ist, als unsittlich und der Religiosität widerstreitend erscheinen. – Von dieser Art gibt es viele Legenden, Geschichten und Dichtungen. Zum Beispiel die Erzählung von einem Manne, der voll Liebe für sein Weib und seine Familie und von allen den Seinigen wiedergeliebt sein Haus verlässt, umherpilgert und, als er endlich in Bettlergestalt zurückkehrt, sich nicht entdeckt; es werden ihm Almosen gereicht, unter der Treppe ein Plätzchen ihm aus Mitleiden zum Aufenthalt angewiesen; so lebt er ein zwanzig Jahre lang in seinem Hause, sieht den Kummer seiner Familie um ihn mit an, und erst im Sterben gibt er sich zu erkennen. – Es ist dies ein grässlicher Eigensinn des Fanatismus, den wir als Heiligkeit verehren sollen. Diese Ausdauer der Entsagung kann an das Abstruse der Peinigungen erinnern, welche sich die Inder gleichfalls freiwillig zu religiösen Zwecken auferlegen. Doch haben die Duldungen der Inder einen ganz anderen Charakter. Dort nämlich versetzt sich der Mensch in Stumpfheit und Bewusstlosigkeit, hier aber ist der *Schmerz* und das absichtliche Bewusstsein und die Empfindung des Schmerzes der eigentliche Zweck, der sich um so reiner zu erreichen meint, je mehr das Leiden mit dem Bewusstsein des Werts und der Liebe zu dem aufgegebenen Verhältnisse und mit der fortwährenden Anschauung des Entsagens verbunden ist. Je reicher das Herz, das sich solche Prüfungen aufbürdet, ist, je mehr edlen Besitz es in sich trägt und doch diesen Besitz als nichtig zu verdammen und als Sünde zu stempeln sich gedrungen glaubt, desto härter ist die Versöhnungslosigkeit und kann die furchtbarsten Krämpfe und den rasendsten Zwiespalt erzeugen. Ja, unserer Anschauung nach muss uns ein solches Gemüt, das nur in

intelligibler und nicht in weltlicher Welt als solcher zu Haus ist und deshalb auch in den an und für sich gültigen Gebieten und Zwecken dieser bestimmten Wirklichkeit sich nur sich verlierend fühlt und, obschon es mit ganzer Seele darin gehalten und gebunden ist, dies Sittliche doch als negativ gegen seine absolute Bestimmung betrachtet, – ein solches Gemüt muss uns in seinen selbsterzeugten Leiden wie in seiner Ergebung als verrückt erscheinen, so dass wir weder Mitleiden dafür empfinden noch Erhebung daraus schöpfen können. Dergleichen Handlungen fehlt ein inhaltsvoller, gültiger Zweck, denn was sie erreichen, ist nur ganz subjektiv, ein Zweck des einzelnen Menschen für sich selber, für das Heil *seiner* Seele, für *seine* Seligkeit. Es liegt aber eben wenigen viel daran, ob gerade dieser eine selig werde oder nicht.

b. Die innere Buße und Bekehrung

Die entgegengesetzte Darstellungsweise in derselben Sphäre sieht einerseits von der äußeren Qual der Körperlichkeit, andererseits von der negativen Richtung gegen das an und für sich Berechtigte in der weltlichen Wirklichkeit ab und gewinnt dadurch, sowohl in Rücksicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff der Form, einen der idealen Kunst gemäßeren Boden. Dieser Boden ist die Konversion des *Inneren,* das sich jetzt in seinem *geistigen* Schmerz, seiner Bekehrung des Gemüts allein ausdrückt. Dadurch fallen hier fürs erste die immer wiederholten Grausamkeiten und Grässlichkeiten der Peinigung des Leibes fort; fürs zweite hält sich die barbarische Religiosität des Gemüts nicht mehr gegen die sittliche Menschlichkeit fest, um in der Abstraktion ihrer rein intellektuellen Befriedigung jede andere Art des Genusses im Schmerz einer absoluten Entsagung gewaltsam mit Füßen zu treten, sondern kehrt sich nur gegen das in der Tat Sündliche, Verbrecherische und Böse in der menschlichen Natur. Es ist eine hohe Zuversicht, dass der Glaube, diese Richtung des Geistes in sich auf Gott, fähig sei, die begangene Tat, selbst wenn sie Sünde und Verbrechen ist, zu etwas dem Subjekte Fremdem, sie ungeschehen zu machen, sie wegzuwaschen. Dieser Rückzug aus dem Bösen, dem absolut Negativen, der im Subjekte wirklich wird, nachdem der subjektive Wille und Geist sich selbst, wie er als böse gewesen ist, verschmäht und vertilgt

hat, – diese Rückkehr zum Positiven, das sich nun als das eigentlich Wirkliche gegen die frühere Existenz in der Sünde in sich befestigt, ist die wahrhaft unendliche Gewalt der religiösen Liebe, die Gegenwart und Wirklichkeit des absoluten Geistes im Subjekte selbst. Das Gefühl der Stärke und Ausdauer des eigenen Geistes, der durch Gott, zu dem er sich wendet, das Böse besiegt und, insofern er sich mit ihm vermittelt, sich mit ihm eins weiß, gibt sodann die Befriedigung und Beseligung, Gott zwar als absolut Anderes gegen die Sünde der Zeitlichkeit anzuschauen, doch dies Unendliche zugleich identisch mit mir als diesem Subjekt zu wissen, dies Selbstbewusstsein Gottes als mein Ich, mein Selbstbewusstsein, so gewiss, als Ich mir selber bin, in mir zu tragen. Solch eine Umkehr geht freilich ganz im Innern vor und gehört dadurch mehr der Religion als der Kunst an; indem es jedoch die Innigkeit des Gemüts ist, welche sich vornehmlich dieser Tat der Bekehrung bemächtigt und auch durch das Äußere hindurchleuchten kann, so erhält selbst die bildende Kunst, die Malerei das Recht, dergleichen Bekehrungsgeschichten zur Anschauung zu bringen. Stellt sie jedoch den ganzen Verlauf, welcher in dergleichen Konversionsgeschichten liegt, vollständig dar, so kann auch hier wieder manches Unschöne mit unterlaufen, da in diesem Falle dann auch das Verbrecherische und Widrige muss vorgeführt werden, wie z. B. in der Erzählung vom verlorenen Sohne. Am günstigsten ist es deshalb für die Malerei, wenn sie die Bekehrung allein zu *einem* Bilde ohne weitere Detaillierung des Verbrecherischen konzentriert. Von dieser Art ist die Maria Magdalena, die zu den schönsten Gegenständen dieses Kreises zu zählen und besonders von italienischen Malern vortrefflich und der Kunst gemäß behandelt ist. Sie erscheint hier nach innen und außen als die *schöne* Sünderin, in welcher die Sünde ebenso anziehend ist als die Bekehrung. Doch weder mit der Sünde noch mit der Heiligkeit wird es dann so ernst genommen; ihr ward viel verziehen, weil sie viel geliebet hatte; um ihrer Liebe und Schönheit willen ist ihr verziehen, und das Rührende besteht nun darin, dass sie sich doch ein Gewissen aus ihrem Lieben macht, in empfindungsreicher Schönheit der Seele Tränen des Schmerzes vergießt. Nicht dass sie soviel geliebet hat, ist ihr Irrtum; sondern dies gleichsam ist ihr schöner, rührender Irrtum, dass

sie glaubt, eine Sünderin zu sein, denn ihre empfindungsvolle Schönheit selbst gibt nur die Vorstellung, dass sie in ihrer Liebe edel und von tiefem Gemüt gewesen.

c. Wunder und Legenden

Die letzte Seite, welche mit den beiden vorigen zusammenhängt und sich in beiden geltend machen kann, betrifft die Wunder, die überhaupt in diesem ganzen Kreise eine Hauptrolle spielen. Wir können in dieser Beziehung die Wunder als die Konversionsgeschichte der unmittelbaren natürlichen Existenz bezeichnen. Die Wirklichkeit liegt als ein gemeines, zufälliges Dasein vor; dies Endliche wird vom Göttlichen berührt, das, insofern es in das ganz Äußerliche und Partikulare unmittelbar einschlägt, dasselbe auseinander wirft, verkehrt, zu etwas schlechthin anderem macht, den natürlichen Lauf der Dinge, wie man gewöhnlich zu sagen pflegt, unterbricht. Das Gemüt nun, als von solchen unnatürlichen Erscheinungen, in welchen es die Gegenwart des Göttlichen zu erkennen glaubt, ergriffen, in seiner endlichen Vorstellung überwunden darzustellen, ist ein Hauptinhalt vieler Legenden. In der Tat aber kann das Göttliche die Natur nur als Vernunft, als die unwandelbaren Gesetze der Natur selber, die Gott ihr eingepflanzt hat, berühren und regieren, und das Göttliche darf sich nicht in einzelnen Umständen und Wirkungen, die gegen die Naturgesetze verstoßen, gerade als das Göttliche erweisen sollen; denn nur die ewigen Gesetze und Bestimmungen der Vernunft schlagen wirklich in die Natur ein. Nach dieser Seite hin gehen die Legenden häufig ohne Not in das Abstruse, Abgeschmackte, Sinnlose und Lächerliche über, indem Geist und Gemüt gerade von dem soll zum Glauben der Gegenwart und Wirksamkeit Gottes bewegt werden, was an und für sich das Vernunftlose, Falsche und Ungöttliche ist. Die Rührung, Frömmigkeit, Bekehrung kann zwar dann noch von Interesse sein, aber sie ist nur die *eine,* innere Seite; sobald sie mit anderem und Äußerlichem in Verhältnis tritt und dies Äußere die Umkehrung des Herzens bewirken soll, muss das Äußere nicht in sich selbst etwas Widersinniges und Unvernünftiges sein.

Dies wären die Hauptmomente des substantiellen Inhalts, der in diesem Kreise als Gottes Natur für sich und als der Prozess gilt, durch welchen und in welchem er Geist ist. Es ist der absolute Gegenstand, den die Kunst nicht aus sich selbst schafft und offenbart, sondern den sie von der Religion empfangen hat und zu dem sie mit dem Bewusstsein, dass er das an und für sich Wahre sei, herantritt, um ihn auszusprechen und darzustellen. Es ist der Inhalt des gläubigen, sich sehnenden Gemüts, das sich in sich selbst die unendliche Totalität ist, so dass nun das Äußere mehr oder weniger äußerlich und gleichgültig bleibt, ohne mit dem Inneren in vollständige Harmonie zu kommen, und deshalb häufig zu einem widrigen, von der Kunst nicht durchweg besiegbaren Stoffe wird.

Zweites Kapitel: Das Rittertum

Das Prinzip der in sich unendlichen Subjektivität hat zuerst, wie wir sahen, das Absolute selbst, den Geist Gottes, wie er mit dem menschlichen Bewusstsein sich vermittelt und versöhnt und dadurch erst wahrhaft für sich selber ist, zum Inhalte des Glaubens und der Kunst. Diese romantische Mystik, indem sie sich auf die Beseligung im Absoluten beschränkt, bleibt eine abstrakte Innigkeit, weil sie sich dem Weltlichen, statt es zu durchdringen und affirmativ in sich aufzunehmen, gegenüberstellt und dasselbe von sich weist. Der Glaube ist in dieser Abstraktion vom Leben getrennt, von der konkreten Wirklichkeit des menschlichen Daseins, vom positiven Verhältnis der Menschen zueinander entfernt, welche nur im Glauben und um des Glaubens willen sich in einem Dritten, in dem Geist der Gemeine, identisch wissen und lieben. Dies Dritte ist allein die klare Quelle, in der ihr Bild sich spiegelt, ohne dass der Mensch unmittelbar dem Menschen ins Auge schaut, mit anderen in ein direktes Verhältnis tritt und die Einheit der Liebe, des Zutrauens, der Zuversicht, der Zwecke und Handlungen in konkreter Lebendigkeit empfindet. Was die Hoffnung und Sehnsucht des Inneren ausmacht, findet der Mensch in seiner abstrakt religiösen Innigkeit nur als Leben im Reiche Gottes, in der Gemeinschaft mit der Kirche und hat diese Identität in einem Dritten noch nicht aus seinem Bewusstsein zurückgestellt, um das, was er sei-

nem konkreten Selbst nach ist, im Wissen und Wollen auch der anderen unmittelbar vor sich zu haben. Der gesamte religiöse Inhalt nimmt deshalb wohl die Form der Wirklichkeit an, aber er ist doch nur in der Innerlichkeit der Vorstellung, welche das sich lebendig ausbreitende Dasein verzehrt und fern davon ist, ihr eigenes, auch von Weltlichem erfülltes und zur Wirklichkeit entfaltetes Leben als die höhere Forderung im Leben selber zu befriedigen.

Das nur erst in seiner einfachen Seligkeit vollendete Gemüt hat daher aus dem Himmelreich seiner substantiellen Sphäre herauszutreten, in sich selber hineinzublicken und zu einem gegenwärtigen, dem Subjekt als Subjekt gehörigen Inhalte zu kommen. Dadurch wird die früher *religiöse* Innigkeit jetzt *weltlicheren.* Christus sagte zwar: Ihr müsst Vater und Mutter verlassen und mir nachfolgen; ebenso: Der Bruder wird den Bruder hassen; sie werden euch kreuzigen und verfolgen, usf. Wenn aber das Reich Gottes Platz gewonnen hat in der Welt und die weltlichen Zwecke und Interessen zu durchdringen und dadurch zu verklären tätig ist; wenn Vater, Mutter, Bruder mit in der Gemeine sind: dann beginnt auch das Weltliche von seiner Seite her sein Recht der Geltung in Anspruch zu nehmen und durchzusetzen. Ist dies Recht durchgefochten, so fällt nun auch die negative Haltung des zunächst ausschließlich religiösen Gemüts gegen das Menschliche als solches hinweg, der Geist breitet sich aus, sieht sich um in seiner Gegenwart und erweitert sein wirkliches weltliches Herz. Das Grundprinzip selber ist nicht geändert; die in sich unendliche Subjektivität wendet sich nur einer anderen Sphäre des Inhalts zu. Wir können diesen Übergang dadurch bezeichnen, dass wir sagen, die subjektive Einzelheit werde jetzt als Einzelheit unabhängig von der Vermittlung mit Gott für sich selber frei. Denn eben in jener Vermittlung, in der sie sich ihrer bloßen endlichen Beschränktheit und Natürlichkeit entäußerte, ist sie den Weg der Negativität durchgegangen und tritt nun, nachdem sie sich in sich selber *affirmativ geworden* ist, frei als Subjekt mit der Forderung heraus, als Subjekt schon in seiner – wenn auch hier zunächst noch formellen – Unendlichkeit vollständige Achtung für sich und andere zu erlangen. In diese *ihre* Subjektivität legt sie deshalb die

ganze Innerlichkeit des unendlichen Gemütes hinein, welche sie bisher mit Gott allein ausgefüllt hatte.

Fragen wir jedoch, wovon denn auf dieser neuen Stufe die menschliche Brust in ihrer Innigkeit voll sei, so betrifft der Inhalt nur die subjektive unendliche Beziehung auf sich; das Subjekt ist nur voll von sich selbst als in sich unendlicher Einzelheit, ohne weitere konkretere Entfaltung und Wichtigkeit eines in sich selbst objektiven, substantiellen Gehalts von Interessen, Zwecken und Handlungen. – Näher sind es nun aber hauptsächlich *drei* Empfindungen, die sich für das Subjekt zu dieser Unendlichkeit steigern: die subjektive *Ehre,* die *Liebe* und die *Treue.* Es sind dies nicht eigentlich sittliche Eigenschaften und Tugenden, sondern nur Formen der mit sich selber erfüllten romantischen Innerlichkeit des Subjekts. Denn die persönliche Selbstständigkeit, für welche die *Ehre* kämpft, zeigt sich nicht als die Tapferkeit für ein Gemeinwesen und für den Ruf der Rechtschaffenheit in demselben oder der Rechtlichkeit im Kreise des privaten Lebens; sie streitet im Gegenteil nur für die Anerkennung und die abstrakte Unverletzlichkeit des einzelnen Subjekts. Ebenso ist auch die *Liebe,* welche den Mittelpunkt dieses Kreises abgibt, nur die zufällige Leidenschaft des Subjekts zum Subjekt und, wenn auch durch Phantasie erweitert, durch Innigkeit vertieft, doch nicht das sittliche Verhältnis der Ehe und Familie. Die *Treue* hat zwar mehr schon den Anschein eines sittlichen Charakters, indem sie nicht nur das Ihre will, sondern ein Höheres, Gemeinsames festhält, sich einem anderen Willen, dem Wunsch oder Befehl eines Herrn ergibt und dadurch der Selbstsucht und Selbstständigkeit des eigenen besonderen Willens entsagt; aber die Empfindung der Treue betrifft nicht das objektive Interesse dieses Gemeinwesens für sich in seiner zum Staatsleben entwickelten Freiheit, sondern verknüpft sich nur mit der *Person* des Herrn, der in individueller Weise für sich selber handelt oder allgemeinere Verhältnisse zusammenhält und für sie tätig ist.

Diese drei Seiten zusammengenommen und durcheinandergeschlungen machen außer den religiösen Beziehungen, welche hereinspielen können, den Hauptinhalt des *Rittertums* aus und geben den

notwendigen Fortgang von dem Prinzip des religiösen Inneren zum Eintritt desselben in die weltliche geistige Lebendigkeit, in deren Bereich jetzt die romantische Kunst einen Standpunkt gewinnt, von welchem aus sie unabhängig aus sich selber schaffen und eine gleichsam freiere Schönheit sein kann. Denn sie steht hier in der freien Mitte zwischen dem absoluten Gehalt der für sich festen religiösen Vorstellungen und der bunten Partikularität und Beschränktheit der Endlichkeit und Weltlichkeit. Unter den besonderen Künsten ist es hauptsächlich die Poesie, die sich dieses Stoffes am geeignetsten zu bemächtigen gewusst hat, weil sie am meisten befähigt ist, die nur mit sich beschäftigte Innerlichkeit und deren Zwecke und Begebenheiten auszusprechen.

Indem wir nun einen Stoff vor uns haben, den der Mensch aus seiner eigenen Brust, aus der Welt des rein Menschlichen nimmt, so möchte es scheinen, dass hier die romantische Kunst auf demselben Boden mit der klassischen stehe, und es ist hier also vornehmlich der Ort, wo wir beide miteinander vergleichen und einander gegenüberstellen können. Wir haben früher schon die klassische Kunst als das Ideal der objektiv in sich selbst wahrhaftigen Menschlichkeit bezeichnet. Ihre Phantasie bedarf zum Mittelpunkte eines Inhalts, der substantieller Art ist, ein sittliches Pathos enthält. In den Homerischen Gedichten, den Tragödien des Sophokles und Aischylos handelt es sich um Interessen von schlechthin sachlichem Gehalt, um eine strenge Haltung der Leidenschaften in demselben, um gründliche, dem Gedanken des Inhalts gemäße Beredsamkeit und Ausführung; und über dem Kreise der nur in solchem Pathos individuell selbstständigen Heroen und Gestalten steht ein Götterkreis von noch gesteigerterer Objektivität. Selbst da, wo die Kunst subjektiver wird in den unendlichen Spielen der Skulptur, den Basreliefs z. B., den späteren Elegien, Epigrammen und sonstigen Anmutigkeiten der lyrischen Poesie, ist die Weise, den Gegenstand vorzutragen, mehr oder weniger durch diesen selbst gegeben, indem er bereits seine objektive Gestalt hat; es sind feste, in ihrem Charakter bestimmte Phantasiebilder, welche auftreten, Venus, Bacchus, Musen; ebenso in den späteren Epig-

rammen Beschreibungen des Vorhandenen; oder bekannte Blumen werden, wie Meleager[114] es tat, in einen Strauß gebunden und erhalten durch die Empfindung ein sinnreiches Band. Es ist eine heitere Geschäftigkeit in einem reichlich versehenen, mit allen Gaben, Gebilden und für jeden Zweck fertigen Gerätschaften im Vorrate gefüllten Hause; der Dichter und Künstler ist nur der Zauberer, der sie hervorruft, versammelt und gruppiert.

Ganz anders ist es in der romantischen Poesie. Insofern sie weltlich ist und nicht unmittelbar in der heiligen Geschichte steht, sind die Tugenden und Zwecke ihrer Heldenschaft nicht die der griechischen Heroen, deren Sittlichkeit das beginnende Christentum nur als glänzendes Laster ansah. Denn die christliche Sittlichkeit setzt die herausgestaltete Gegenwart des Menschlichen voraus, in welcher der Wille, wie er sich an und für sich seinem Begriffe nach betätigen soll, zu bestimmtem Inhalt und dessen verwirklichten Verhältnissen der Freiheit, die absolut gelten, gekommen ist. Dies sind die Verhältnisse der Eltern und Kinder, der Ehegatten, der Bürger der Stadt, des Staats in seiner realisierten Freiheit. Indem dieser objektive Gehalt des Handelns der *Entwicklung* des menschlichen Geistes auf der als positiv anerkannten und gesicherten Grundlage des Natürlichen zugehört, vermag er jener konzentrierten Innigkeit des Religiösen, welche die Naturseite des Menschlichen zu vertilgen strebt, nicht mehr zu entsprechen und muss der entgegengesetzten Tugend der Demut, des Aufgebens der menschlichen Freiheit und des festen Beruhens auf sich weichen. Die Tugenden der christlichen Frömmigkeit ertöten in ihrer abstrakten Haltung das Weltliche und machen das Subjekt nur frei, wenn es sich selbst in seiner Menschlichkeit absolut verleugnet. Die subjektive Freiheit des jetzigen Kreises ist zwar nicht mehr durch bloße Duldung und Aufopferung bedingt, sondern in sich, im Weltlichen, affirmativ, aber die Unendlichkeit des Subjekts hat doch, wie wir schon sahen, nur wieder die Innigkeit als solche zu ihrem Inhalt, das subjektive Gemüt als sich in sich selbst bewegend, als der weltliche

[114] Meleager (Meleagros) Er ist der Sohn der Althäa und des Königs Oeneus von Kalydon in Ätolien. Er tötete der Sage nach den kalydonischen Eber

Boden seiner in sich. In dieser Beziehung hat die Poesie hier keine vorausgesetzte Objektivität vor sich, keine Mythologie, keine Bildwerke und Gestaltungen, die für ihren Ausdruck bereits fertig dalägen. Sie steht ganz frei, stofflos, rein schöpferisch und produzierend auf; es ist wie der Vogel, der frei aus der Brust sein Lied singt. Wenn nun aber diese Subjektivität auch von edlem Willen und tiefer Seele ist, so tritt doch in ihren Handlungen und deren Verhältnissen und Existenz nur die Willkürlichkeit und Zufälligkeit ein, da die Freiheit und ihre Zwecke von der in Betreff auf sittlichen Gehalt noch substanzlosen Reflexion in sich selber ausgehen. Und so finden wir nicht sowohl in den Individuen ein besonderes Pathos im griechischen Sinn und eine damit aufs engste zusammengeschlossene lebendige Selbstständigkeit der Individualität als vielmehr nur Grade der Heldenschaft in Rücksicht auf Liebe, Ehre, Tapferkeit, Treue – Grade, in welche die Schlechtigkeit oder der Adel der Seele hauptsächlich Verschiedenheiten hereinbringt. Was jedoch die Helden des Mittelalters mit den Heroen des Altertums gemeinschaftlich haben, ist die *Tapferkeit.* Doch auch diese erhält hier eine ganz andere Stellung. Sie ist weniger der natürliche Mut, der auf der gesunden Tüchtigkeit und von der Bildung ungeschwächten Kraft des Körpers und Willens beruht und der Durchführung objektiver Interessen zur Stütze dient, sondern sie geht von der Innerlichkeit des Geistes, von der Ehre, der Ritterlichkeit aus und ist im ganzen phantastisch, indem sie sich den Abenteuern der inneren Willkür und den Zufälligkeiten äußerer Verschlingungen oder den Impulsen der mystischen Frömmigkeit, überhaupt aber der subjektiven Beziehung des Subjekts auf sich unterwirft. Diese Form nun der romantischen Kunst ist in zwei Hemisphären zu Hause: in dem Abendlande, diesem Niedergange des Geistes in sein subjektives Inneres, und im Morgenlande, dieser ersten Expansion des sich zur Befreiung vom Endlichen aufschließenden Bewusstseins. Im Abendlande beruht die Poesie auf dem in sich zurückgenommenen Gemüt, das sich für sich der Mittelpunkt geworden ist, doch seine Weltlichkeit nur als den einen Teil seiner Stellung, als die *eine* Seite hat, über welcher noch eine höhere Welt des Glaubens steht. Im Morgenlande ist es der Araber vornehmlich, welcher als ein Punkt, der zunächst nichts vor

sich hat als seine trockene Wüste und seinen Himmel, lebenskräftig zum Glänze und zur ersten Extension der Weltlichkeit heraustritt und dabei seine innere Freiheit zugleich noch bewahrt. Überhaupt ist es im Orient die mohammedanische Religion, die gleichsam den Boden rein gemacht, allen Götzendienst der Endlichkeit und Phantasie vertrieben, aber dem Gemüte die subjektive Freiheit gegeben hat, die dasselbe ganz ausfüllt; so dass die Weltlichkeit hier nicht eine nur andere Sphäre ausmacht, sondern mit in die allgemeine Ungebundenheit aufgeht, in welcher Herz und Geist, ohne sich Gott objektiv zu gestalten, in sich in froher Lebendigkeit versöhnt, gleichsam Bettler, theoretisch in der Verherrlichung ihrer Gegenstände glücklich genießend, liebend, befriedigt und selig sind.

1. Die Ehre

Das Motiv der Ehre war der alten klassischen Kunst unbekannt. In der llias macht wohl der Zorn des Achilles den Inhalt und das bewegende Prinzip aus, so dass der ganze weitere Verlauf davon abhängig ist; aber was wir im modernen Sinne unter Ehre verstehen, ist hier nicht aufgefasst. Achill findet sich wesentlich nur dadurch verletzt, dass ihm sein wirklicher Beuteanteil, der ihm gehört und der seine Ehrenbelohnung, sein geras ist, von Agamemnon genommen wird. Die Verletzung geschieht hier in Rücksicht auf etwas Reales, auf eine Gabe, in welcher allerdings auch eine Bevorzugung, eine Anerkennung des Ruhms und der Tapferkeit gelegen hatte, und Achill erzürnt sich, weil ihm Agamemnon unwürdig begegnet und ihn nichts zu achten kundgibt unter den Griechen; aber die Verletzung dringt nicht in die letzte Spitze der Persönlichkeit als solcher, so dass sich Achill nun auch durch die Zurückgabe des ihm entrissenen Anteils und die Hinzufügung mehrerer Geschenke und Güter befriedigt und Agamemnon diese Reparation letztlich nicht verweigert, obschon sie sich unseren Vorstellungen nach aufs allergröblichste wechselseitig beleidigt haben. Durch die Schimpfworte jedoch haben sie sich nur zornig gemacht, während die partikulär sachliche Verletzung in ebenso partikulär-sachlicher Weise wieder aufgehoben wird.

a. Begriff der Ehre

Die romantische Ehre dagegen ist anderer Art. In ihr betrifft die Verletzung nicht den sachlichen realen Wert, Eigentum, Stand, Pflicht usf., sondern die Persönlichkeit als solche und deren Vorstellung von sich selbst, den Wert, den das Subjekt sich für sich selber zuschreibt. Dieser Wert ist auf der jetzigen Stufe ebenso unendlich, als das Subjekt sich unendlich ist. In der Ehre hat daher der Mensch das nächste affirmative Bewusstsein seiner unendlichen Subjektivität, unabhängig von dem Inhalt derselben. Was nun das Individuum besitzt, was an ihm etwas Besonderes ausmacht, nach dessen Verlust es ebenso gut als vorher bestehen könnte, in das wird durch die Ehre die absolute Geltung der ganzen Subjektivität hineingelegt und darin für sich und andere vorgestellt. Der Maßstab der Ehre geht also nicht auf das, was das Subjekt wirklich ist, sondern auf das, was in dieser Vorstellung ist. Die Vorstellung aber macht jedes Besondere zu der Allgemeinheit, dass meine ganze Subjektivität in diesem Besonderen, die mein ist, liegt. Die Ehre ist nur Schein, pflegt man zu sagen. Allerdings ist dies der Fall; aber sie ist dem jetzigen Standpunkt gemäß näher als das Scheinen und Widerscheinen der Subjektivität in sich selbst zu nehmen, das als Scheinen eines in sich Unendlichen selber unendlich ist. Durch diese Unendlichkeit eben wird der Schein der Ehre das eigentliche Dasein des Subjekts, seine höchste Wirklichkeit, und jede besondere Qualität, in welche die Ehre hineinscheint und dieselbe zur ihrigen macht, ist durch dieses Scheinen selber schon zu einem unendlichen Wert erhoben. – Diese Art der Ehre macht eine Grundbestimmung in der romantischen Welt aus und hat die Voraussetzung, dass der Mensch ebenso sehr aus der bloß religiösen Vorstellung und Innerlichkeit heraus-, als auch in die lebendige Wirklichkeit hineingetreten sei und an dem Stoffe derselben jetzt nur sich selbst in seiner rein persönlichen Selbstständigkeit und absoluten Geltung zur Existenz bringe.

Die Ehre kann nun den mannigfaltigsten *Inhalt* haben. Denn alles, was ich bin, was ich tue, was mir von anderen angetan wird, gehört auch meiner Ehre an. Ich kann mir deshalb das schlechthin Substan-

tielle selbst, Treue gegen Fürsten, gegen Vaterland, Beruf, Erfüllung der Vaterpflichten, Treue in der Ehe, Rechtschaffenheit in Handel und Wandel, Gewissenhaftigkeit in wissenschaftlichen Forschungen usf. zur Ehre anrechnen. Für den Gesichtspunkt der Ehre nun aber sind alle diese in sich selbst gültigen und wahrhaftigen Verhältnisse nicht durch sich selbst schon sanktioniert und anerkannt, sondern erst dadurch, dass ich meine Subjektivität hineinlege und sie hierdurch zur Ehrensache werden lasse. Der Mann von Ehre denkt daher bei allen Dingen immer zuerst an sich selbst; und nicht, ob etwas an und für sich recht sei oder nicht, ist die Frage, sondern, ob es ihm gemäß sei, ob es seiner Ehre gezieme, sich damit zu befassen oder davonzubleiben. Und so kann er auch wohl die schlechtesten Dinge tun und ein Mann von Ehre sein. Er schafft sich ebenso willkürliche Zwecke, stellt sich in einem gewissen Charakter vor und macht sich dadurch bei sich und anderen zu dem verbindlich, wozu an sich keine Verbindlichkeit und Notwendigkeit statthat. Dann legt nicht die Sache, sondern die subjektive Vorstellung Schwierigkeiten und Verwicklungen in den Weg, da es zur Ehrensache wird, den einmal angenommenen Charakter zu behaupten. So hält es z. B. Donna Diana als ihrer Ehre zuwider, die Liebe, welche sie fühlt, irgend zu gestehen, weil sie einmal dafür gegolten hat, der Liebe nicht Gehör zu geben. – Im Allgemeinen bleibt deshalb der Inhalt der Ehre, da er nur durch das Subjekt und nicht nach seiner ihm selbst immanenten Wesentlichkeit gilt, der Zufälligkeit preisgegeben. Deshalb sehen wir in den romantischen Darstellungen einerseits das, was an und für sich berechtigt ist, als *Gesetz der Ehre* ausgesprochen, indem das Individuum an das Bewusstsein des Rechten zugleich das unendliche Selbstbewusstsein seiner Persönlichkeit knüpft. Dass die Ehre etwas fordere oder verbiete, drückt dann aus, dass die ganze Subjektivität sich in den Inhalt dieser Forderung oder dieses Verbots hineinsetze, so dass eine Übertretung sich nicht durch irgendeine Transaktion übersehen, gutmachen oder ersetzen lasse und das Subjekt nun keinem anderen Inhalte Gehör geben könne. Umgekehrt aber kann die Ehre auch zu etwas ganz Formellem und Gehaltlosem werden, insofern sie nichts als mein trockenes Ich, das für sich unendlich ist, enthält oder gar einen ganz schlechten Inhalt

als verpflichtend in sich aufnimmt. In diesem Falle bleibt die Ehre, besonders in dramatischen Darstellungen, ein durchweg kalter und toter Gegenstand, indem ihre Zwecke dann nicht einen wesentlichen Inhalt, sondern nur eine abstrakte Subjektivität ausdrücken. Nun hat aber nur ein in sich substantieller Gehalt Notwendigkeit und lässt sich in dieser seinem mannigfachen Zusammenhange nach explizieren und als notwendig ins Bewusstsein bringen. Dieser Mangel an tieferem Inhalt tritt besonders hervor, wenn die Spitzfindigkeit der Reflexion an sich selbst Zufälliges und Unbedeutendes, das mit dem Subjekt in Berührung steht, mit in den Umfang der Ehre hineinzieht. An Stoff fehlt es dann niemals, denn die Spitzfindigkeit analysiert mit großer Subtilität der Unterscheidungsgabe, und da können viele Seiten, die für sich genommen ganz gleichgültig sind, herausgefunden und zum Gegenstand der Ehre gemacht werden. Hauptsächlich die Spanier haben diese Kasuistik der Reflexion über Ehrenpunkte in ihrer dramatischen Poesie ausgebildet und als Räsonnement ihren Ehrenhelden in den Mund gelegt. So kann z. B. die Treue der Ehefrau bis in die allergeringfügigsten Umstände hinein untersucht und schon der bloße Verdacht anderer, ja die bloße Möglichkeit eines solchen Verdachtes, selbst wenn der Mann weiß, der Verdacht sei falsch, ein Gegenstand der Ehre werden. Führt dies zu Kollisionen, so liegt in der Durchführung derselben keine Befriedigung, weil wir nichts Substantielles vor uns haben und deshalb statt der Beruhigung eines notwendigen Widerstreites nur eine peinlich einengende Empfindung daraus entnehmen können. Auch in französischen Dramen ist es oft die trockene Ehre, ganz abstrakt für sich, die als wesentliches Interesse gelten soll. Mehr aber noch ist Herrn Friedrich von Schlegels *Alarcos* dies in sich Eiskalte und Tote: der Held ermordet seine edle, liebende Frau – warum? – um der Ehre willen, und diese Ehre besteht darin, dass er die Königstochter, für die er gar keine Leidenschaft hegt, heiraten und dadurch Tochtermann des Königs werden kann. Das ist ein verächtliches Pathos und eine schlechte Vorstellung, die sich zu etwas Hohem und Unendlichem aufspreizt.

b. Verletzbarkeit der Ehre

Indem nun die Ehre nicht nur ein Scheinen *in mir* selber ist, sondern auch in der Vorstellung und Anerkennung der *anderen* sein muss, welche wiederum ihrerseits die gleiche Anerkennung ihrer Ehre fordern dürfen, so ist die Ehre das schlechthin *Verletzliche.* Denn wieweit ich und in Bezug worauf ich die Forderung ausdehnen will, beruht rein in meiner Willkür. Der kleinste Verstoß kann mir in dieser Rücksicht schon von Bedeutung sein; und da der Mensch innerhalb der konkreten Wirklichkeit mit tausend Dingen in den mannigfaltigsten Verhältnissen steht und den Kreis dessen, was er zu dem Seinigen zählen und worein er seine Ehre legen wolle, unendlich zu erweitern vermag, so ist bei der Selbstständigkeit der Individuen und ihrer spröden Vereinzelung, die gleichfalls im Prinzip der Ehre liegt, des Streitens und Haderns kein Ende. Auch bei der Verletzung kommt es deshalb, wie bei der Ehre überhaupt, nicht auf den Inhalt an, in welchem ich mich verletzt fühlen muss; denn das, was negiert wird, betrifft die Persönlichkeit, die solch einen Inhalt zu dem ihrigen gemacht hat und nun *sich,* als diesen ideellen unendlichen Punkt, angegriffen erachtet.

c. Wiederherstellung der Ehre

Dadurch ist jede Ehrenverletzung als etwas in sich selbst Unendliches angesehen und kann deswegen nur auf unendliche Weise gutgemacht werden. Zwar gibt es auch wieder viele Grade der Beleidigung und ebensoviel Grade der Satisfaktion; was ich aber überhaupt in diesem Kreise als eine Verletzung nehme, inwieweit ich mich als beleidigt empfinden und eine Genugtuung fordern will, das hängt auch hier wieder ganz von der subjektiven Willkür ab, die bis zur skrupulösesten Reflexion und gereiztesten Empfindlichkeit fortzugehen das Recht hat. Bei solch einer Genugtuung, die gefordert ist, muss dann der Verletzende, ebenso wie ich selbst, als ein Ehrenmann anerkannt werden. Denn ich will die Anerkennung meiner Ehre von selten des anderen; um nun aber Ehre für ihn und durch ihn zu haben, muss er mir selbst als ein Mann von Ehre, d. h. er muss mir, der Verletzung,

die er mir angetan, und meiner subjektiven Feindschaft gegen ihn unerachtet, in seiner Persönlichkeit als ein Unendliches gelten.

So ist es denn im Prinzip der Ehre überhaupt eine Grundbestimmung, dass keiner durch seine Handlungen irgendwem ein Recht über sich geben darf und deshalb, was er auch getan und begangen haben mag, sich nach wie vor als ein unverändertes Unendliches betrachtet und in dieser Qualität genommen und behandelt sein will.

Da nun die Ehre in ihren Streitigkeiten und ihrer Genugtuung in dieser Rücksicht auf der persönlichen Selbstständigkeit beruht, die sich durch nichts beschränkt weiß, sondern aus sich selbst handelt, so sehen wir hier das zuerst wieder herausgekehrt, was bei den heroischen Gestalten des Ideals eine Grundbestimmung ausmachte, die Selbstständigkeit der Individualität. In der Ehre aber haben wir nicht nur das Festhalten an sich selber und das Handeln aus sich, sondern die Selbstständigkeit ist hier verbunden mit der *Vorstellung von sich selbst,* und diese Vorstellung gerade macht den eigentlichen Inhalt der Ehre aus, so dass sie in dem Äußerlichen und Vorhandenen das Ihrige und sich darin ihrer ganzen Subjektivität nach vorstellt. Die Ehre ist somit die in sich *reflektierte* Selbstständigkeit, welche nur diese Reflexion zu ihrem Wesen hat und es schlechthin zufällig lässt, ob ihr Inhalt das in sich selbst Sittliche und Notwendige oder das Zufällige und Bedeutungslose ist.

2. Die Liebe

Die zweite Empfindung, welche eine überwiegende Rolle in den Darstellungen der romantischen Kunst spielt, ist die *Liebe.*

a. Begriff der Liebe

Wenn in der Ehre die persönliche Subjektivität, wie sie sich in ihrer absoluten *Selbstständigkeit* vorstellt, die Grundbestimmung ausmacht, so ist in der Liebe vielmehr das Höchste die *Hingebung* des Subjekts an ein Individuum des anderen Geschlechts, das Aufgeben

seines selbstständigen Bewusstseins und seines vereinzelten Fürsichseins, das erst im Bewusstsein des anderen sein eigenes Wissen von sich zu haben sich gedrungen fühlt. In dieser Beziehung sind sich Liebe und Ehre entgegengesetzt. Umgekehrt aber können wir die Liebe auch als die *Realisation* dessen ansehen, was schon in der Ehre liegt, insofern es das Bedürfnis der Ehre ist, sich anerkannt, die Unendlichkeit der Person aufgenommen zu sehen in einer anderen Person. Diese Anerkennung ist erst wahrhaft und total, wenn nicht nur meine Persönlichkeit in abstracto oder in einem konkreten vereinzelten und dadurch beschränkten Fall von anderen respektiert wird, sondern wenn ich meiner ganzen Subjektivität nach, mit allem, was dieselbe ist und in sich enthält, als dieses Individuum, wie es war und ist und sein wird, das Bewusstsein eines anderen durchdringe, sein eigentliches Wollen und Wissen, sein Streben und Besitzen ausmache. Dann lebt dies Andere nur in mir, wie ich mir nur in ihm da bin; beide sind in dieser erfüllten Einheit erst für sich selber und legen in diese Identität ihre ganze Seele und Welt hinein. In dieser Rücksicht ist es dieselbe innerliche Unendlichkeit des Subjekts, welche der Liebe die Wichtigkeit für die romantische Kunst gibt, eine Wichtigkeit, die durch den höheren Reichtum, den der Begriff der Liebe mit sich führt, noch gesteigert wird.

Näher nun beruht die Liebe nicht, wie es oft bei der Ehre der Fall sein kann, auf den Reflexionen und der Kasuistik des Verstandes, sondern findet in der Empfindung ihren Ursprung und hat, da die Geschlechtsdifferenz hineinspielt, zugleich die Grundlage von vergeistigten Naturverhältnissen. Wesentlich wird sie jedoch hier nur dadurch, dass das Subjekt seinem Inneren, seiner Unendlichkeit – insich nach in dies Verhältnis aufgeht. Dies Verlorensein seines Bewusstseins in dem anderen, dieser Schein von Uneigennützigkeit und Selbstlosigkeit, durch welchen sich das Subjekt erst wiederfindet und zum Selbst wird, diese Vergessenheit seiner, so dass der Liebende nicht für sich existiert, nicht für sich lebt und besorgt ist, sondern die Wurzeln seines Daseins in einem anderen findet und doch in diesem anderen gerade ganz sich selbst genießt, macht die Unendlichkeit der Liebe

aus; und das Schöne ist vornehmlich darin zu suchen, dass dies Gefühl nicht nur Trieb und Gefühl bleibt, sondern dass die Phantasie sich ihre Welt zu diesem Verhältnis ausbildet, alles andere, was sonst an Interessen, Umständen, Zwecken zum wirklichen Sein und Leben gehört, zu einem Schmucke dieses Gefühls erhebt, alles in diesen Kreis reißt und nur in dieser Beziehung ihm einen Wert zuteilt. Besonders in weiblichen Charakteren ist die Liebe am schönsten, denn ihnen ist diese Hingebung, diese Aufgebung der höchste Punkt, indem sie das ganze geistige und wirkliche Leben zu dieser Empfindung zusammenziehen und ausbreiten, in ihr allein einen Halt des Daseins finden und, streift ein Unglück darüber hin, wie ein Licht schwinden, das durch den ersten rauhen Hauch auslöscht. – In dieser subjektiven Innigkeit der Empfindung kommt die Liebe in der klassischen Kunst nicht vor und tritt überhaupt nur als ein für die Darstellung untergeordnetes Moment oder nur nach der Seite des sinnlichen Genusses auf. Im Homer wird entweder kein großes Gewicht darauf gelegt, oder die Liebe erscheint in ihrer würdigsten Gestalt, als Ehe in dem Kreise der Häuslichkeit, wie in der Gestalt der Penelope, als Besorgnis der Gattin und Mutter, wie in Andromache, oder sonst in sittlichen Verhältnissen. Das Band dagegen, welches Paris an Helena knüpft, ist als unsittlich anerkannt und die Ursache der Schrecken und der Not des Trojanischen Krieges; und die Liebe des Achill zur Briseis hat wenig Tiefe der Empfindung und Innerlichkeit, denn Briseis ist eine Sklavin, die dem Helden zu Willen ist. In den Oden der Sappho steigert sich zwar die Sprache der Liebe zu lyrischer Begeisterung, doch ist es mehr die schleichende, verzehrende Glut des Blutes, welche sich ausdrückt, als die Innigkeit des subjektiven Herzens und Gemüts. Nach einer anderen Seite hin ist in den kleinen anmutigen Liedern des Anakreon die Liebe ein heiterer, allgemeiner Genuss, der ohne die unendlichen Leiden, ohne diese Bemächtigung der ganzen Existenz oder die fromme Ergebenheit eines gedrückten, schmachtenden, schweigenden Gemüts fröhlich auf den unmittelbaren Genuss als auf eine unbefangene Sache losgeht, die sich so oder so macht und bei welcher die unendliche Wichtigkeit, gerade *dieses* und kein anderes Mädchen zu besitzen, ebenso unberücksichtigt bleibt als die mönchische Ansicht, dem Ge-

schlechtsverhältnis ganz zu entsagen. Die hohe Tragödie der Alten kennt gleichfalls die Leidenschaft der Liebe in ihrer romantischen Bedeutung nicht. Besonders bei Aischylos und Sophokles nimmt sie kein wesentliches Interesse für sich in Anspruch. Denn obschon Antigone dem Haimon zur Gattin bestimmt ist und Haimon sich der Antigone vor seinem Vater annimmt, ja sich sogar, da er sie nicht zu retten imstande ist, ihretwegen tötet, so macht er jedoch vor Kreon nur objektive Verhältnisse und nicht die subjektive Gewalt seiner Leidenschaft, die er auch nicht in dem Sinne eines modernen innigen Liebhabers empfindet, geltend. Als wesentlicheres Pathos behandelt schon Euripides, in der *Phädra* z. B., die Liebe, doch auch hier erscheint sie als eine verbrecherische Abirrung des Bluts, als Leidenschaft der Sinne, auf Anstiften der Venus, welche den Hippolyt verderben will, weil er ihr nicht opfern mag. Ebenso haben wir in der Mediceischen Venus wohl ein plastisches Bild der Liebe, gegen dessen Zierlichkeit und schöne Ausarbeitung der Gestalt sich nichts sagen lässt; der Ausdruck der Innerlichkeit aber, wie die romantische Kunst ihn erfordert, fehlt durchaus. Dasselbe ist in der römischen Poesie der Fall, wo die Liebe nach Auflösung der Republik und Strenge des sittlichen Lebens mehr oder weniger als ein sinnlicher Genuss erscheint. Dagegen hat den Petrarca, wenn er selber auch seine Sonette für Spiele hielt und es seine lateinischen Gedichte und Werke waren, worauf er seinen Ruhm gründete, eben diese Phantasieliebe, die sich unter dem italienischen Himmel in der kunstgebildeten Inbrunst des Herzens mit Religion verschwisterte, unsterblich werden lassen. Auch Dantes Erhöhung ging aus von seiner Liebe zu Beatrice, die sich dann in ihm zu religiöser Liebe verklärte, während seine Tapferkeit und Kühnheit sich zur Energie einer religiösen Kunstanschauung erhob, in welcher er sich, was sonst niemand wagen würde, zum Weltrichter über die Menschen machte und sie der Hölle, dem Fegefeuer und Himmel zuteilte. Als Gegenbild dieser Erhöhung stellt Boccaccio die Liebe teils in ihrer Heftigkeit der Leidenschaft, teils ganz leichtfertig ohne Sittlichkeit dar, indem er uns in seinen bunten Novellen die Sitten seiner Zeit, seines Landes vor Augen führt. Im deutschen Minnegesang zeigt die Liebe sich empfindungsvoll, zart, ohne Reichhaltigkeit der Phantasie, spie-

lend, melancholisch, einförmig; bei den Spaniern phantasiereich im Ausdruck, ritterlich, spitzfindig zuweilen in Aufsuchung und Verteidigung ihrer Rechte und Pflichten, als persönliche Ehrensache, und auch hier schwärmerisch in ihrem höchsten Glänze. Bei den späteren Franzosen wird sie dagegen mehr galant, nach der Eitelkeit hingewendet, eine zur Poesie oft höchst geistreich mit sinnvoller Sophisterei *gemachte* Empfindung, bald ein Sinnengenuss ohne Leidenschaft, bald eine Leidenschaft ohne Genuss, eine sublimierte, reflexionsvolle Empfindung und Empfindsamkeit. – Doch ich muss diese Andeutungen, welche auszuführen hier der Ort nicht ist, abbrechen.

b. Kollisionen der Liebe

Näher nun teilt sich das weltliche Interesse überhaupt in zwei Seiten, indem auf der einen die Weltlichkeit als solche steht, Familienleben, Staatsverband, Bürgertum, Gesetz, Recht, Sitte usf., und diesem für sich festen Dasein gegenüber in edleren, feurigen Gemütern die Liebe aufkeimt, diese weltliche Religion der Herzen, welche sich bald mit der Religion in jeder Weise vereinigt, bald dieselbe unter sich stellt, sie vergisst und, indem sie sich allein zu der wesentlichen, ja der einzigen oder höchsten Angelegenheit des Lebens macht, nicht nur allem übrigen zu entsagen und mit dem Geliebten in eine Wüste zu fliehen sich entschließen kann, sondern in ihrem – dann freilich unschönen – Extrem bis zur unfreien, knechtischen, hündischen Aufopferung der Würdigkeit des Menschen, wie z. B. im *Käthchen von Heilbronn,* fortgeht. Durch diese Zerscheidung nun sind die Zwecke der Liebe in der konkreten Wirklichkeit nicht ohne *Kollisionen* auszuführen, denn außer der Liebe machen auch die übrigen Lebensverhältnisse ihre Forderungen und Rechte geltend und können dadurch die Leidenschaft der Liebe in ihrer Alleinherrschaft verletzen.

α) Die *erste,* häufigste Kollision, deren wir in dieser Rücksicht zu erwähnen haben, ist der Konflikt der *Ehre* und *Liebe.* Die Ehre nämlich hat ihrerseits dieselbe Unendlichkeit als die Liebe und kann einen Inhalt aufnehmen, welcher sich der Liebe als ein absolutes Hindernis in den Weg stellt. Die Pflicht der Ehre kann die Aufopferung der Liebe

fordern. Von gewissen Standpunkten aus wäre es z. B. wider die Ehre eines höheren Standes, ein Mädchen von geringerem Stande zu lieben. Der Unterschied von Ständen ist durch die Natur der Sache notwendig und gegeben. Wenn nun das weltliche Leben noch nicht durch den unendlichen Begriff wahrer Freiheit regeneriert ist, in welcher Stand, Beruf usf. von dem Subjekt als solchem und dessen freier Wahl ausgeht, so ist es einerseits mehr oder weniger immer die Natur, die Geburt, welche dem Menschen seine feste Stellung anweist, andererseits werden die Unterschiede, die dadurch hervorkommen, außerdem noch durch die Ehre, insofern sie sich ihren eigenen Stand zur Ehrensache macht, als absolut und unendlich festgehalten.

β) Außer der Ehre nun aber können *zweitens* auch die ewigen *substantiellen* Mächte selbst, die Interessen des Staats, Vaterlandsliebe, Familienpflichten usf., mit der Liebe in Streit geraten und ihre Realisation verbieten. Besonders in modernen Darstellungen, in denen sich die objektiven Verhältnisse des Lebens schon zur Gültigkeit herausgearbeitet haben, ist dies eine sehr beliebte Kollision. Die Liebe ist dann als ein selber gewichtvolles Recht des subjektiven Gemüts anderen Rechten und Pflichten entweder so gegenübergestellt, dass sich das Herz dieser Pflichten als untergeordnet entschlägt oder sie anerkennt und mit sich selber und der Gewalt seiner eigenen Leidenschaft in Kampf gerät. Die *Jungfrau von Orleans* z. B. beruht auf dieser letzteren Kollision.

γ) *Drittens* jedoch können es überhaupt *äußerliche* Verhältnisse und Hindernisse sein, welche sich der Liebe entgegenstemmen: der gewöhnliche Lauf der Dinge, die Prosa des Lebens, Unglücksfälle, Leidenschaft, Vorurteile, Borniertheiten, Eigensinn anderer, Verkommenheiten der mannigfaltigsten Art. Hier mischt sich dann oft viel Hässliches, Furchtbares, Niederträchtiges ein, indem es die Schlechtigkeit, Rohheit und Wildheit sonstiger Leidenschaft ist, welche sich der zarten Seelenschönheit der Liebe entgegensetzt. Besonders in neueren Zeiten in Dramen, Erzählungen und Romanen sehen wir häufig dergleichen äußere Kollisionen, welche dann hauptsächlich von selten der Teilnahme für die Leiden, Hoffnungen, zerstörten Aus-

sichten der unglücklich Liebenden interessieren und durch einen guten oder schlimmen Ausgang rühren und befriedigen oder überhaupt nur unterhalten sollen. Diese Weise der Konflikte jedoch, da sie auf bloßer Zufälligkeit beruht, ist von untergeordneter Art.

c. Zufälligkeit der Liebe

Die Liebe hat nach allen diesen Seiten allerdings eine hohe Qualität in ihr, insofern sie nicht nur Geschlechterneigung überhaupt bleibt, sondern ein in sich reiches, schönes, edles Gemüt sich hingibt und für die Einheit mit dem anderen lebendig, tätig, tapfer, aufopferungsvoll usw. ist. Zugleich aber hat die romantische Liebe auch ihre *Schranke.* Was nämlich ihrem Inhalt abgeht, ist die an und für sich seiende *Allgemeinheit.* Sie ist nur die *persönliche* Empfindung des einzelnen Subjekts, die sich nicht mit den ewigen Interessen und dem objektiven Gehalt des menschlichen Daseins, mit Familie, politischen Zwecken, Vaterland, Pflichten des Berufs, des Standes, der Freiheit, der Religiosität, sondern nur mit dem eigenen Selbst erfüllt zeigt, das die Empfindung, widergespiegelt von einem anderen Selbst, zurückempfangen will. Dieser Inhalt der selber noch wieder formellen Innigkeit entspricht nicht wahrhaft der Totalität, welche ein in sich konkretes Individuum sein muss. In der Familie, der Ehe, der Pflicht, dem Staat ist die subjektive Empfindung als solche und die aus derselben herfließende Vereinigung gerade mit diesem und keinem anderen Individuum nicht die Hauptsache, um welche es sich handeln darf. In der romantischen Liebe aber dreht sich alles nur darum, dass *dieser* gerade *diese, diese diesen* liebt. Warum es just nur dieser oder diese Einzelne ist, das findet seinen einzigen Grund in der subjektiven Partikularität, in dem Zufall der Willkür. Jedwedem kommt seine Geliebte sowie dem Mädchen ihr Geliebter, obschon sie andere sehr gewöhnlich finden können, als die Schönste, als der Herrlichste vor, und sonst keiner und keine in der Welt. Aber eben indem alle, oder doch viele, diese Ausschließung machen und nicht Aphrodite selbst, die einzige, geliebt wird, sondern vielmehr jedem die Seine die Aphrodite und leicht noch mehr ist, so zeigt sich, dass es viele sind, welche als dasselbe gelten; wie denn auch in der Tat jeder weiß, dass es viele hübsche oder gute,

vortreffliche Mädchen in der Welt gibt, die alle – oder doch die meisten – auch ihre Liebhaber, Anbeter und Männer finden, denen sie als schön, tugendreich, liebenswürdig usf. erscheinen. Nur jedes Mal einer und nur eben dieser absolut den Vorzug zu geben, ist daher eine bloße Privatsache des subjektiven Herzens und der Besonderheit oder Absonderlichkeit des Subjekts, und die unendliche Hartnäckigkeit, notwendig nur gerade in dieser sein Leben, sein höchstes Bewusstsein zu finden, erweist sich als eine unendliche Willkür der Notwendigkeit. Es ist in dieser Stellung allerdings die höhere Freiheit der Subjektivität und deren absoluter Wahl anerkannt – die Freiheit, nicht bloß wie die Phädra des Euripides einem Pathos, einer Gottheit unterworfen zu sein; aber um des schlechthin einzelnen Willens, aus dem sie hervorgeht, [willen] erscheint die Wahl zugleich als ein Eigensinn und eine Halsstarrigkeit der Partikularität.

Dadurch behalten die Kollisionen der Liebe, besonders wenn dieselbe substantiellen Interessen kämpfend gegenübergestellt wird, immer eine Seite der Zufälligkeit und Berechtigungslosigkeit, weil es die Subjektivität als solche ist, welche sich mit ihren nicht an und für sich gültigen Forderungen dem entgegensetzt, was um seiner eigenen Wesentlichkeit willen auf Anerkennung Anspruch zu machen hat. Die Individuen in der hohen Tragödie der Alten, Agamemnon, Klytämnestra, Orest, Ödipus, Antigone, Kreon usf., haben zwar gleichfalls einen individuellen Zweck; aber das Substantielle, das Pathos, das sie als Inhalt ihrer Handlung treibt, ist von absoluter Berechtigung und ebendeshalb auch in sich selbst von allgemeinem Interesse. Das Los, das sie ihrer Tat wegen betrifft, ist daher auch nicht rührend, weil es ein unglückliches Schicksal, sondern weil es ein Unglück ist, das zugleich absolut ehrt, indem das Pathos, welches nicht ruht, bis es Befriedigung erlangt hat, einen für sich notwendigen Inhalt hat. Wenn die Schuld der Klytämnestra in diesem konkreten Falle nicht gestraft, wenn die Verletzung, welche Antigone als Schwester erfährt, nicht aufgehoben wird, so ist dies ein Unrecht an sich. Diese Leiden aber der Liebe, diese zerscheiternden Hoffnungen, dies Verliebtsein überhaupt, diese unendlichen Schmerzen, die ein Liebender empfindet,

diese unendliche Glückseligkeit und Seligkeit, die er sich vorstellt, sind kein an sich selbst allgemeines Interesse, sondern etwas, was nur ihn selber angeht. Jeder Mensch zwar hat ein Herz für die Liebe und das Recht, dadurch glücklich zu werden; wenn er aber hier, gerade in diesem Falle, unter den und den Umständen, in Betreff gerade auf dieses Mädchen, sein Ziel nicht erreicht, so ist damit kein Unrecht geschehen. Denn es ist nichts in sich Notwendiges, dass er sich gerade auf dieses Mädchen kaprizioniere, und wir sollen uns daher für die höchste Zufälligkeit, für die Willkür der Subjektivität, die keine Ausdehnung und Allgemeinheit hat, interessieren. Dies bleibt die Seite der Kälte, die bei aller Hitze der Leidenschaft in ihrer Darstellung uns durchdringt.

3. Die Treue

Das dritte Moment, welches für die romantische Subjektivität in ihrem weltlichen Kreise von Wichtigkeit wird, ist die *Treue.* Unter Treue jedoch haben wir hier weder das konsequente Festhalten an dem einmal gegebenen Liebeswort noch die Festigkeit der Freundschaft zu verstehen, als deren schönstes Vorbild unter den Alten Achill und Patroklos und inniger noch Orest und Pylades galten. Die Freundschaft in diesem Sinne des Wortes hat die Jugend vornehmlich zu ihrem Boden und zu ihrer Zeit. Jeder Mensch hat seinen Lebensweg für sich zu machen, eine Wirklichkeit sich zu erarbeiten und zu erhalten. Die Jugend nun, wenn die Individuen noch in gemeinsamer Unbestimmtheit ihrer wirklichen Verhältnisse leben, ist die Zeit, in welcher sie sich aneinander schließen und so eng zu *einer* Gesinnung, einem Willen und einer Tätigkeit verbinden, dass dadurch jedes Unternehmen des einen zugleich zum Unternehmen des anderen wird. Dies ist schon in der Männerfreundschaft nicht mehr der Fall. Die Verhältnisse des Mannes gehen für sich ihren Gang und lassen sich nicht in so fester Gemeinschaft mit einem anderen durchführen, dass der eine nichts ohne den anderen vollbringen könnte. Männer finden und trennen sich wieder, ihre Interessen und Geschäfte laufen auseinander und vereinen sich; die Freundschaft, die Innigkeit der Gesinnung, der Grundsätze, allgemeinen Richtungen bleibt, aber es ist nicht die

Jünglingsfreundschaft, bei welcher keiner etwas beschließt und ins Werk setzt, was nicht unmittelbar zu einer Angelegenheit des anderen würde. Es gehört wesentlich zum Prinzipe unseres tieferen Lebens, dass im ganzen jeder für sich sorgt, d. i. selbst in seiner Wirklichkeit tüchtig ist.

a. Die Diensttreue

Wenn nun die Treue in der Freundschaft und Liebe nur zwischen Gleichen besteht, so betrifft die Treue, wie wir sie zu betrachten haben, einen Oberen, Höheren, einen *Herrn.* Eine ähnliche Art der Treue finden wir schon bei den Alten in der Treue der Diener gegen die Familie, das Haus ihres Herrn. Das schönste Beispiel in dieser Beziehung liefert der Schweinehirt des Odysseus, der sich's sauer werden lässt bei Nacht und Unwetter, um seine Schweine zu hüten, voll Kummers wegen seines Herrn, welchem er dann auch endlich treuen Beistand leistet gegen die Freier. Das Bild einer ähnlich rührenden Treue, die hier aber ganz zur Gemütssache wird, zeigt uns Shakespeare z. B. im *Lear* (1. Akt, 4. Szene), wo Lear den Kent, der ihm dienen will, fragt: „Kennst du mich, Mensch?“ – „Nein, Herr!“ erwidert Kent, „aber Ihr habt etwas in Eurem Gesichte, das ich gern Herr nennen möchte.“ – Dies streift schon ganz nahe an das an, was wir hier als die romantische Treue festzustellen haben. Denn die Treue auf unserer Stufe ist nicht die Treue der Sklaven und Knechte, welche zwar schön und rührend sein kann, doch der freien Selbstständigkeit der Individualität und eigenen Zwecke und Handlungen entbehrt und dadurch untergeordnet ist.

Was wir dagegen vor uns haben, ist die Vasallentreue des Rittertums, bei welcher das Subjekt, seiner Hingebung an einen Höheren, Fürsten, König, Kaiser zum Trotz, sein freies Beruhen auf sich als durchaus überwiegendes Moment bewahrt. Diese Treue macht jedoch ein so hohes Prinzip im Rittertum aus, weil in ihr der Hauptzusammenhalt eines Gemeinwesens und dessen gesellschaftlicher Ordnung, bei der ursprünglichen Entstehung wenigstens, liegt.

b. Subjektive Selbstständigkeit in der Treue

Der inhaltsvollere Zweck, der durch diese neue Einigung der Individuen zum Vorschein kommt, ist aber nicht etwa Patriotismus, als objektives, allgemeines Interesse, sondern nur an ein Subjekt, den Herrn gebunden und darum auch wieder bedingt durch die eigene Ehre, den partikulären Vorteil, die subjektive Meinung. In ihrem größten Glänze erscheint die Treue in einer ungestalteten, ungeschlachten äußerlichen Welt, ohne Herrschaft der Rechte und Gesetze. Innerhalb solch einer gesetzlosen Wirklichkeit stellen sich die Kräftigsten und Emporragendsten als feste Mittelpunkte, als Führer, Fürsten hin, ihnen schließen andere aus freier Wahl sich an. Solch ein Verhältnis hat sich dann später selbst zu einem gesetzlichen Bande der Lehnsherrschaft ausgebildet, wo nun auch jeder Vasall für sich seine Rechte und Vorzüge in Anspruch nimmt. Das Grundprinzip aber, auf dem das Ganze seinem Ursprünge nach beruht, ist die freie Wahl sowohl in Betreff auf das Subjekt der Anhänglichkeit als auch auf die Beharrlichkeit in derselben. So weiß denn die Ritterlichkeit der Treue das Eigentum, Recht, die persönliche Selbstständigkeit und Ehre des Individuums sehr wohl aufrechtzuerhalten und ist daher nicht als eine *Pflicht* als solche, welche auch wider den zufälligen Willen des Subjekts zu leisten wäre, anerkannt. Im Gegenteil. Jedes Individuum macht ihr Bestehen und damit das Bestehen der allgemeinen Ordnung von seiner Lust, Neigung und singulären Gesinnung abhängig.

c. Kollisionen der Treue

Die Treue und der Gehorsam gegen den Herrn kann deshalb sehr leicht in Kollision mit der subjektiven Leidenschaft, der Gereiztheit der Ehre, dem Gefühl der Beleidigung, der Liebe und sonstigen inneren und äußeren Zufälligkeiten kommen und wird dadurch etwas höchst Prekäres. Ein Ritter z. B. ist seinem Fürsten getreu, aber sein Freund gerät in Zwist mit dem Fürsten; da hat er sogleich schon die Wahl zwischen der einen und anderen Treue, und vornehmlich kann er sich selbst, seiner Ehre und seinem Vorteil getreu sein. Das schönste Beispiel solch einer Kollision finden wir im Cid. Er ist dem König

und ebenso sich selber treu. Wenn der König recht handelt, leiht er ihm seinen Arm, wenn der Fürst jedoch Unrecht tut oder Cid verletzt wird, entzieht er ihm seinen kräftigen Beistand. – Auch die Pairs Karls des Großen zeigen dasselbe Verhältnis. Es ist ein Band der Oberherrschaft und des Gehorsams, ungefähr ebenso, wie wir es zwischen Zeus und den übrigen Göttern schon haben kennenlernen; das Oberhaupt befiehlt, poltert und zankt, aber die selbstständigen, kraftvollen Individuen widersetzen sich, wie und wann es ihnen beliebt. Am treuesten und anmutigsten aber ist diese Lösbarkeit und Lockerheit des Verbandes im *Reineke Fuchs* geschildert. Wie in diesem Gedicht die Großen des Reichs nur eigentlich sich selber und ihrer Selbstständigkeit dienen, so waren auch die deutschen Fürsten und Ritter im Mittelalter nicht zu Hause, wenn sie fürs Ganze und ihren Kaiser etwas tun sollten; und es ist, als wenn man das Mittelalter eben darum so hoch stellte, weil in solchem Zustande jeder gerechtfertigt und ein Mann von Ehre ist, wenn er seiner Willkür nachgeht, was ihm in einem vernünftig organisierten Staatsleben nicht gestattet sein kann.

Auf allen diesen drei Stufen, der Ehre, Liebe und Treue, ist der Boden die Selbstständigkeit des Subjekts in sich, das Gemüt, das sich jedoch immer zu weiteren und reicheren Interessen aufschließt und in denselben mit sich selbst versöhnt bleibt. Hier herein fällt in der romantischen Kunst die schönste Partie des Kreises, welcher außerhalb der Religion als solcher steht. Die Zwecke betreffen das Menschliche, mit dem wir von einer Seite her wenigstens, von der Seite nämlich der subjektiven Freiheit, sympathisieren können und nicht, wie es in dem religiösen Felde hin und wieder der Fall ist, den Stoff wie die Darstellungsweise mit unseren Begriffen in Kollision finden. Ebenso sehr aber kann dies Gebiet vielfach mit Religion in Bezug gebracht werden, so dass nun die religiösen Interessen mit denen des weltlichen Rittertums verwebt sind, wie z. B. die Abenteuer der Ritter von der Tafelrunde bei Aufsuchung des Heiligen Grals. In dieser Verschlingung kommt dann teils viel Mystisches und Phantastisches, teils viel Allegorisches in die Poesie des Rittertums herein. Ebenso aber kann das weltliche Gebiet von Liebe, Ehre und Treue auch ganz un-

abhängig von der Vertiefung in religiöse Zwecke und Gesinnungen auftreten und nur die nächste Bewegung des Gemüts in seiner weltlichen inneren Subjektivität zur Anschauung bringen. – Was jedoch der jetzigen Stufe noch abgeht, ist die Erfüllung dieser Innerlichkeit mit dem konkreten Inhalt der menschlichen Verhältnisse, Charaktere, Leidenschaften und des wirklichen Daseins überhaupt. Dieser Mannigfaltigkeit gegenüber bleibt das in sich unendliche Gemüt noch abstrakt und formell und erhält deshalb die Aufgabe, diesen weiteren Stoff nun gleichfalls in sich aufzunehmen und in künstlerischer Weise verarbeitet darzustellen

Drittes Kapitel: Die formelle Selbstständigkeit der individuellen Besonderheiten

Blicken wir auf das zurück, was hinter uns liegt, so haben wir zuerst die Subjektivität in ihrem absoluten Kreise betrachtet: das Bewusstsein in seiner Vermittlung mit Gott, den allgemeinen Prozess des sich in sich versöhnenden Geistes. Die Abstraktion bestand hier darin, dass sich das Gemüt vom Weltlichen, Natürlichen und Menschlichen als solchem, auch wenn dasselbe sittlich und dadurch berechtigt war, aufopfernd in sich zurückzog, um sich nur in dem reinen Himmel des Geistes zu befriedigen. – *Zweitens* wurde sich zwar die menschliche Subjektivität – ohne die Negativität, welche in jener Vermittlung lag, darzustellen – für sich und andere affirmativ; der Inhalt dieser weltlichen Unendlichkeit als solcher war jedoch nur die persönliche Selbstständigkeit der Ehre, die Innigkeit der Liebe und Dienstbarkeit der Treue – ein Inhalt, welcher zwar in vielfachen Verhältnissen, in einer großen Mannigfaltigkeit und Gradation der Empfindung und Leidenschaft unter einem großen Wechsel äußerer Umstände zur Anschauung kommen kann, innerhalb dieser Fälle jedoch nur eben jene Selbstständigkeit des Subjekts und seine Innigkeit darstellt. – Der *dritte* Punkt, der uns deshalb jetzt noch zu betrachten übrigbleibt, ist die Art und Weise, wie der anderweitige Stoff des menschlichen Daseins seinem Inneren und Äußeren nach, die Natur und deren Auffassung und Bedeutsamkeit für das Gemüt in die romantische Kunstform einzutreten vermag. Hier ist es also die Welt des Besonderen, Daseienden

überhaupt, welche für sich frei wird und, insofern sie nicht von der Religion und dem Zusammenfassen zur Einheit des Absoluten durchdrungen erscheint, sich auf ihre eigenen Füße stellt und in ihrem eigenen Bereiche selbstständig ergeht.

In diesem dritten Kreise der romantischen Kunstform sind deshalb die religiösen Stoffe und das Rittertum mit seinen aus dem Innern erzeugten hohen Anschauungen und Zwecken, denen in der Gegenwart und Wirklichkeit nichts unmittelbar entspricht, verschwunden. Was sich dagegen neu befriedigt, ist der Durst nach dieser Gegenwart und Wirklichkeit selbst, das Sichbegnügen mit dem, was *da ist,* die Zufriedenheit mit sich selbst, mit der Endlichkeit des Menschen und dem Endlichen, Partikulären, Porträtartigen überhaupt. Der Mensch will in seiner Gegenwart das Gegenwärtige selber, wenn auch mit Aufopferung der Schönheit und Idealität des Inhalts und der Erscheinung, in präsenter Lebendigkeit von der Kunst wiedergeschaffen als sein eigenes geistiges menschliches Werk vor sich sehen. – Die christliche Religion ist, wie wir gleich anfangs sahen, nicht aus dem Boden der Phantasie, wie die orientalischen und griechischen Götter, dem Inhalt und der Gestalt nach auferwachsen. Wenn nun die Phantasie es ist, welche aus sich heraus die Bedeutung erschafft, um die Einigung des wahrhaften Inneren mit der vollendeten Gestalt desselben zu vollbringen, und in der klassischen Kunst diese Verknüpfung wirklich vollbringt, so finden wir in der christlichen Religion dagegen die weltliche Eigentümlichkeit der Erscheinung sogleich von Hause aus, wie sie geht und steht, als ein Moment in dem Ideellen aufgenommen und das Gemüt in der Gewöhnlichkeit und Zufälligkeit des Äußeren ohne die Forderung der Schönheit befriedigt. Dennoch aber ist der Mensch zunächst nur an sich, der Möglichkeit nach, mit Gott versöhnt; alle zwar sind berufen zur Seligkeit, wenige auserwählt, und das Gemüt, dem sowohl das Himmelreich als auch das Reich dieser Welt ein Jenseits bleibt, muss im Geistlichen der Weltlichkeit und der selbstischen Gegenwärtigkeit in ihr entsagen. Es geht von einer unendlichen Ferne aus, und dass ihm das zunächst nur Aufgeopferte ein affirmatives Diesseits sei, dieses positive Sichfinden und -wollen in seiner Gegenwart, was sonst der Anfang ist, macht erst den Schluss in

der Anfang ist, macht erst den Schluss in der Fortbildung der romantischen Kunst aus und ist das Letzte, zu dem der Mensch sich in sich vertieft und punktualisiert.

Was die Form für diesen neuen Inhalt betrifft, so fanden wir die romantische Kunst von ihrem Beginn an mit dem Gegensatze behaftet, dass die in sich unendliche Subjektivität für sich selber unvereinbar mit dem äußerlichen Stoffe ist und unvereinigt bleiben soll. Dies selbstständige Gegenüberstehen beider Seiten und die Zurückgezogenheit des Innern in sich macht selber den Inhalt des Romantischen aus. Sich in sich hineinbildend, trennen sie sich immer von neuem wieder, bis sie am Ende ganz auseinanderfallen und dadurch zeigen, es sei in einem *anderen Felde* als in dem der Kunst, dass sie ihre absolute Vereinigung zu suchen haben. Durch dieses Auseinanderfallen werden die Seiten in Rücksicht auf die Kunst *formell,* indem sie nicht als ein Ganzes in jener vollen Einheit auftreten können, welche ihnen das klassische Ideal gibt. Die klassische Kunst steht in einem Kreise von festen Gestalten, in einer durch die Kunst vollendeten Mythologie und deren unauflösbaren Gebilden; die Auflösung des Klassischen ist deshalb, wie wir beim Übergange zur romantischen Kunstform sahen, außer dem im ganzen beschränkteren Gebiete des Komischen und Satirischen, eine Ausbildung zum Angenehmen hin oder eine Nachbildung, die sich in die Gelehrsamkeit, ins Tote und Kalte verliert und zuletzt in eine nachlässige und schlechte Technik ausartet. Die Gegenstände bleiben aber im ganzen dieselben und tauschen nur die früher geistvolle Produktionsweise mit einer immer geistloseren Darstellung und handwerksmäßigen, äußerlichen Tradition. Der Fortgang und Schluss der romantischen Kunst dagegen ist die innere Auflösung des Kunststoffs selber, der in seine Elemente auseinandergeht, ein Freiwerden seiner Teile, mit welchem umgekehrt die subjektive Geschicklichkeit und Kunst der Darstellung steigt und, je loser das Substantielle wird, um desto mehr sich vervollkommnet.

Die bestimmtere Einteilung nun dieses letzten Kapitels können wir folgendermaßen machen:

Zunächst haben wir die *Selbstständigkeit des Charakters* vor uns, der aber ein besonderer ist, ein bestimmtes, in sich mit seiner Welt, seinen partikulären Eigenschaften und Zwecken abgeschlossenes Individuum.

Diesem Formalismus der Besonderheit des Charakters steht *zweitens* die äußere Gestalt der Situationen, Begebenheiten, Handlungen gegenüber. Da nun die romantische Innigkeit überhaupt gleichgültig gegen das Äußere ist, so tritt die reelle Erscheinung hier frei für sich – als von dem Inneren der Zwecke und Handlungen weder durchdrungen, noch demselben adäquat gestaltet – auf und macht in ihrer ungebundenen, losen Erscheinungsweise die Zufälligkeit der Verwicklungen, Umstände, Folge der Begebnisse, Art der Ausführung usf. als die *Abenteuerlichkeit* geltend.

Drittens endlich zeigt sich das Zerfallen der Seiten, deren vollständige Identität den eigentlichen Begriff der Kunst abgibt, und dadurch die Zerfallenheit und Auflösung der Kunst selbst. Auf der einen Seite geht die Kunst zur Darstellung der gemeinen Wirklichkeit als solcher, zur Darstellung der Gegenstände, wie sie in ihrer zufälligen Einzelheit und deren Eigentümlichkeiten da sind, über und hat nun das Interesse, dieses Dasein zum Scheinen durch die Geschicklichkeit der Kunst zu verwandeln; auf der anderen Seite schlägt sie im Gegenteil zur vollkommenen subjektiven Zufälligkeit der Auffassung und Darstellung um, zum *Humor,* als dem Verkehren und Verrücken aller Gegenständlichkeit und Realität durch den Witz und das Spiel der subjektiven Ansicht, und endet mit der produktiven Macht der künstlerischen Subjektivität über jeden Inhalt und jede Form.

1. Die Selbstständigkeit des individuellen Charakters

Die subjektive Unendlichkeit des Menschen in sich, von welcher wir in der romantischen Kunstform ausgingen, bleibt auch in der jetzigen Sphäre die Grundbestimmung. Was dagegen in diese für sich selbstständige Unendlichkeit neu hereintritt, ist einesteils die *Besonderheit des Inhalts,* welcher die Welt des Subjekts ausmacht, anderen-

teils das unmittelbare Zusammengeschlossensein des Subjekts mit dieser seiner Besonderheit und deren Wünschen und Zwecken; drittens die lebendige Individualität, zu der sich der Charakter in sich abgrenzt. Wir müssen deshalb unter dem Ausdruck „Charakter“ hier nicht das verstehen, was z. B. die Italiener in ihren Masken darstellten. Denn die italienischen Masken sind zwar auch bestimmte Charaktere, aber sie zeigen diese Bestimmtheit nur in deren Abstraktion und Allgemeinheit, ohne subjektive Individualität. Die Charaktere dagegen unserer Stufe sind jeder für sich ein eigentümlicher Charakter, ein Ganzes für sich, ein individuelles Subjekt. Sprechen wir deshalb hier dennoch von Formalismus und Abstraktion des Charakters, so bezieht sich dies nur darauf, dass der Hauptinhalt, die Welt solchen Charakters einerseits als beschränkt und dadurch abstrakt, andererseits als zufällig erscheint. Was das Individuum ist, wird nicht durch das Substantielle, in sich selbst Berechtigte seines Inhalts, sondern durch die bloße Subjektivität des Charakters gehalten und getragen, welche daher, statt auf ihrem Inhalt und für sich festen Pathos, nur formell auf ihrer eigenen individuellen Selbstständigkeit beruht.

Innerhalb dieses Formalismus lassen sich nun *zwei Hauptunterschiede* voneinander sondern.

Auf der einen Seite steht die energisch sich *durchführende Festigkeit* des Charakters, welche sich zu bestimmten Zwecken begrenzt und die ganze Macht einseitiger Individualität in die Realisation dieser Zwecke hineinlegt; auf der anderen Seite erscheint der Charakter als *subjektive Totalität,* die aber unausgebildet in ihrer *Innerlichkeit und* unaufgeschlossenen Tiefe des Gemüts verharrt und sich nicht zu explizieren und zur vollständigen Äußerung zu bringen imstande ist.

a. Die formelle Festigkeit des Charakters

Was wir also zunächst vor uns haben, ist der partikuläre Charakter, der so, wie er unmittelbar ist, sein will. Wie die Tiere verschieden sind, sich in dieser Verschiedenheit für sich selber finden, so auch hier die

unterschiedenen Charaktere, deren Kreis und Eigentümlichkeit zufällig bleibt und durch den Begriff nicht fest begrenzt werden kann.

α) Solch eine nur auf sich selbst verwiesene Individualität hat deshalb keine ausgedachten Absichten und Zwecke, welche sie an irgendein allgemeines Pathos knüpfte, sondern was sie hat, tut und vollbringt, schöpft sie ganz unmittelbar, ohne alle weitere Reflexion, aus ihrer eigenen bestimmten Natur, die ist, wie sie eben ist, und nicht durch irgend etwas Höheres begründet, darein aufgelöst und in etwas Substantiellem gerechtfertigt sein will, sondern unbeugsam und ungebeugt auf sich selber beruht und in dieser Festigkeit entweder sich durchführt oder zugrunde geht. Eine solche Selbstständigkeit des Charakters kann nur da zum Vorschein kommen, wo das Außergöttliche, das partikulär Menschliche zu seiner vollständigen Geltung gelangt. Von dieser Art sind hauptsächlich die Charaktere Shakespeares, bei denen eben die pralle Festigkeit und Einseitigkeit das vorzüglich Bewundernswerte ausmacht. Da ist nicht von Religiosität und von einem Handeln aus religiöser Versöhnung des Menschen in sich und vom Sittlichen als solchem die Rede. Wir haben im Gegenteil Individuen vor uns, selbstständig nur auf sich selber gestellt, mit besonderen Zwecken, die nur die ihrigen sind, aus ihrer Individualität allein sich herschreiben, und welche sie nun mit der unerschütterten Konsequenz der Leidenschaft ohne Nebenreflexion und Allgemeinheit, nur zur eigenen Selbstbefriedigung durchsetzen. Besonders die Tragödien, wie *Macbeth, Othello, Richard III.* und andere, haben *einen* solchen Charakter, der dann von minder hervorragenden und energischen umgeben ist, zum Hauptgegenstande. So bestimmt z. B. den Macbeth sein Charakter zur Leidenschaft des Ehrgeizes. Anfangs schwankt er, dann aber streckt er die Hand nach der Krone aus, begeht Mord, um sie zu erlangen, und sie zu behaupten, stürmt er durch alle Grausamkeiten fort. Diese rücksichtslose Festigkeit, die Identität des Menschen mit sich und seinem nur aus ihm selber hervorgehenden Zweck gibt ihm ein wesentliches Interesse. Nicht die Achtung vor der Heiligkeit der Majestät, nicht der Wahnsinn seiner Frau, nicht der Abfall der Vasallen, nicht das hereinstürzende Verderben, nichts

macht ihn wankend, – himmlische und menschliche Rechte, vor nichts tritt er zurück in sich, sondern beharrt. Die Lady Macbeth ist ein ähnlicher Charakter, und nur das abgeschmackte Geschwätz einer neueren Kritik hat sie können für liebevoll halten. Gleich bei ihrem Auftreten (1. Akt, 5. Szene), als sie den Brief Macbeths, der das Zusammentreffen mit den Hexen und deren Prophezeiung „Heil dir, Thane von Cawdor! Heil dir, der noch König sein wird“ berichtet, ruft sie aus: „Glamis bist du und Cawdor, und sollst sein, was dir ward verheißen. Aber ich fürchte deinen Sinn (thy nature); er ist zu voll von der Milch menschlicher Milde, um den nächsten Weg zu ergreifen.“ Sie zeigt kein liebevolles Behagen, keine Freude über das Glück ihres Mannes, keine sittliche Regung, keine Teilnahme, kein Bedauern einer edlen Seele, sondern fürchtet nur, der Charakter ihres Mannes werde seinem Ehrgeiz in den Weg treten; ihn selber aber betrachtet sie nur als ein Mittel; und dabei ist kein Schwanken, keine Ungewissheit, kein Besinnen, kein Weichen – wie zunächst noch bei Macbeth selber –, keine Reue, sondern die reine Abstraktion und Härte des Charakters, der, was ihm gemäß ist, ohne weiteres durchführt, bis sie zuletzt bricht. Dieser Bruch, der bei Macbeth, als er die Tat vollführt hat, von außen her auf ihn heranstürmt, ist in dem weiblichen Innern der Lady der Wahnsinn. Und so sind Richard III., Othello, die alte Margarethe und so viele andere gleichfalls – das Gegenteil der Miserabilität moderner Charaktere, der Kotzebueschen z. B., die höchst edel scheinen, groß, vortrefflich, und doch innerlich zugleich nur Lumpen sind. In anderer Beziehung nicht besser haben es Spätere gemacht, welche doch Kotzebue höchlich verachteten. Wie z. B. Heinrich von Kleist in seinem Käthchen und Prinzen von Homburg – Charaktere, in denen dem wachen Zustande fester Konsequenz gegenüber das Magnetische, der Somnambulismus, das Schlafwandeln als das Höchste und Vortrefflichste dargestellt ist. Der Prinz von Homburg ist der erbärmlichste General; beim Austeilen der Dispositionen zerstreut, schreibt er die Order schlecht auf, treibt in der Nacht vorher krankhaftes Zeug und am Tage in der Schlacht ungeschickte Dinge. Bei solcher Zweiheit, Zerrissenheit und inneren Dissonanz des Charakters meinen sie dem Shakespeare nachgefolgt zu sein. Aber sie sind weit davon ent-

fernt, denn Shakespeares Charaktere sind in sich selbst konsequent, bleiben sich und ihrer Leidenschaft treu, und was sie sind und was ihnen begegnet, darin schlagen sie sich nur ihrer festen Bestimmtheit nach herum.

β) Je partikulärer nun der Charakter ist, der nur sich selber festhält und sich dadurch leicht dem Bösen nähert, desto mehr hat er sich in der konkreten Wirklichkeit nicht nur gegen die Hindernisse zu behaupten, die sich ihm in den Weg stellen und seine Realisation hemmen, sondern desto mehr wird er auch durch diese seine Realisation selber dem Untergange entgegengetrieben. Indem er sich nämlich durchsetzt, trifft ihn das aus dem bestimmten Charakter selbst hervorgehende Schicksal, ein selbstbereitetes Verderben. Die Entwicklung dieses Schicksals ist nun aber nicht nur eine Entwicklung aus der *Handlung* des Individuums, sondern zugleich ein inneres Werden, eine Entwicklung des *Charakters* selbst in seinem Fortstürmen, Verwildern, Zerschellen oder Ermatten. Bei den Griechen, bei denen das Pathos, der substantielle Inhalt des Handelns und nicht der subjektive Charakter das Wichtige ist, betrifft das Schicksal weniger diesen bestimmten Charakter, der sich innerhalb seiner Handlung auch nicht wesentlich weiterentwickelt, sondern am Ende ist, was er anfangs war. Auf unserer Stufe aber ist die Fortführung der Handlung ebenso sehr eine Weiterentwicklung des Individuums in seinem subjektiven Inneren und nicht nur ein äußerer Fortgang. Das Handeln Macbeths z. B. erscheint zugleich als eine Verwilderung seines Gemüts, mit einer Konsequenz, welche, als die Unentschiedenheit abgeworfen, der Wurf getan ist, durch nichts mehr sich aufhalten lässt. Seine Gattin ist von Hause aus entschieden, die Entwicklung in ihr zeigt sich nur als die innere Angst, die sich bis zur physischen und geistigen Zertrümmerung, bis zum Wahnsinn steigert, in welchem sie untergeht. Und so ist es mit den meisten Charakteren, den bedeutenden und unbedeutenden. Die antiken Charaktere erweisen sich zwar auch als fest, und es kommt sogar bei ihnen zu Gegensätzen, wo keine Hilfe mehr möglich

ist und für die Lösung ein *deus ex machina*[115] eintreten muss; doch diese Festigkeit, wie z. B. Philoktets, ist inhaltsvoll und im ganzen von einem sittlich berechtigten Pathos erfüllt.

γ) In diesen Charakteren unseres Kreises, bei der Zufälligkeit dessen, was sie als ihren Zweck ergreifen, und der Selbstständigkeit ihrer Individualität, ist keine *objektive Versöhnung* möglich. Der Zusammenhang dessen, was sie sind und was ihnen widerfährt, bleibt teils unbestimmt, teils aber ist für sie selber kein Woher und Wohin aufgelöst. Das Fatum als abstrakteste Notwendigkeit kehrt hier noch einmal wieder zurück, und die einzige Versöhnung ist für das Individuum sein unendliches Sein in sich, seine eigene Festigkeit, in der es über seiner Leidenschaft und deren Schicksal steht. „Es ist so", und was ihm begegnet, mag es vom waltenden Geschick, der Notwendigkeit oder dem Zufall herkommen, das ist gleichfalls, ohne Reflexion wozu, weshalb; es geschieht, und der Mensch macht sich und will sich diesem Walten gegenüber steinern.

b. Der Charakter als innerliche, aber unausgebildete Totalität

In der ganz entgegengesetzten Weise kann nun aber *zweitens* das Formelle des Charakters in der *Innerlichkeit* als solcher liegen, bei welcher das Individuum, ohne zur Ausbreitung und Durchführung derselben gelangen zu können, stehen bleibt.

α) Es sind dies substantielle Gemüter, die eine Totalität in sich schließen, aber in einfacher Gedrungenheit jede tiefe Bewegung nur in sich selbst ohne Entwicklung und Explikation nach außen vollbringen. Der Formalismus, den wir soeben betrachtet haben, betraf die Bestimmtheit des Inhalts, das gänzliche Hineingelegtsein des Individuums in den einen Zweck, den es in fester Schärfe vollständig heraustreten ließ, äußerte, durchsetzte und darin, wie es die Umstände eben zugeben, unterging oder sich erhielt. Der jetzige zweite Forma-

[115] deus ex machina: Gott aus der Machine, Konfliktlösung im antiken Theater, Gott greift über eine Hebemaschine direkt ins Geschehen ein.

lismus besteht umgekehrt in der Unaufgeschlossenheit, Gestaltlosigkeit, in dem Mangel an Äußerung und Entfaltung. Solch ein Gemüt ist wie ein kostbarer Edelstein, der nur an einzelnen Punkten zum Scheinen kommt, zu einem Scheinen, das dann ein Blitzen ist.

β) Dass solch eine Verschlossenheit von Wert und Interesse sei, dazu gehört ein innerer Reichtum des Gemüts, der seine unendliche Tiefe und Fülle aber nur in wenigen, sozusagen stummen Äußerungen gerade durch diese Stille erkennen lässt. Solche einfache, ihrer unbewusste, schweigende Naturen können die höchste Anziehung üben. Ihr Schweigen muss dann jedoch die auf der Oberfläche unbewegte Stille des Meeres, des unergründlich Tiefen sein, nicht das Schweigen des Seichten, Hohlen, Stumpfen. Denn es kann einem Menschen, der sehr platt ist, zuweilen gelingen, durch ein sich wenig äußerndes Betragen, das nur hier und da dieses oder jenes halb zu verstehen gibt, die Meinung einer großen Weisheit und Innerlichkeit von sich zu erwecken, so dass man wunder glaubt, was alles in diesem Herzen und Geiste versteckt sei, während sich am Ende zeigt, dass nichts dahinter ist. Der unendliche Gehalt und die Tiefe jener *stillen* Gemüter dagegen verkündigt sich, was große Genialität und Geschicklichkeit von selten des Künstlers fordert, durch vereinzelte, zerstreute, naive und willenlos geistvolle Äußerungen, welche ohne Absicht für andere, die es zu fassen vermögen, dartun, dass solches Gemüt das Substantielle der vorliegenden Verhältnisse mit tiefer Innigkeit ergreife, dass seine Reflexion jedoch in den ganzen Zusammenhang der besonderen Interessen, Rücksichten, endlichen Zwecke nicht verwickelt, davon rein, damit unbekannt sei, dass es sich durch die gewöhnlichen Bewegungen des Herzens, die Ernsthaftigkeit und die Teilnehmungen dieser Art nicht zerstreuen lasse.

γ) Für ein so in sich selbst geschlossenes Gemüt muss nun aber ebenso sehr eine Zeit kommen, in welcher es an einem bestimmten Punkt seiner inneren Welt ergriffen wird, in eine fürs Leben bestimmende Empfindung seine ungeteilte Kraft ganz hineinwirft, mit unzersplitterter Stärke hieran hängt und glücklich wird oder haltungslos untergeht. Denn zur Haltung bedarf der Mensch einer entwickelten

Breite sittlicher Substanz, welche allein eine objektive Festigkeit gibt. Zu dieser Art von Charakteren gehören die reizvollsten Gestaltungen der romantischen Kunst, wie sie Shakespeare gleichfalls in schönster Vollendung geschaffen hat. So ist die Julia z. B. in *Romeo und Julia* hierher zu rechnen. Der hiesigen theatralischen Darstellung der Julia haben Sie beigewohnt.

(Die Darstellung der Madame Crelinger, Berlin 1820.) Es ist der Mühe wert, sie zu sehen; es ist ein höchst bewegtes, lebendiges, warmes, glühendes, geistreiches, vollendetes, edles Gebilde. Doch kann Julia noch anders genommen werden, nämlich anfangs als ein ganz kindliches, einfaches Mädchen von vierzehn, fünfzehn Jahren, dem man ansieht, dass es noch kein Bewusstsein seiner und der Welt, keine Bewegung, keine Regung, keine Wünsche in sich gehabt, sondern in die Weltumgebungen wie in eine Laterna magica, ohne daraus zu lernen und zu irgendeiner Reflexion zu kommen, in aller Unbefangenheit hineingeblickt hat. Plötzlich sehen wir die Entwicklung der ganzen Stärke dieses Gemüts, der List, der Besonnenheit, Kraft, alles aufzuopfern, dem Härtesten sich zu unterwerfen, so dass uns das Ganze nun erscheint als das erste Aufbrechen der ganzen Rose auf einmal nach allen ihren Blättchen und Falten, als ein unendliches Hervorquillen des innersten gediegenen Seelengrundes, in welchem sich vorher noch nichts unterschieden, gebildet, entwickelt hatte, das aber jetzt als ein unmittelbares Produkt des erwachten *einen* Interesses, sich selber unbewusst, in seiner schönen Fülle und Gewalt aus dem vorher verschlossenen Geiste hervortritt. Es ist ein Brand, den der eine Funke entzündet hatte, eine Knospe, die, kaum von der Liebe berührt, unvermutet in voller Blüte dasteht, doch, je schneller sie sich entfaltet, um so schneller auch entblättert hinsinkt. Mehr noch ist die Miranda im *Sturm* von dieser Art; auferzogen in der Stille, zeigt sie uns Shakespeare in ihrem ersten Erkennen von Menschen, er schildert sie nur in ein paar Szenen, aber er gibt uns darin eine vollständige, unendliche Vorstellung von ihr. Auch Schillers Thekla, obschon sie ein Produkt reflektierender Poesie ist, können wir zu dieser Gattung zählen. Mitten in einem so großen und reichen Leben wird sie doch von

demselben nicht berührt, sondern bleibt ohne Eitelkeit, ohne Reflexion in der Naivität nur des einen Interesses, das sie allein beseelt. Überhaupt sind es besonders schöne, edle weibliche Naturen, für welche sich erst in der Liebe die Welt und ihr eigenes Inneres auftut, so dass sie nun erst geistig geboren werden.

In dieselbe Kategorie solcher Innigkeit, die sich nicht zur vollständigen Explikation ihrer herauszubilden vermag, gehören meistenteils auch die Volkslieder, besonders germanische, welche es in der gehaltvollen Gedrungenheit des Gemüts, wie sehr dasselbe auch von irgendeinem Interesse sich ergriffen zeigt, doch nur zu abgerissenen Äußerungen zu bringen vermögen und hieran eben die Tiefe der Seele offenbar machen. Es ist dies eine Darstellungsweise, welche in der Stummheit gleichsam zum Symbolischen wieder zurückgeht, indem, was sie gibt, nicht die offene, klare Darlegung des ganzen Inneren, sondern nur ein *Zeichen* und eine Andeutung ist. Wir erhalten jedoch hier nicht ein Symbol, dessen Bedeutung, wie früher, eine abstrakte Allgemeinheit bleibt, sondern eine Äußerung, deren Inneres eben dies subjektive, lebendige, wirkliche Gemüt selbst ist. In den späteren Tagen eines durchweg reflektierenden Bewusstseins, das jener in sich zurückgedrängten Naivität fernsteht, sind solche Darstellungen von höchster Schwierigkeit und geben den Beweis eines ursprünglich poetischen Geistes. Dass Goethe besonders in seinen Liedern auch darin Meister sei, so symbolisch zu schildern, d. i. in einfachen, scheinbar äußerlichen und gleichgültigen Zügen die ganze Treue und Unendlichkeit des Gemüts offenzulegen, haben wir schon früher gesehen. Von dieser Art ist z. B. der „König von Thule“, der zum Schönsten gehört, was Goethe gedichtet hat; durch nichts gibt der König seine Liebe kund als durch den Becher, den dieser Alte von seiner Geliebten bewahrte. Im Sterben steht der alte Zecher, um ihn her die Ritter, im hohen Königssaale, sein Reich, seine Schätze gönnt er seinen Erben, den Becher aber wirft er in die Flut, kein anderer soll ihn besitzen.

Er sah ihn stürzen, trinken Und sinken tief ins Meer, Die Augen täten ihm sinken, Trank nie einen Tropfen mehr. Solch ein tiefes, stilles Gemüt nun aber, das die Energie des Geistes wie den Funken im Kie-

sel verschlossen hält, sich nicht ausgestaltet, sein Dasein und seine Reflexion über dasselbe nicht ausbildet, hat sich denn auch nicht durch diese Bildung befreit. Es bleibt dem grausamen Widerspruch ausgesetzt, wenn der Misston des Unglücks in sein Leben hereinklingt, keine Geschicklichkeit, keine Brücke zu haben, sein Herz und die Wirklichkeit zu vermitteln und ebenso die äußeren Verhältnisse von sich abzuwehren, gehalten dagegen zu sein und an sich zu halten. Gerät es in Kollision, so weiß es sich deshalb nicht zu helfen, geht rasch, besinnungslos zur Tätigkeit heraus oder lässt sich passiv verwickeln. So ist z. B. Hamlet ein schönes, edles Gemüt; nicht etwa innerlich schwach, aber ohne kräftiges Lebensgefühl geht er in der Dumpfheit der Melancholie schwermütig in der Irre umher; er hat eine feine Witterung; kein äußeres Zeichen, kein Grund zum Verdacht ist da, aber ihm ist nicht geheuer, es ist nicht alles, wie es sein soll, er ahnt die ungeheure Tat, die geschehen. Der Geist seines Vaters gibt ihm das Nähere an. Schnell ist er innerlich zur Rache bereit, er gedenkt stets der Pflicht, die ihm sein eigenes Herz vorschreibt; aber er lässt sich nicht, wie Macbeth, hinreißen, tötet nicht, wütet nicht, schlägt nicht, wie Laertes, unmittelbar drein, sondern verharrt in der Untätigkeit einer schönen, innerlichen Seele, die sich nicht wirklich machen, in die gegenwärtigen Verhältnisse sich nicht hineinlegen kann. Er wartet ab, sucht in der schönen Rechtlichkeit seines Gemüts nach objektiver Gewissheit, kommt aber, selbst nachdem er sie erlangt hat, zu keinem festen Entschluss, sondern lässt sich durch äußere Umstände leiten. In dieser Unwirklichkeit irrt er sich nun auch in dem, was vorliegt, bringt statt des Königs den alten Polonius um; handelt übereilt, wo er hätte besonnen prüfen müssen, während er, wo es der rechten Tatkraft bedurfte, in sich versunken bleibt, bis sich ohne seine Handlung in diesem breiten Verlauf der Umstände und Zufälle das Schicksal des Ganzen wie seiner eigenen stets wieder in sich zurückgezogenen Innerlichkeit entwickelt hat.

Besonders aber kommt diese Stellung in der modernen Zeit bei Menschen aus niederen Ständen vor, welche ohne Bildung zu allgemeinen Zwecken, ohne die Mannigfaltigkeit objektiver Interessen sind

und deshalb, wenn *ein* Zweck verloren geht, nun in keinem anderen einen Halt ihres Inneren und einen Stützpunkt ihrer Tätigkeit finden können. Diese Bildungslosigkeit lässt verschlossene Gemüter, je unentwickelter sie ist, nur desto steifer und hartnäckiger an dem festhalten, was sie, mag es auch noch so einseitig sein, gleich ihrer ganzen Individualität nach in Anspruch genommen hat. Solch eine Eintönigkeit in sich wortlos zusammengefasster Menschen liegt vornehmlich in deutschen Charakteren, welche daher in ihrer Verschlossenheit leicht störrisch, widerborstig, knorrig, unzugänglich und in ihren Handlungen und Äußerungen vollkommen unsicher und widersprechend erscheinen. Als einen Meister im Zeichnen und Darstellen von dergleichen stummen Gemütern der unteren Volksklassen will ich hier nur Hippel nennen, den Verfasser der *Lebensläufe in aufsteigender Linie*[116], eines der wenigen deutschen humoristischen Originalwerke. Er hält sich von Jean Pauls Sentimentalität und Abgeschmacktheit der Situationen durchaus fern und hat dagegen eine wunderbare Individualität, Frische und Lebendigkeit. Besonders gedrungene Charaktere, die sich nicht Luft zu machen wissen und die nun, wenn sie dazu kommen, es gewaltsam in fürchterlicher Weise tun, versteht er höchst ergreifend zu schildern. Sie lösen den unendlichen Widerspruch ihres Inneren und der unglücklichen Umstände, in welche sie sich verwickelt sehen, selber in schauderhafter Weise und vollbringen dadurch das, was sonst ein äußeres Schicksal tut, wie z. B. in *Romeo und Julia* äußerliche Zufälle die dazwischentretende Klugheit und Künstlichkeit des Mönchs zuschanden machen und den Tod der Liebenden herbeiführen.

c. Das substantielle Interesse bei Aufstellung der formellen Charaktere

So zeigen denn also diese formellen Charaktere überhaupt einesteils nur die unendliche Willenskraft der besonderen Subjektivität, die, wie sie ist, sich geltend macht und in ihrem Willen fortstürmt, oder sie stellen anderenteils ein *in sich* totales, unbeschränktes Gemüt dar,

[116] Theodor Gottlieb von Hippel, *Lebensläufe in aufsteigender Linie,* 4 Bde., Berlin 1778–81

das, an irgendeiner bestimmten Seite seines Innern berührt, nun die Weite und Tiefe seiner ganzen Individualität auf diesen einen Punkt konzentriert, doch, als nach außen hin unentwickelt in Kollision geraten, sich nicht zu finden und besonnen zu helfen imstande ist. Ein *dritter* Punkt, dessen wir jetzt noch zu erwähnen haben, besteht darin, dass, wenn uns jene ganz einseitigen und ihren Zwecken nach beschränkten, ihrem Bewusstsein nach aber entwickelten Charaktere nicht nur *formell,* sondern auch *substantiell* interessieren sollen, wir in ihnen zugleich die Anschauung erhalten müssen, als ob diese Beschränktheit ihrer Subjektivität selbst nur ein Schicksal, d. i. eine Verwicklung ihrer partikulären Bestimmtheit mit einem tieferen Inneren sei. Diese Tiefe und diesen Reichtum des Geistes lässt uns nun Shakespeare in der Tat an ihnen erkennen. Er zeigt sie als Menschen von freier Vorstellungskraft und genialem Geiste, indem ihre Reflexion über dem steht und sie über das hinaushebt, was sie ihrem Zustande und ihrem bestimmten Zwecke nach sind, so dass sie gleichsam nur durch das Unglück der Umstände, durch die Kollision ihrer Lage zu dem gedrängt werden, was sie vollbringen. Doch ist dies nicht so zu nehmen, als ob bei Macbeth z. B. das, was er wagt, nur auf die Schuld der bösen Hexen zu schieben wäre; die Hexen sind vielmehr nur der poetische Widerschein seines eigenen starren Wollens. Was die Shakespeareschen Figuren durchführen, ihr besonderer Zweck, hat in ihrer eigenen Individualität seinen Ursprung und die Wurzel seiner Kraft. In ein und derselben Individualität aber bewahren sie zugleich die Hoheit, welche das, was sie als wirklich, d. i. nach ihren Zwecken, Interessen, Handlungen sind, wegwischt, sie erweitert und sie in sich selber erhöht. Ebenso bleiben die gemeinen Charaktere Shakespeares, Stephano, Trinculo, Pistol und der absolute Held unter allen diesen, Falstaff, in ihrer Gemeinheit versunken, aber sie geben sich zugleich als Intelligenzen kund, deren Genie alles in sich befassen, eine ganze freie Existenz haben, überhaupt das sein könnte, was große Menschen sind. Wogegen in französischen Trauerspielen auch die Größten und Besten oft genug sich, bei Lichte besehen, rein nur als ausgespreizte böse Bestien erweisen, in denen nur Geist ist, um sich sophistisch zu rechtfertigen. Bei Shakespeare finden wir keine Rechtfertigung, keine

Verdammnis, sondern nur Betrachtung über das allgemeine Schicksal, auf dessen Standpunkt der Notwendigkeit sich die Individuen ohne Klage und Reue stellen und von ihm aus alles und sich selber, gleichsam außerhalb ihrer selbst, versinken sehen.

In allen diesen Beziehungen ist das Bereich solcher individueller Charaktere ein unendlich reiches Feld, das aber leicht in die Gefahr bringt, in Hohlheit und Plattheit zu verfallen, so dass es nur wenige Meister gegeben hat, die das Wahrhafte aufzufassen genug Poesie und Einsicht besaßen.

2. Die Abenteuerlichkeit

Nachdem wir nun die Seite des Inneren betrachtet haben welche auf dieser Stufe kann zur Darstellung kommen, müssen wir *zweitens* unseren Blick auch auf das Äußere, auf die Besonderheit der Umstände und Situationen, welche den Charakter anregen, auf die Kollisionen, in welche er verwickelt wird, sowie auf die Gesamtgestalt hinwenden, die das Innere innerhalb der konkreten Wirklichkeit annimmt.

Es ist, wie wir schon mehrmals sahen, eine Grundbestimmung der romantischen Kunst, dass die Geistigkeit, das Gemüt als in sich reflektiert, ein Ganzes ausmacht und sich deshalb auf das Äußere nicht als auf seine von ihm durchdrungene Realität, sondern als auf ein von ihm abgetrenntes bloß Äußerliches bezieht, das sich geistentlassen für sich forttreibt, verwickelt und als eine endlos fortfließende, sich ändernde, verwirrende Zufälligkeit herumwirft. Dem in sich fest geschlossenen Gemüt nun ist es ebenso gleichgültig, an welche Umstände es sich wende, als es zufällig ist, welche sich ihm darbieten. Denn bei seinem Handeln kommt es ihm weniger darauf an, ein in sich selbst begründetes und durch sich selbst fortbestehendes Werk zu vollbringen, als vielmehr nur überhaupt sich geltend zu machen und Taten zu tun.

a. Die Zufälligkeit der Zwecke und Kollisionen

Es ist hiermit das vorhanden, was in anderer Beziehung kann die Entgötterung der Natur genannt werden. Der Geist hat sich aus der Äußerlichkeit der Erscheinungen in sich zurückgezogen, welche, indem das Innere der Subjektivität nicht mehr sich selber darin sieht, sich nun auch ihrerseits gleichgültig außerhalb des Subjekts für sich gestalten. Seiner Wahrheit nach ist der Geist zwar in sich mit dem Absoluten vermittelt und versöhnt; insofern wir aber hier auf dem Boden der selbstständigen Individualität stehen, welche von sich, wie sie sich unmittelbar findet, ausgeht und so sich festhält, so trifft dieselbe Entgötterung auch den handelnden Charakter, der deshalb mit seinen selber zufälligen Zwecken in eine zufällige Welt hinaustritt, mit welcher er sich nicht zu einem in sich kongruenten Ganzen in eins setzt. Diese Relativität der Zwecke in einer relativen Umgebung, deren Bestimmtheit und Verwicklung nicht im Subjekt liegt, sondern sich äußerlich und zufällig bestimmt und ebenso zufällige Kollisionen als seltsam durcheinandergeschlungene Verzweigungen herbeiführt, macht das Abenteuerliche aus, das für die Form der Begebnisse und Handlungen den *Grundtypus* des Romantischen abgibt.

Zur Handlung und Begebenheit im strengeren Sinne des Ideals und der klassischen Kunst gehört ein in sich selbst wahrhafter, an und für sich notwendiger Zweck, in dessen Gehalte nun auch das Bestimmende für die äußere Gestalt, für die Art und Weise der Durchführung in der Wirklichkeit liegt. Dies ist bei den Taten und Begebenheiten der romantischen Kunst nicht der Fall. Denn wenn hier auch in sich selbst allgemeine und substantielle Zwecke in ihrer Realisation dargestellt werden, so haben diese Zwecke doch die Bestimmtheit der Handlung, das Ordnende und Gliedernde ihres inneren Verlaufs nicht an ihnen selber, sondern müssen diese Seite der Verwirklichung freigeben und sie deshalb der Zufälligkeit überlassen.

α) Die romantische Welt hatte nur *ein absolutes* Werk zu vollbringen, die Ausbreitung des Christentums, die Betätigung des Geistes der Gemeine. Mitten in einer feindlichen Welt, teils des ungläubigen Al-

tertums, teils der Barbarei und Rohheit des Bewusstseins ward dies Werk nun, wenn es aus dem Lehren zu Taten heraustrat, hauptsächlich ein passives Werk der Duldung von Schmerz und Marter, der Aufopferung des eigenen zeitlichen Daseins für das ewige Heil der Seele. Die weitere Tat, die sich auf den ähnlichen Inhalt bezieht, ist im Mittelalter das Werk des christlichen Rittertums, die Vertreibung der Mauren, Araber, der Mohammedaner überhaupt aus den christlichen Ländern und dann vor allem in den Kreuzzügen die Eroberung des Heiligen Grabes. Dies war jedoch nicht ein Zweck, welcher den Menschen als Menschheit betraf, sondern den nur die Gesamtheit der einzelnen Individuen zu vollbringen hatte, so dass diese nun auch ihrer Einzelheit nach beliebig herzuströmten. Nach dieser Seite hin können wir die Kreuzzüge das Gesamtabenteuer des christlichen Mittelalters nennen, ein Abenteuer, das in sich selbst gebrochen und phantastisch war: geistiger Art, doch ohne wahrhaft geistigen Zweck und in Beziehung auf Handlungen und Charaktere lügenhaft. Denn in Beziehung auf das religiöse Moment haben die Kreuzzüge ein höchst leeres äußerliches Ziel. Die Christenheit soll ihr Heil nur im Geiste haben, in Christus, der, auferstanden, zur Rechten Gottes erhoben ist und seine lebendige Wirklichkeit, seinen Aufenthalt im Geiste findet, nicht in seinem Grabe und in den sinnlichen, unmittelbar gegenwärtigen Orten seines einstigen zeitlichen Aufenthaltes. Der Drang und die religiöse Sehnsucht des Mittelalters ging aber nur auf den Ort, das äußere Lokal der Leidensgeschichte und des Heiligen Grabes. Ebenso widersprechend war mit dem religiösen Zweck unmittelbar der rein weltliche der Eroberung, des Gewinns verbunden, welcher in seiner Äußerlichkeit einen ganz anderen Charakter als der religiöse an sich trug. So wollte man Geistiges, Inneres gewinnen und bezweckte die bloß äußere Lokalität, aus welcher der Geist verschwunden war; man strebte nach zeitlichem Gewinn und knüpfte dies Weltliche an das Religiöse als solches. Diese Zwiespältigkeit macht hier das Gebrochene, Phantastische aus, in welchem die Äußerlichkeit das Innere und dieses umgekehrt das Äußere, statt beides in Harmonie zu bringen, verkehrt. Dadurch zeigt sich denn auch in der Ausführung Entgegengesetztes versöhnungslos zusammengeknüpft. Die Frömmigkeit schlägt zur

Rohheit und barbarischen Grausamkeit um, und dieselbe Rohheit, welche alle Selbstsucht und Leidenschaft des Menschen hervorbrechen lässt, wirft sich umgekehrt wieder in die ewige tiefe Rührung und Zerknirschung des Geistes herüber, um die es sich eigentlich handelte. Bei diesen widerstrebenden Elementen fehlt es denn auch den Taten und Begebnissen ein und desselben Zwecks an aller Einheit und Konsequenz der Leitung; die Gesamtheit zerstreut, zersplittert sich zu Abenteuern, Siegen, Niederlagen, bunten Zufälligkeiten, und der Ausgang entspricht den Mitteln und großen Anstalten nicht. Ja, der Zweck selbst hebt sich durch seine Ausführung auf. Denn die Kreuzzüge wollten das Wort noch einmal wahr machen: „Du lassest ihn nicht im Grabe ruhen, du leidest nicht, dass dein Heiliger verwese.“ Aber gerade diese Sehnsucht, an solchen Orten und Räumen, sogar am Grabe, dem Ort des Todes, Christus, den Lebendigen, zu suchen und die Befriedigung des Geistes zu finden, ist selbst nur, wie viel Wesens auch Herr von Chateaubriand davon macht, eine Verwesung des Geistes, aus welcher die Christenheit auferstehen sollte, um in das frische, volle Leben der konkreten Wirklichkeit zurückzukehren.

Ein ähnlicher Zweck, mystisch auf der einen, phantastisch auf der anderen Seite und in der Durchführung abenteuerlich, ist die Aufsuchung des Heiligen Grals.

β) Ein höheres Werk ist dasjenige, was jeder Mensch an sich selbst zu vollbringen hat, sein Leben, wodurch er sich sein ewiges Schicksal bestimmt. Diesen Gegenstand hat z. B. Dante in seiner *Göttlichen Komödie* nach katholischer Anschauung aufgefasst, indem er uns durch Hölle, Fegefeuer und Himmel führt. Auch hier fehlt es, der strengen Anordnung des Ganzen unerachtet, weder an phantastischen Vorstellungen noch an Abenteuerlichkeiten, insofern dies Werk der Beseligung und Verdammnis nicht nur an und für sich in seiner Allgemeinheit, sondern als an einer fast unübersehbaren Anzahl Einzelner, in ihrer Partikularität vollbracht, zur Darstellung kommt, und sich außerdem der *Dichter* das Recht der Kirche anmaßt, die Schlüssel des Himmelreichs in die Hand nimmt, seligspricht und verdammt und sich so zum Weltrichter macht, der die bekanntesten Individuen der

alten und der christlichen Welt, Dichter, Bürger, Krieger, Kardinale, Päpste, in die Hölle, ins Fegefeuer oder ins Paradies versetzt.

γ) Die anderen Stoffe, welche zu Handlungen und Begebenheiten führen, sind sodann auf dem *weltlichen* Boden die unendlich mannigfaltigen Abenteuereien der Vorstellung, der äußeren und inneren Zufälligkeit der Liebe, Ehre und Treue; hier sich des eigenen Ruhmes wegen herumzuschlagen, dort einer verfolgten Unschuld beizuspringen, zur Ehre seiner Dame die erstaunlichsten Taten zu vollbringen oder das unterdrückte Recht durch die Kraft seiner eigenen Faust und die Geschicklichkeit seines Arms – und sollte auch eine Kette von Spitzbuben die Unschuld sein, die befreit wird – herzustellen. In den meisten dieser Stoffe ist keine Lage, keine Situation, kein Konflikt vorhanden, wodurch das Handeln *notwendig* würde, sondern das Gemüt will hinaus und *sucht* sich die Abenteuer absichtlich auf. So haben hier die Handlungen der *Liebe z. B.* zum großen Teil ihrem spezielleren Inhalt nach keine andere Bestimmung in sich als die, Beweise der Festigkeit, Treue, Dauer der Liebe abzulegen, – zu zeigen, die umgebende Wirklichkeit mit dem ganzen Komplex ihrer Verhältnisse gelte nur als Material, die Liebe zu manifestieren. Dadurch ist die bestimmte Tat dieser Manifestation, da es nur auf den Beweis selbst ankommt, nicht durch sich selbst bestimmt, sondern dem Einfall, der Laune der Dame, der Willkür äußerlicher Zufälligkeiten überlassen. Ganz ebenso ergeht es mit den Zwecken der *Ehre* und *Tapferkeit.* Sie gehören größtenteils dem von allem weiteren substantiellen Gehalt noch fernstehenden Subjekt an, das sich in jeden Inhalt, der zufällig vorliegt, hineinlegen und sich daran verletzt finden oder darin eine Gelegenheit, seinen Mut, seine Gewandtheit darzutun, suchen kann. Wie es hier kein Maß dafür gibt, was zum Inhalt gemacht werden müsse, was nicht, so fehlt auch der Maßstab für das, was wirklich eine Verletzung der Ehre, was der wahre Gegenstand der Tapferkeit sein könne. Mit der Handhabung des *Rechts,* welche gleichfalls ein Zweck der Ritterlichkeit ist, verhält es sich nicht anders. Recht und Gesetz nämlich erweist sich hier noch nicht als ein an und für sich fester, nach dem Gesetz und dessen notwendigem Inhalt sich stets vollbringender Zustand und Zweck, sondern als ein selbst nur

stand und Zweck, sondern als ein selbst nur subjektiver Einfall, so dass sowohl das Einschreiten als auch die Beurteilung dessen, was in diesem oder jenem Fall Recht oder Unrecht sei, dem ganz zufälligen Ermessen der Subjektivität anheim gestellt bleibt.

b. Die komische Behandlung der Zufälligkeit

Was wir somit überhaupt, besonders auf dem Gebiete des Weltlichen, im Rittertum und in jenem Formalismus der Charaktere, vor uns haben, ist mehr oder weniger die Zufälligkeit sowohl der Umstände, innerhalb welcher gehandelt wird, als auch des wollenden Gemüts. Denn jene einseitigen individuellen Figuren können das ganz Zufällige zu ihrem Inhalt nehmen, das nur durch die Energie ihres Charakters getragen und unter von außen her bedingten Kollisionen durchgeführt wird oder misslingt. Ebenso ergeht es dem Rittertum, das in der Ehre, Liebe und Treue eine höhere, dem wahrhaft Sittlichen ähnliche Berechtigung in sich enthält. Einerseits wird es durch die Einzelheit der Umstände, auf welche es reagiert, direkt eine Zufälligkeit, indem statt eines allgemeinen Werkes nur partikulare Zwecke zu vollbringen sind und an und für sich seiende Zusammenhänge fehlen; andererseits findet eben damit auch in Ansehung des subjektiven Geistes der Individuen Willkür oder Täuschung in Betreff auf Vorhaben, Pläne und Unternehmungen statt. Konsequent durchgeführt, erweist sich deshalb diese ganze Abenteuere! in ihren Handlungen und Begebenheiten wie in deren Erfolg als eine sich in sich selbst auflösende und dadurch komische Welt der Ereignisse und Schicksale.

Diese Auflösung des Rittertums in sich selbst ist sich vornehmlich in Ariost und Cervantes und jener in ihrer Besonderheit individuellen Charaktere in Shakespeare zum Bewusstsein und zur gemäßesten Darstellung gekommen.

α) In Ariosto ergötzen besonders die unendlichen Verwicklungen der Schicksale und Zwecke, die märchenhafte Verschlingung phantastischer Verhältnisse und närrischer Situationen, mit denen der Dichter bis zur Leichtfertigkeit hin abenteuerlich spielt. Es ist lauter blanke

Torheit und Tollheit, mit der es den Helden Ernst sein soll. Hauptsächlich ist die Liebe von der göttlichen Liebe des Dante, von der phantastischen Zärtlichkeit des Petrarca häufig zu sinnlichobszönen Geschichten und lächerlichen Kollisionen heruntergesunken, während die Heldenschaft und Tapferkeit bis zu einer Spitze heraufgeschraubt erscheint, auf welcher sie nicht mehr zu einem gläubigen Erstaunen, sondern nur zu einem Lächeln über die Fabelhaftigkeit der Taten erregt. Bei der Gleichgültigkeit aber in Rücksicht auf die Art und Weise, wie die Situationen zustande kommen, wunderbare Verzweigungen und Konflikte herbeiführen, angefangen, abgebrochen, wieder verflochten, durchschnitten und endlich überraschend gelöst werden, sowie bei der komischen Behandlung der Ritterlichkeit weiß dennoch Ariosto das Edle und Große, das in der Ritterschaft, dem Mut, der Liebe, Ehre und Tapferkeit liegt, ganz ebenso zu sichern und herauszuheben, als er andere Leidenschaften, Verschmitztheit, List, Geistesgegenwart und so vieles Sonstige noch treffend zu schildern versteht.

β) Wenn sich nun Ariosto mehr gegen das *Märchenhafte* der Abenteuerlichkeit hinwendet, so bildet Cervantes dagegen das *Romanhafte* aus. In seinem *Don Quijote* ist es eine edle Natur, bei der das Rittertum zur Verrücktheit wird, indem wir die Abenteuerlichkeit desselben mitten in den festen, bestimmten Zustand einer ihren äußeren Verhältnissen nach genau geschilderten Wirklichkeit hineingesetzt finden. Dies gibt den komischen Widerspruch einer verständigen, durch sich selbst geordneten Welt und eines isolierten Gemütes, das sich diese Ordnung und Festigkeit erst durch sich und das Rittertum, durch das sie nur umgestürzt werden könnte, erschaffen will. Dieser komischen Verirrung zum Trotz ist aber im *Don Quijote* ganz das erhalten, was wir vorhin bei Shakespeare rühmten. Auch Cervantes hat seinen Helden zu einer ursprünglich edlen, mit vielseitigen Geistesgaben ausgestatteten Natur gemacht, die uns immer zugleich wahrhaft interessiert. Don Quijote ist ein in der Verrücktheit seiner selbst und seiner Sache vollkommen sicheres Gemüt, oder vielmehr ist nur dies die Verrücktheit, dass er seiner und seiner Sache so sicher ist und bleibt. Ohne diese reflexionslose Ruhe in Rücksicht auf den Inhalt und Erfolg

seiner Handlungen wäre er nicht echt romantisch, und diese Selbstgewissheit, in Ansehung des Substantiellen seiner Gesinnung, ist durchaus groß und genial mit den schönsten Charakterzügen geschmückt. Ebenso ist das ganze Werk einerseits eine Verspottung des romantischen Rittertums, durch und durch eine wahrhafte Ironie, während bei Ariosto die Abenteuerlichkeit gleichsam nur ein leichtfertiger Spaß bleibt; andererseits aber werden die Begebenheiten Don Quijotes nur der Faden, auf dem sich aufs lieblichste eine Reihe echt romantischer Novellen hinschlingt, um das in seinem wahren Wert erhalten zu zeigen, was der übrige Teil des Romans komisch auflöst.

γ) Ähnlich wie wir hier das Rittertum, selbst in seinen wichtigsten Interessen, zur Komik umschlagen sehen, stellt nun auch Shakespeare entweder neben seine festen individuellen Charaktere und tragischen Situationen und Konflikte komische Figuren und Szenen oder hebt jene Charaktere durch einen tiefen Humor über sich selbst und ihre schroffen, beschränkten und falschen Zwecke hinaus. Falstaff z. B., der Narr im *Lear,* die Musikantenszene in *Romeo und Julia* sind von der ersten, Richard III. von der zweiten Art.

c. Das Romanhafte

An diese Auflösung des Romantischen, seiner bisherigen Gestalt nach, schließt sich *drittens* endlich das *Romanhafte* im modernen Sinne des Wortes, dem der Zeit nach die Ritter- und Schäferromane vorangehen. – Dies Romanhafte ist das wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Rittertum. Die Zufälligkeit des äußerlichen Daseins hat sich verwandelt in eine feste, sichere Ordnung der bürgerlichen Gesellschaft und des Staats, so dass jetzt Polizei, Gerichte, das Heer, die Staatsregierung an die Stelle der chimärischen Zwecke treten, die der Ritter sich machte. Dadurch verändert sich auch die Ritterlichkeit der in neueren Romanen agierenden Helden. Sie stehen als Individuen mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe, Ehre, Ehrsucht oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung dieser bestehenden Ordnung und Prosa der Wirklichkeit gegenüber, die ihnen von allen Seiten Schwierigkeiten in den Weg legt. Da schrauben sich nun

die subjektiven Wünsche und Forderungen in diesem Gegensatze ins Unermessliche in die Höhe; denn jeder findet vor sich eine bezauberte, für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muss, weil sie sich gegen ihn sperrt und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgibt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse usf. als ein Hindernis vorschiebt. Besonders sind Jünglinge diese neuen Ritter, die sich durch den Weltlauf, der sich statt ihrer Ideale realisiert, durchschlagen müssen und es nun für ein Unglück halten, dass es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze, Berufsgeschäfte usf. gibt, weil diese substantiellen Lebensbeziehungen sich mit ihren Schranken grausam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegensetzen. Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern, zu verbessern oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden herauszuschneiden: das Mädchen, wie es sein soll, sich zu suchen, es zu finden und es nun den schlimmen Verwandten oder sonstigen Missverhältnissen abzugewinnen, abzuerobern und abzutrotzen. Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts Weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, dass sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. Mag einer auch noch soviel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, zuletzt bekommt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch; die Frau steht der Haushaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sich ungefähr ebenso aus wie alle anderen, das Amt gibt Arbeit und Verdrießlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und so ist der ganze Katzenjammer der übrigen da. – Wir sehen hier den gleichen Charakter der Abenteuerlichkeit, nur dass dieselbe ihre rechte Bedeutung findet und das Phantastische daran die nötige Korrektion erfahren muss.

3. Die Auflösung der romantischen Kunstform

Das letzte, was wir jetzt noch näher festzustellen haben, ist der Punkt, auf welchem das Romantische, da es *an sich* schon das Prinzip der Auflösung des klassischen Ideals ist, diese Auflösung nun in der Tat als *Auflösung* klar heraustreten lässt.

Hier kommt nun vor allem sogleich die vollendete Zufälligkeit und Äußerlichkeit des Stoffs in Betracht, welchen die Kunsttätigkeit ergreift und gestaltet. In der Plastik des Klassischen ist das subjektive Innere so auf das Äußere bezogen, dass dieses Äußere die eigene Gestalt des Inneren selbst und nicht aus demselben selbstständig entlassen ist. Im Romantischen dagegen, wo die Innigkeit sich in sich zurückzieht, erhält der gesamte Inhalt der *äußeren* Welt die Freiheit, sich für sich zu ergehen und sich seiner Eigentümlichkeit und Partikularität nach zu erhalten. Umgekehrt, wenn die subjektive Innigkeit des Gemüts das wesentliche Moment für die Darstellung wird, ist es von gleicher Zufälligkeit, in welchen bestimmten Inhalt der äußeren Wirklichkeit und der geistigen Welt sich das Gemüt hineinlebt. Das romantische Innere kann sich deshalb an *allen Umständen* zeigen, in tausend und aber tausend Lagen, Zuständen, Verhältnissen, Irrungen und Verwirrungen, Konflikten und Befriedigungen umherwerfen, denn es ist nur seine subjektive Gestaltung an ihm selbst, die Äußerung und Aufnahmsweise des Gemüts, nicht aber ein objektiver an und für sich gültiger Gehalt, was gesucht wird und gelten soll. In den Darstellungen der romantischen Kunst hat daher alles Platz, alle Lebenssphären und Erscheinungen, das Größte und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittliche, Unsittliche und Böse; und besonders haust sich die Kunst, je mehr sie sich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeiten der Welt ein, nimmt mit ihnen vorlieb, gewährt ihnen vollkommene Gültigkeit, und dem Künstler ist wohl in ihnen, wenn er sie darstellt, wie sie sind. So sehen wir z. B. in Shakespeare, weil bei ihm die Handlungen überhaupt in ihren endlichsten Zusammenhang auslauten, sich in einen Kreis von Zufälligkeiten hinein vereinzeln und zerstreuen und alle Zustände ihr Gelten haben, neben den höchsten Regionen und wichtigsten Interessen ebenso die unbedeutendsten und nebensäch-

lichsten: wie in *Hamlet* neben dem Königshofe die Schildwachen; in *Romeo und Julia* das Hausgesinde; in anderen Stücken außerdem Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des täglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute, Nachttöpfe und Flöhe, ganz ebenso wie in dem religiösen Kreise der romantischen Kunst bei der Geburt Christi und Anbetung der Könige Ochs und Esel, die Krippe und das Stroh nicht fehlen dürfen. Und so geht es durch alles hindurch, auf dass auch in der Kunst das Wort erfüllt sei, die da niedrig sind, sollen erhöht werden.

Innerhalb dieser Zufälligkeit der Gegenstände, welche teils zwar als bloße Umgebung für einen in sich selbst gewichtigeren Inhalt, teils aber auch selbstständig zur Darstellung kommen, kehrt sich das *Zerfallen* der romantischen Kunst heraus, das wir oben bereits berührt haben. Auf die eine Seite nämlich stellt sich die reale Wirklichkeit in ihrer vom Standpunkt des Ideals aus betrachtet *prosaischen Objektivität,* der Inhalt des gewöhnlichen täglichen Lebens, das nicht in seiner Substanz, in welcher es Sittliches und Göttliches enthält, aufgefasst wird, sondern in seiner Veränderlichkeit und endlichen Vergänglichkeit. Andererseits ist es die *Subjektivität,* welche mit ihrer Empfindung und Ansicht, mit dem Recht und der Macht ihres Witzes sich zum Meister der gesamten Wirklichkeit zu erheben weiß, nichts in seinem gewohnten Zusammenhange und seiner Geltung lässt, die es für das gewöhnliche Bewusstsein hat, und sich nur befriedigt, insofern alles, was in dies Bereich hineingezogen wird, sich durch die Gestalt und Stellung, welche die subjektive Meinung, Laune, Genialität ihm gibt, in sich selbst als auflösbar und für die Anschauung und Empfindung aufgelöst erweist.

Wir haben deshalb in dieser Beziehung *erstens von* dem Prinzip jener mannigfaltigen Kunstwerke zu sprechen, deren Darstellungsweise der gemeinen Gegenwart und äußerlichen Realität sich dem nähert, was wir Nachahmung der Natur zu nennen gewohnt sind;

zweitens von dem subjektiven Humor, der in der modernen Kunst eine große Rolle spielt und besonders bei vielen Dichtern den Grundtypus ihrer Werke abgibt.

Drittens bleibt uns zum Schluss nur noch übrig, den Standpunkt anzudeuten, von welchem aus die Kunst sich noch heutigentags zu betätigen imstande ist.

a. Die subjektive Kunstnachahmung des Vorhandenen

Der Kreis der Gegenstände, welche diese Sphäre umfassen kann, erweitert sich ins Unbegrenzte, da sich die Kunst nicht das in sich selbst Notwendige, dessen Bezirk in sich abgeschlossen ist, sondern die zufällige Wirklichkeit in deren schrankenloser Modifikation von Gestalten und Verhältnissen, die Natur und deren buntes Spiel vereinzelter Gebilde, das tägliche Tun und Treiben des Menschen in seiner Naturbedürftigkeit und behaglichen Befriedigung, in seinen zufälligen Gewohnheiten, Lagen, Tätigkeiten des Familienlebens, der bürgerlichen Geschäfte, überhaupt aber das unberechenbar Wechselnde in der äußeren Gegenständlichkeit zum Inhalt nimmt. Dadurch wird die Kunst nicht nur, wie es das Romantische mehr oder weniger überall ist, porträtartig, sondern sie löst sich vollständig in die Darstellung von Porträts auf, es sei in der Plastik, der Malerei oder in den Schilderungen der Poesie, und kehrt zur Nachahmung der Natur, zur absichtlichen Annäherung nämlich an die Zufälligkeit des unmittelbaren, für sich genommen unschönen und prosaischen Daseins zurück. – Es liegt deshalb die Frage nahe, ob denn dergleichen Produktionen überhaupt noch Kunstwerke zu nennen seien. Wenn wir dabei den Begriff eigentlicher Kunstwerke im Sinne des Ideals vor Augen haben, bei denen es sich einerseits um einen in sich selbst nicht zufälligen und vorübergehenden Inhalt, andererseits um die solchem Gehalt schlechthin entsprechende Gestaltungsweise handelt, so müssen die Produkte unserer gegenwärtigen Stufe im Angesichte solcher Werke allerdings zu kurz kommen. Dagegen hat die Kunst noch ein anderes Moment, das hier besonders von wesentlicher Wichtigkeit wird: die subjektive Auffassung und Ausführung des Kunstwerks, die Seite des

individuellen Talents, welches dem in sich substantiellen Leben der Natur sowie den Gestaltungen des Geistes auch noch in den äußersten Enden der Zufälligkeit, zu denen dasselbe ausläuft, treu zu bleiben und das für sich Bedeutungslose selber durch diese Wahrheit wie durch die bewunderungswürdigste Geschicklichkeit der Darstellung bedeutend zu machen weiß. Hierzu kommt denn noch die subjektive Lebendigkeit, mit welcher der Künstler sich mit seinem Geiste und Gemüt ganz in das Dasein solcher Gegenstände, ihrer ganzen inneren und äußeren Gestalt und Erscheinung nach, einlebt und sie in dieser Beseelung für die Anschauung herausstellt. Nach diesen Seiten hin dürfen wir den Erzeugnissen dieses Kreises den Namen von Kunstwerken nicht vorenthalten.

Was nun das Nähere angeht, so sind es unter den besonderen Künsten hauptsächlich die Poesie und Malerei, welche sich auch auf solche Gegenstände hingewendet haben. Denn einerseits ist es das in sich selbst Partikulare, das den Inhalt abgibt, andererseits die zufällige, doch in ihrem Kreise echte Eigentümlichkeit der äußeren Erscheinung, welche hier die Form der Darstellung werden soll. Weder die Architektur noch die Skulptur und Musik eignen sich für die Erfüllung einer solchen Aufgabe.

α) In der Poesie ist es das gemeine häusliche Leben, das die Rechtschaffenheit, Weltklugheit und Moral des Tages zu seiner Substanz hat, in gewöhnlichen bürgerlichen Verwicklungen, in Szenen und Figuren aus den mittleren und niederen Ständen dargestellt. Bei den Franzosen hat besonders Diderot in diesem Sinne auf Natürlichkeit und Nachahmung des Vorhandenen gedrungen. Unter uns Deutschen waren es dagegen Goethe und Schiller, welche in höherem Sinne in ihrer Jugend einen ähnlichen Weg einschlugen, doch innerhalb dieser lebendigen Natürlichkeit und Partikularität nach tieferem Gehalte und wesentlichen Interessereichen Konflikten suchten, während dann besonders Kotzebue und Iffland, der eine mit oberflächlicher Raschheit der Auffassung und Produktion, der andere mit ernsthafterer Genauigkeit und spießbürgerlicher Moralität, das Tagesleben ihrer Zeit in den prosaischen engeren Beziehungen mit wenig Sinn für eigentli-

che Poesie abkonterfeiten. Überhaupt aber hat unsere Kunst am liebsten, wenn auch am spätesten, diesen Ton aufgenommen und eine Virtuosität darin erreicht. Denn lange Zeit hindurch war die Kunst uns mehr oder weniger etwas Fremdes, Empfangenes, nicht aus uns selbst Hervorgegangenes. In dieser Wendung nun auf die vorliegende Wirklichkeit liegt das Bedürfnis, dass der Stoff für die Kunst immanent, heimisch, das nationale Leben des Dichters und des Publikums sei. Auf diesen Punkt der Aneignung der Kunst, die schlechthin dem Inhalt und der Darstellung nach das Unsrige und selbst mit Aufopferung der Schönheit und Idealität bei uns zu Hause sein sollte, ist der Trieb, der zu solchen Darstellungen führte, losgegangen. Andere Völker haben solche Kreise mehr verschmäht oder kommen auch jetzt erst zu dem regeren Interesse für dergleichen Stoffe des täglichen und alltäglichen Daseins.

β) Wollen wir uns jedoch das Bewunderungswürdigste vor die Anschauung bringen, was in dieser Beziehung kann geleistet werden, so müssen wir auf die Genremalerei der späteren Holländer sehen. Was in ihr, dem allgemeinen Geiste nach, die substantielle Grundlage sei, aus welcher sie hervorgegangen ist, habe ich bereits im ersten Teile bei der Betrachtung des Ideals als solchen (Bd. l, S. 222 f.) berührt. Die Befriedigung an der Gegenwart des Lebens auch im Gewöhnlichsten und Kleinsten fließt bei ihnen daraus her, dass sie sich, was anderen Völkern die Natur unmittelbarer bietet, durch schwere Kämpfe und sauren Fleiß erarbeiten müssen und bei beschränktem Lokal in der Sorge und der Wertschätzung des Geringfügigsten groß geworden sind. Andererseits sind sie ein Volk von Fischern, Schiffern, Bürgern, Bauern und dadurch schon auf den Wert des im Größten und Kleinsten Nötigen und Nützlichen, das sie sich mit emsigster Betriebsamkeit zu verschaffen wissen, von Hause aus angewiesen. Ihrer Religion nach waren die Holländer, was eine wichtige Seite ausmacht, Protestanten, und dem Protestantismus allein komme es zu, sich auch ganz in die Prosa des Lebens einzunisten und sie für sich, unabhängig von religiösen Beziehungen, vollständig gelten und sich in unbeschränkter Freiheit ausbilden zu lassen. Keinem anderen Volke wäre es unter ande-

ren Verhältnissen eingefallen, Gegenstände, wie die holländische Malerei sie uns vor Augen bringe, zum vornehmlichsten Inhalt von Kunstwerken zu machen.

In allen diesen Interessen aber haben die Holländer nicht etwa in der Not und Armseligkeit des Daseins und Unterdrückung des Geistes gelebt, sondern sie haben sich ihre Kirche selber reformiert, den religiösen Despotismus ebenso wie die spanische weltliche Macht und Grandezza besiegt und sind durch ihre Tätigkeit, ihren Fleiß, ihre Tapferkeit und Sparsamkeit im Gefühle einer selbsterworbenen Freiheit zu Wohlstand, Behäbigkeit, Rechtlichkeit, Mut, Fröhlichkeit und selbst zum Übermut des heiteren täglichen Daseins gekommen. Dies ist die Rechtfertigung für die Wahl ihrer Kunstgegenstände.

Einen tieferen Sinn, der auf einen in sich selbst wahrhaften Gehalt geht, können dergleichen Gegenstände nicht befriedigen; wird aber auch Gemüt und Gedanke nicht zufriedengestellt, so versöhnt doch die nähere Anschauung damit. Denn die Kunst des Malens und des Malers ist es, von der wir sollen erfreut und hingerissen werden. Und in der Tat, wenn man wissen will, was Malen ist, so muss man diese Bildchen ansehen, um von diesem oder jenem Meister zu sagen: Der kann malen. Es kommt deshalb dem Künstler bei seiner Produktion auch gar nicht etwa darauf an, uns durch das Kunstwerk eine Vorstellung von dem Gegenstande, den er uns vorführt, zu geben. Von Trauben, Blumen, Hirschen, Bäumen, Sandufern, vom Meer, der Sonne, dem Himmel, dem Putz und Schmuck der Gerätschaften des täglichen Lebens, von Pferden, Kriegern, Bauern, vom Rauchen, Zahnausziehen, von häuslichen Szenen der verschiedensten Art haben wir im voraus schon die vollständigste Anschauung; dergleichen gibt es in der Natur genug. Was uns reizen soll, ist nicht der Inhalt und seine Realität, sondern das in Rücksicht auf den Gegenstand ganz interesselose Scheinen. Vom Schönen wird gleichsam das Scheinen als solches für sich fixiert, und die Kunst ist die Meisterschaft in Darstellung aller Geheimnisse des sich in sich vertiefenden Scheinens der äußeren Erscheinungen. Besonders besteht die Kunst darin, der vorhandenen Welt in ihrer partikulären und doch mit den allgemeinen Gesetzen des

Scheinens zusammenstimmenden Lebendigkeit mit einem feinen Sinn die momentanen, durchaus wandelbaren Züge ihres Daseins abzulauschen und das Flüchtigste treu und wahr festzuhalten. Ein Baum, eine Landschaft ist schon etwas für sich Festes und Bleibendes. Doch das Blinken des Metalls, den Schimmer einer beleuchteten Traube, einen schwindenden Blick des Mondes, der Sonne, ein Lächeln, den Ausdruck schnell vorübereilender Gemütsaffekte, komische Bewegungen, Stellungen, Mienen – dies Vergänglichste, Vorübereilendste zu ergreifen und in seiner vollsten Lebendigkeit für die Anschauung dauernd zu machen, ist die schwere Aufgabe dieser Kunststufe. Wenn die klassische Kunst in ihrem Ideal wesentlich nur das Substantielle gestaltet, so wird uns hier die wandelnde Natur in ihren fliehenden Äußerungen, ein Strömen des Wassers, ein Wasserfall, schäumende Meereswogen, ein Stilleben mit dem zufälligen Blitzen der Gläser, Teller usf., die Außengestalt der geistigen Wirklichkeit in den besondersten Situationen, eine Frau, die beim Licht eine Nadel einfädelt, ein Halt von Räubern in zufälliger Bewegung, das Augenblicklichste einer Gebärde, die sich schnell wieder verzieht, das Lachen und Grinsen eines Bauern, worin Ostade[117], Teniers[118], Steen[119] Meister sind, gefesselt und zur Anschauung gebracht. Es ist ein Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit, in welchem das Substantielle gleichsam betrogen wird um seine Macht über das Zufällige und Flüchtige.

Wie nun hier das Scheinen als solches der Gegenstände den eigentlichen Inhalt hergibt, so geht die Kunst, indem sie den vorübereilenden Schein statarisch macht, noch weiter. Abgesehen nämlich von den Gegenständen, werden auch die Mittel der Darstellung für sich selber Zweck, so dass sich die subjektive Geschicklichkeit und Anwendung der Kunstmittel zum objektiven Gegenstande der Kunstwerke heraufhebt. Schon die alten Niederländer haben das Physikalische der Farben aufs gründlichste studiert; van Eyck, Memling[120], Scorel[121]

117 Adriaen van Ostade (1610–1685), niederländischer Maler und Radierer
118 David Teniers (1610–1690), flämischer Maler
119 Jan Steen (um 1626–1679), holländischer Maler
120 Hans Memling (1433/1440–1494) deutscher Maler der niederländischen Schule

wussten den Glanz des Goldes, Silbers, das Leuchten der Edelsteine, Seide, Samt, Pelzwerk usf. aufs täuschendste nachzubilden. Diese Meisterschaft nun, durch die Magie der Farbe und die Geheimnisse ihres Zaubers die frappantesten Effekte zustande zu bringen, gibt sich jetzt eine selbstständige Gültigkeit. Wie der Geist denkend, begreifend die Welt in Vorstellungen und Gedanken sich reproduziert, so wird die Hauptsache jetzt, unabhängig von dem Gegenstande selbst, das subjektive Wiederschaffen der Äußerlichkeit im sinnlichen Elemente der Farben und Beleuchtung. Es ist dies gleichsam eine objektive Musik, ein Tönen in Farben. Wenn nämlich in der Musik der einzelne Ton für sich nichts ist, sondern nur in seinem Verhältnis zu anderen, in seinem Entgegensetzen, Zusammenstimmen, Übergehen und Verschmelzen Wirkung hervorbringt, so ist es mit der Farbe hier dasselbe. Betrachten wir den Farbenschein, der wie Gold glänzt, wie beschienene Tressen glitzert, in der Nähe, so sehen wir nur etwa weißliche, gelbliche Striche, Punkte, gefärbte Flächen; die einzelne Farbe als solche hat nicht diesen Glanz, den sie hervorbringt; die Zusammenstellung erst macht dies Blinkern und Glinzern. Nehmen wir z. B. Terborchs[122] Atlas, so ist jeder Fleck der Farbe für sich ein mattes Grau, mehr oder weniger weißlich, bläulich, gelblich, aber in einiger Entfernung durch die Stellung zum anderen kommt der schöne, milde Glanz hervor, der dem wirklichen Atlas eigen ist. Und so geht es mit Samt, Spiel des Lichtes, Duft der Wolken, überhaupt mit allem, was dargestellt wird. Es ist nicht der Reflex des Gemüts, der sich an den Gegenständen, wie dies bei Landschaften z. B. häufig der Fall ist, darstellen will, sondern es ist die ganz subjektive Geschicklichkeit, welche sich auf diese objektive Weise als die Geschicklichkeit der Mittel selbst in ihrer Lebendigkeit und Wirkung durch sich selber eine Gegenständlichkeit erzeugen zu können kundtut.

γ) Dadurch wendet sich nun aber das Interesse für die dargestellten Objekte dazu um, dass es die blanke Subjektivität des Künstlers selber

121 Jan van Scorel, (1495–1562), holländischer Maler.
122 Gerard ter Borch (der Jüngere), auch Gerard Terborch (um 1617–1681), holländischer Maler und Zeichner.

ist, die sich zu zeigen gedenkt und der es deshalb nicht auf die Gestaltung eines für sich fertigen und auf sich selbst beruhenden Werkes ankommt, sondern auf eine Produktion, in welcher das hervorbringende *Subjekt* nur sich selber zu sehen gibt. Insofern diese Subjektivität nicht mehr die äußeren Darstellungsmittel, sondern den *Inhalt* selbst angeht, wird die Kunst dadurch zur Kunst der Laune und des Humors.

b. Der subjektive Humor

Im Humor ist es die Person des Künstlers, die sich selbst ihren partikulären wie ihren tieferen Seiten nach produziert, so dass es sich dabei wesentlich um den geistigen Wert dieser Persönlichkeit handelt.

α) Da sich nun der Humor nicht die Aufgabe stellt, einen Inhalt seiner wesentlichen Natur gemäß sich objektiv entfalten und ausgestalten zu lassen und ihn in dieser Entwicklung aus sich selbst künstlerisch zu gliedern und abzurunden, sondern der Künstler selber es ist, der in den Stoff hereintritt, so besteht seine Haupttätigkeit darin, alles, was sich objektiv machen und eine feste Gestalt der Wirklichkeit gewinnen will oder in der Außenwelt zu haben scheint, durch die Macht subjektiver Einfalle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen. Dadurch ist jede Selbstständigkeit eines objektiven Inhalts und der in sich feste, durch die Sache gegebene Zusammenhang der Gestalt in sich vernichtet und die Darstellung nur ein Spiel mit den Gegenständen, ein Verrücken und Verkehren des Stoffs sowie ein Herüberundhinüberschweifen, ein Kreuzundquerfahren subjektiver Äußerungen, Ansichten und Benehmungen, durch welche der Autor sich selbst wie seine Gegenstände preisgibt.

β) Die natürliche Täuschung hierbei ist, es sei ganz leicht, über sich selbst und das Vorhandene Schwanke und Witze zu machen, und so wird denn häufig nach der Form des Humoristischen gegriffen; aber es geschieht auch ebenso häufig, dass der Humor platt wird, wenn sich das Subjekt in dem Zufall seiner Einfalle und Spaße gehen lässt,

die lose aneinandergereiht ins Unbestimmte ausschweifen und das Heterogenste oft mit absichtlicher Bizarrerie verknüpfen. Einige Nationen sind gegen solche Art des Humors nachgiebiger, andere strenger. Bei den Franzosen macht das Humoristische im allgemeinen wenig Glück, bei uns mehr, und wir sind toleranter gegen Abirrungen. So ist z. B. Jean Paul bei uns ein beliebter Humorist, und doch ist er gerade vor allen anderen auffallend in dem barocken Zusammenbringen des objektiv Entferntesten und dem kunterbuntesten Durcheinanderwürfeln von Gegenständen, deren Beziehung etwas durchaus Subjektives ist. Die Geschichte, der Inhalt und Gang der Begebenheiten ist in seinen Romanen das am wenigsten Interessante. Die Hauptsache bleiben die Hinundherzüge des Humors, der jeden Inhalt nur gebraucht, um seinen subjektiven Witz daran geltend zu machen. In diesem Beziehen und Verketten des aus allen Weltgegenden und Gebieten der Wirklichkeit zusammengerafften Stoffs kehrt das Humoristische gleichsam zurück zum Symbolischen, wo Bedeutung und Gestalt gleichfalls auseinanderliegen; nur dass es jetzt die bloße Subjektivität des Dichters ist, welche über den Stoff wie über die Bedeutung gebietet und sie in fremdartiger Ordnung aneinanderreiht. Solch eine Reihe von Einfallen ermüdet aber bald, besonders wenn es uns zugemutet wird, uns mit unserer Vorstellung in die oft kaum erratbaren Kombinationen einzuleben, welche dem Dichter zufällig vorgeschwebt haben. Besonders bei Jean Paul tötet eine Metapher, ein Witz, ein Spaß, ein Vergleich den anderen, man sieht nichts werden, alles nur verpuffen. Was sich aber auflösen soll, muss sich vorher entfaltet und vorbereitet haben. Nach der anderen Seite streift der Humor, wenn das Subjekt in sich ohne Kern und Halt eines von wahrhafter Objektivität erfüllten Gemütes ist, gern in das Sentimentale und Empfindsame herüber, wovon Jean Paul gleichfalls ein Beispiel liefert.

γ) Zum wahren Humor, der sich von diesen Auswüchsen entfernt halten will, gehört deshalb viel Tiefe und Reichtum des Geistes, um das nur subjektiv Scheinende als wirklich ausdrucksvoll herauszuheben und aus seiner Zufälligkeit selbst, aus bloßen Einfallen das Substantielle hervorgehen zu lassen. Das Sichnachgeben des Dichters im

Verlauf seiner Äußerungen muss, wie bei Sterne und Hippel, ein ganz unbefangenes, leichtes, unscheinbares Fortschlendern sein, das in seiner Unbedeutendheit gerade den höchsten Begriff von Tiefe gibt; und da es eben Einzelheiten sind, die ordnungslos emporsprudeln, muss der innere Zusammenhang um so tiefer liegen und in dem Vereinzelten als solchem den Lichtpunkt des Geistes hervortreiben.

Hiermit sind wir bei dem Schlüsse der romantischen Kunst angelangt, bei dem Standpunkte der neuesten Zeit, deren Eigentümlichkeit wir darin finden können, dass die Subjektivität des Künstlers über ihrem Stoffe und ihrer Produktion steht, indem sie nicht mehr von den gegebenen Bedingungen eines an sich selbst schon bestimmten Kreises des Inhalts wie der Form beherrscht ist, sondern sowohl den Inhalt als die Gestaltungsweise desselben ganz in ihrer Gewalt und Wahl behält.

c. Das Ende der romantischen Kunstform

Die Kunst, wie sie bisher der Gegenstand unserer Betrachtungen war, hatte die Einheit von Bedeutung und Gestalt und ebenso die Einheit der Subjektivität des Künstlers mit seinem Gehalt und Werk zu ihrer Grundlage. Näher war es die bestimmte Art dieser Einigung, welche für den Inhalt und dessen entsprechende Darstellung die substantielle, alle Gebilde durchdringende Norm abgab.

In dieser Beziehung fanden wir, beim Beginn der Kunst, im Orient den Geist noch nicht für sich selber frei; er suchte das für ihn Absolute noch im Natürlichen und fasste deshalb das Natürliche als an sich selber göttlich auf. Weiterhin stellte die Anschauung der klassischen Kunst die griechischen Götter als unbefangene, begeistete, doch ebenso wesentlich noch von der menschlichen Naturgestalt als von einem affirmativen Moment behaftete Individuen dar; und die romantische Kunst erst vertiefte den Geist in seine eigene Innigkeit, gegen welche nun das Fleisch, die äußere Realität und Weltlichkeit überhaupt, obschon das Geistige und Absolute nur in diesem Elemente zu erscheinen hatte, zunächst als Nichtiges gesetzt war, doch zuletzt sich

mehr und mehr wieder in positiver Weise Geltung zu verschaffen wusste.

α) Diese Weltanschauungsweisen machen die Religion, den substantiellen Geist der Völker und Zeiten aus und ziehen sich wie durch die Kunst, so auch durch alle übrigen Gebiete der jedesmaligen lebendigen Gegenwart hindurch. Wie nun jeder Mensch in jeder Tätigkeit, sei sie politisch, religiös, künstlerisch, wissenschaftlich, ein Kind seiner Zeit ist und den wesentlichen Gehalt und die dadurch notwendige Gestalt derselben herauszuarbeiten die Aufgabe hat, so bleibt es auch die Bestimmung der Kunst, dass sie für den Geist eines Volks den künstlerisch gemäßen Ausdruck finde. Solange nun der Künstler mit der Bestimmtheit solcher Weltanschauung und Religion in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt ist, so lange ist es ihm auch wahrhafter *Ernst* mit diesem Inhalt und dessen Darstellung, d. h. dieser Inhalt bleibt für ihn das Unendliche und Wahre seines eigenen Bewusstseins, ein Gehalt, mit dem er seiner innersten Subjektivität nach in ursprünglicher Einheit lebt, während die Gestalt, in welcher er denselben herausstellt, für ihn als Künstler die letzte, notwendige, höchste Art ist, sich das Absolute und die Seele der Gegenstände überhaupt zur Anschauung zu bringen. Durch die ihm selber immanente Substanz seines Stoffs wird er an die bestimmte Weise der Exposition gebunden. Denn den Stoff und damit die für denselben gehörige Form trägt dann der Künstler unmittelbar in sich, als das eigentliche Wesen seines Daseins, das er sich nicht einbildet, sondern das er selber *ist* und deshalb nur die Arbeit hat, dies wahrhaft Wesentliche sich objektiv zu machen, es lebendig aus sich vorzustellen und herauszubilden. Nur dann ist der Künstler vollständig für seinen Inhalt und für die Darstellung begeistert, und seine Erfindungen werden kein Produkt der Willkür, sondern entspringen in ihm, aus ihm, aus diesem substantiellen Boden, aus diesem Fonds, dessen Inhalt nicht eher ruht, bis er durch den Künstler zu einer seinem Begriff angemessenen individuellen Gestalt gelangt ist. Wenn wir dagegen jetzt einen griechischen Gott oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturwerks oder Gemäldes machen wollen, so ist es uns kein wahrer Ernst mit solchem

uns kein wahrer Ernst mit solchem Stoße. Der innerste Glaube ist es, der uns dann abgeht, wenn auch der Künstler in Zeiten des noch vollen Glaubens nicht eben das zu sein braucht, was man gemeinhin einen frommen Mann nennt; wie denn auch überhaupt die Künstler nicht gerade jedes Mal die Frömmsten gewesen sind. Die Forderung ist nur die, dass der Inhalt für den Künstler das Substantielle, die innerste Wahrheit seines Bewusstseins ausmache und ihm die Notwendigkeit für die Darstellungsweise gebe. Denn der Künstler ist in seiner Produktion zugleich Naturwesen, seine Geschicklichkeit ein *natürliches* Talent, sein Wirken nicht die reine Tätigkeit des Begreifens, die ihrem Stoff ganz gegenübertritt und sich in freien Gedanken, im reinen Denken mit demselben eint, sondern, als von der Naturseite noch nicht losgelöst, unmittelbar mit dem Gegenstande vereinigt, an ihn glaubend und dem eigensten Selbst nach mit ihm identisch. Dann liegt die Subjektivität gänzlich in dem Objekt, das Kunstwerk geht ebenso ganz aus der ungeteilten Innerlichkeit und Kraft des Genies hervor, die Produktion ist *ferme*[123], unwankend und die volle Intensität darin zusammengehalten. Dies ist das Grundverhältnis dafür, dass die Kunst in ihrer Ganzheit vorhanden sei.

β) Bei der Stellung dagegen, welche wir der Kunst im Verlaufe ihrer Entwicklung haben anweisen müssen, hat sich das ganze Verhältnis durchaus verändert. Dies müssen wir jedoch als kein bloßes zufälliges Unglück ansehen, von welchem die Kunst von außen her durch die Not der Zeit, den prosaischen Sinn, den Mangel an Interesse usf. betroffen wurde, sondern es ist die Wirkung und der Fortgang der Kunst selber, welche, indem sie den ihr selbst innewohnenden Stoff zur gegenständlichen Anschauung bringt, auf diesem Wege selbst durch jeden Fortschritt einen Beitrag liefert, sich selber von dem dargestellten Inhalt zu befreien. Was wir als Gegenstand durch die Kunst oder das Denken so vollständig vor unserem sinnlichen oder geistigen Auge haben, dass der Gehalt erschöpft, dass alles heraus ist und nichts Dunkles und Innerliches mehr übrigbleibt, daran verschwindet das absolute Interesse. Denn Interesse findet nur bei frischer Tätigkeit

[123] Ferme (franz.): geschlossen, fest

statt. Der Geist arbeitet sich nur so lange in den Gegenständen herum, solange noch ein Geheimes, Nichtoffenbares darin ist. Dies ist der Fall, solange der Stoff noch identisch mit uns ist. Hat nun aber die Kunst die wesentlichen Weltanschauungen, die in ihrem Begriffe liegen, sowie den Kreis des Inhalts, welcher diesen Weltanschauungen angehört, nach allen Seiten hin offenbar gemacht, so ist sie diesen jedes Mal für ein besonderes Volk, eine besondere Zeit bestimmten Gehalt losgeworden, und das wahrhafte Bedürfnis, ihn wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfnis, sich *gegen* den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren; wie in Griechenland Aristophanes z. B. sich gegen seine Gegenwart und Lukian sich gegen die gesamte griechische Vergangenheit erhob und in Italien und Spanien, beim scheidenden Mittelalter, Ariosto und Cervantes sich gegen das Rittertum zu wenden anfingen.

Gegenüber der Zeit nun, in welcher der Künstler durch seine Nationalität und Zeit, seiner Substanz nach, innerhalb einer bestimmten Weltanschauung und deren Gehalt und Darstellungsformen steht, finden wir einen schlechthin entgegengesetzten Standpunkt, welcher in seiner vollständigen Ausbildung erst in der neuesten Zeit von Wichtigkeit ist. In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt und sie in Betreff auf den Stoff und die Gestalt ihrer Produktion, nachdem auch die notwendigen besonderen Stadien der romantischen Kunstform durchlaufen sind, sozusagen zu einer *tabula rasa* gemacht. Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann. Der Künstler steht damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen und bewegt sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise, in welcher sonst dem Bewusstsein das Heilige und Ewige vor Augen war. Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittel-

bar mit der Innigkeit, mit der *Natur,* dem bewusstlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht. Es gibt heutigentags keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände, und wenn er auch darüber erhaben ist, so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, dass er von der *Kunst zur* Darstellung gebracht werde. Deshalb verhält sich der Künstler zu seinem Inhalt im ganzen gleichsam als Dramatiker, der andere, fremde Personen aufstellt und exponiert. Er legt zwar auch jetzt noch sein Genie hinein, er webt von seinem eigenen Stoffe hindurch, aber nur das Allgemeine oder das ganz Zufällige; die nähere Individualisierung hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen, früheren Kunstformen, die ihm, für sich genommen, gleichgültig sind und nur wichtig werden, wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen. In den meisten Künsten, besonders in den bildenden, kommt außerdem der Gegenstand dem Künstler von außen her; er arbeitet auf Bestellung und hat nun bei den heiligen oder profanen Geschichten, Szenen, Porträts, Kirchenbauten usf. nur darauf zu sehen, was daraus zu machen ist. Denn wie sehr er auch sein Gemüt in den gegebenen Inhalt hineinbildet, so bleibt ihm derselbe doch immer ein Stoff, der nicht für ihn selbst unmittelbar das Substantielle seines Bewusstseins ist. Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen substantiell, aneignen, d. i. sich in eine dieser Anschauungsweisen fest hineinmachen zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren und die bestimmte Begrenzung ihrer Darstellung für sich selbst zu etwas Anundfürsichseiendem werden zu lassen. Der Künstler darf nicht erst nötig haben, mit seinem Gemüt ins reine zu kommen und für sein eigenes Seelenheil sorgen zu müssen; seine große, freie Seele muss von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist, und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein; und besonders bedarf der heutige große Künstler der freien Ausbildung des Geistes, in welcher aller Aberglau-

ben und Glauben, der auf bestimmte Formen der Anschauung und Darstellung beschränkt bleibt, zu bloßen Seiten und Momenten herabgesetzt ist, über welche der freie Geist sich zum Meister gemacht hat, indem er in ihnen keine an und für sich geheiligten Bedingungen seiner Exposition und Gestaltungsweise sieht, sondern ihnen nur Wert durch den höheren Gehalt zuschreibt, den er wiederschaffend als ihnen gemäß in sie hineinlegt.

In dieser Weise steht dem Künstler, dessen Talent und Genie für sich von der früheren Beschränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot.

γ) Fragen wir nun aber endlich nach dem Inhalt und den Formen, welche dieser Stufe ihrem allgemeinen Standpunkte nach als *eigentümlich* betrachtet werden können, so ergibt sich folgendes.

Die allgemeinen Kunstformen bezogen sich vornehmlich auf die absolute Wahrheit, welche die Kunst erreicht, und fanden den Ursprung ihrer Besonderung in der bestimmten Auffassung dessen, was dem Bewusstsein als das Absolute galt und in sich selbst das Prinzip seiner Gestaltungsart trug. Wir haben in dieser Beziehung Naturbedeutungen als Inhalt, Naturdinge und menschliche Personifikationen als Form der Darstellung im Symbolischen hervortreten sehen; im Klassischen die geistige Individualität, aber als leibliche unerinnerte Gegenwart, über welcher die abstrakte Notwendigkeit des Schicksals stand; im Romantischen die Geistigkeit mit ihr selbst immanenter Subjektivität, für deren Innerlichkeit die äußere Gestalt zufällig blieb. Auch in dieser letzten Kunstform war, wie in den früheren, das Göttliche an und für sich Gegenstand der Kunst. Dies Göttliche nun aber hatte sich zu objektivieren, zu bestimmen und damit aus sich zum weltlichen Gehalt der Subjektivität fortzugehen. Zunächst lag das Unendliche der Persönlichkeit in der Ehre, Liebe, Treue, dann in der besonderen Individualität, in dem bestimmten Charakter, der sich mit dem besonderen Gehalt des menschlichen Daseins zusammenschloss. Das Verwachsensein mit solcher spezifischen Beschränktheit des Inhalts endlich hob der Humor, der alle Bestimmtheit wankend zu

machen und zu lösen wusste, wieder auf und ließ die Kunst dadurch über sich selbst hinausgehen. In diesem Hinausgehen jedoch der Kunst über sich selber ist sie ebenso sehr ein Zurückgehen des Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust, wodurch die Kunst alle feste Beschränkung auf einen bestimmten Kreis des Inhalts und der Auffassung von sich abstreife und zu ihrem neuen Heiligen den *Humanus* macht, die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemeinmenschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen. Hiermit erhält der Künstler seinen Inhalt an ihm selber und ist der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengeist, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann. Es ist dies ein Gehalt, der nicht an und für sich künstlerisch bestimmt bleibt, sondern die Bestimmtheit des Inhalts und des Ausgestaltens der willkürlichen Erfindung überlässt, doch kein Interesse ausschließt, da die Kunst nicht mehr das nur darzustellen braucht, was auf einer ihrer bestimmten Stufen absolut zu Hause ist, sondern alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat.

Bei dieser Breite und Mannigfaltigkeit des Stoffs ist nun vor allem die Forderung zu stellen, dass sich in Rücksicht auf die Behandlungsweise überall zugleich die heutige Gegenwärtigkeit des Geistes kundgebe. Der moderne Künstler kann sich freilich alten und älteren zugesellen; Homeride, auch nur als letzter, zu sein ist schön, und auch Gebilde, welche die mittelalterliche Wendung der romantischen Kunst widerspiegeln, werden ihre Verdienste haben; aber ein anderes ist diese Allgemeingültigkeit, Tiefe und Eigentümlichkeit eines Stoffs und ein anderes seine Behandlungsweise. Kein Homer, Sophokles usf., kein Dante, Ariost oder Shakespeare können in unserer Zeit hervortreten; was so groß besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; es sind dies Stoffe, Weisen, sie anzuschauen und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, das andere fahl und fahler. – Wir müssen den Franzosen zwar einen Vorwurf

in Rücksicht auf das Historische und eine Kritik in Betreff auf Schönheit daraus machen, griechische und römische Helden, Chinesen und Peruaner als französische Prinzen und Prinzessinnen dargestellt und ihnen die Motive und Ansichten der Zeit Ludwigs XIV. und XV. gegeben zu haben; doch wenn nur diese Motive und Ansichten in sich selbst tiefer und schöner gewesen wären, so würde dies Herüberziehen in die Gegenwart der Kunst nichts eben Schlimmes sein. Im Gegenteil, alle Stoffe, sie seien, aus welcher Zeit und Nation es sei, erhalten ihre Kunstwahrheit nur als diese lebendige Gegenwärtigkeit, in welcher sie die Brust des Menschen, den Reflex seiner füllt und Wahrheit uns zur Empfindung und Vorstellung bringt. Das Erscheinen und Wirken des unvergänglich Menschlichen in seiner vielseitigsten Bedeutung und unendlichen Herumbildung ist es, was in diesem Gefäß menschlicher Situationen und Empfindungen den absoluten Gehalt unserer Kunst jetzt ausmachen kann.

Blicken wir nun, nach dieser allgemeinen Feststellung des eigentümlichen Inhalts dieser Stufe auf das zurück, was wir als die Auflösungsformen der romantischen Kunst zuletzt betrachtet haben, so hoben wir vornehmlich das Zerfallen der Kunst, die Nachbildung des äußerlich Objektiven in der Zufälligkeit seiner Gestalt auf der einen Seite, auf der anderen dagegen im Humor das Freiwerden der Subjektivität ihrer inneren Zufälligkeit nach heraus. Zum Schluss können wir nun noch innerhalb des vorhin angedeuteten Stoffs ein Zusammenfassen jener Extreme der romantischen Kunst bemerklich machen. Wie wir nämlich beim Fortschritt vom Symbolischen zu der klassischen Kunst die Übergangsformen des Bildes, der Vergleichung und des Epigramms usf. betrachteten, so haben wir hier im Romantischen einer ähnlichen Form Erwähnung zu tun. In jenen Auffassungsweisen war die Hauptsache das Auseinanderfallen der inneren Bedeutung und der äußeren Gestalt, eine Scheidung, welche partiell durch die subjektive Tätigkeit des Künstlers aufgehoben und besonders im Epigramm möglichst zur Identifikation umgewandelt wurde. Die romantische Kunst nun war von Hause aus die tiefere Entzweiung der sich in sich befriedigenden Innerlichkeit, welche, da dem in sich seienden

Geiste überhaupt das Objektive nicht vollkommen entspricht, gebrochen oder gleichgültig gegen dasselbe blieb. Dieser Gegensatz hat sich im Verlauf der romantischen Kunst dahin entwickelt, dass wir bei dem alleinigen Interesse für die zufällige Äußerlichkeit oder für die gleich zufällige Subjektivität anlangen mussten. Wenn sich nun aber diese Befriedigung an der Äußerlichkeit wie an der subjektiven Darstellung dem Prinzip des Romantischen gemäß zu einem Vertiefen des Gemüts in den Gegenstand steigert und es dem Humor andererseits auch auf das Objekt und dessen Gestaltung innerhalb seines subjektiven Reflexes ankommt, so erhalten wir dadurch eine Verinnigung in dem Gegenstande, einen gleichsam *objektiven* Humor. Solch eine Verinnigung jedoch kann nur partiell sein und sich etwa nur im Umfange eines Liedes oder nur als Teil eines größeren Ganzen äußern. Denn sich ausdehnend und innerhalb der Objektivität durchführend, würde es zur Handlung und Begebenheit und zu einer objektiven Darstellung derselben werden müssen. Was wir dagegen hierher rechnen dürfen, ist mehr ein empfindungsvolles Sich-Ergehen des Gemüts in dem Gegenstande, das wohl zur Entfaltung kommt, aber eine *subjektive* geistreiche Bewegung der Phantasie und des Herzens bleibt, ein Einfall, der aber nicht bloß zufällig und willkürlich, sondern eine innere Bewegung des Geistes ist, die sich ganz ihrem Gegenstande widmet und ihn zum Interesse und Inhalt behält.

Wir können in dieser Beziehung dergleichen letzte Kunstblüten dem alten griechischen Epigramm gegenüberstellen, in welchem diese Form in ihrer ersten, einfachsten Gestalt hervortrat. Die Form, die hier gemeint ist, zeigt sich erst, wenn das Besprechen des Gegenstandes nicht ein bloßes Nennen, nicht eine Inschrift oder Aufschrift ist, welche nur sagt, was überhaupt der Gegenstand sei, sondern wenn eine tiefe Empfindung, ein treffender Witz, eine sinnreiche Reflexion und geistvolle Bewegung der Phantasie hinzukommen, die das Kleinste durch die Poesie der Auffassung beleben und erweitern; dergleichen Gedichte nun aber an oder über etwas, einen Baum, Mühlbach, den Frühling usf., über Lebendige und Tote, können von der unendlichsten Mannigfaltigkeit sein und unter jedem Volke entstehen; doch

bleiben sie untergeordneter Art und werden überhaupt leicht lahm, denn besonders bei ausgebildeter Reflexion und Sprache wird jedem bei den meisten Gegenständen und Verhältnissen irgend etwas einfallen, das er nun auch, wie jeder einen Brief zu schreiben versteht, auszudrücken die Geschicklichkeit hat. Solch eines allgemeinen, oft – wenn auch mit neuen Nuancen – wiederholten Singsangs wird man bald überdrüssig. Es handelt sich deshalb auf dieser Stufe hauptsächlich darum, dass sich das Gemüt mit seiner Innigkeit, dass sich ein tiefer Geist und reiches Bewusstsein in die Zustände, Situation usf. ganz hineinlebe, darin verweile und aus dem Gegenstande dadurch etwas Neues, Schönes, in sich selbst Wertvolles mache. Hierfür geben besonders die Perser und Araber in der morgenländischen Pracht ihrer Bilder, in der freien Seligkeit der Phantasie, welche sich ganz theoretisch mit ihren Gegenständen zu tun macht, ein glänzendes Vorbild selbst für die Gegenwart und die subjektive heutige Innigkeit ab. Auch die Spanier und Italiener haben hierin Vortreffliches geleistet. Klopstock sagt zwar von Petrarca:

> Laura besang Petrarca in Liedern,
> Zwar dem Bewunderer schön, aber dem Liebenden nicht,

doch Klopstocks Liebesoden sind selber nur voll moralischer Reflexionen, trübseliger Sehnsucht und heraufgeschrobener Leidenschaft für das Glück der Unsterblichkeit, während wir in Petrarca die Freiheit der in sich selbst geadelten Empfindung bewundern, welche, wie sehr sie auch das Verlangen nach der Geliebten ausdrückt, doch in sich selber befriedigt ist. Denn das Verlangen, die Begierde kann zwar bei dem Kreise dieser Gegenstände, wenn er sich auf Wein und Liebe, auf die Schenke und den Schenken beschränkt, nicht fehlen, wie denn auch die Perser z. B. von höchster Üppigkeit der Bilder sind; aber die Phantasie entfernt hier in ihrem subjektiven Interesse den Gegenstand ganz aus dem Kreise des praktischen Verlangens; sie hat ein Interesse nur in dieser phantasievollen Beschäftigung, welche sich in ihren hundert wechselnden Wendungen und Einfallen in freiester Weise genügt und mit den Freuden wie mit dem Grame aufs geistreichste spielt. Auf dem Standpunkte einer gleich geistreichen Freiheit, aber

subjektiv innigeren Tiefe der Phantasie stehen unter neueren Dichtern hauptsächlich Goethe in seinem *West-östlichen Divan* und Rückert. Besonders unterscheiden sich Goethes Gedichte im *Divan* wesentlich von seinen früheren. In „Willkommen und Abschied“ z. B. ist die Sprache, die Schilderung zwar schön, die Empfindung innig, aber sonst die Situation ganz gewöhnlich, der Ausgang trivial, und die Phantasie und ihre Freiheit hat nichts weiter hinzugetan. Ganz anders ist das Gedicht im *West-östlichen Divan,* „Wiederfinden“ überschrieben. Hier ist die Liebe ganz in die Phantasie, deren Bewegung, Glück, Seligkeit herübergestellt. Überhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieser Art keine subjektive Sehnsucht, kein Verliebtsein, keine Begierde vor uns, sondern ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-Ergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen, eine Freiheit in den Tändeleien auch der Reime und künstlichen Versmaße, und dabei eine Innigkeit und Frohheit des sich in sich selber bewegenden Gemütes, welche durch die Heiterkeit des Gestaltens die Seele hoch über alle peinliche Verflechtung in die Beschränkung der Wirklichkeit hinausheben.

Hiermit können wir die Betrachtung der *besonderen* Formen, zu welchen sich das Ideal der Kunst in seinem Entwicklungsgange auseinanderlegt, beschließen. Ich habe diese Formen zum Gegenstande einer weitläufigeren Untersuchung gemacht, um den Inhalt derselben, aus welchem sich auch die Darstellungsweise herleitet, anzugeben. Denn der Gehalt ist es, der, wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst entscheidet. Die Kunst, ihrem Begriffe nach, hat nichts anderes zu ihrem Beruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher Gegenwart herauszustellen, und die Philosophie der Kunst muss es sich deshalb zu ihrem Hauptgeschäft werden lassen, was dies Gehaltvolle und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen.

Dritter Teil. Das System der einzelnen Künste

Einleitung

Der erste Teil unserer Wissenschaft betraf den allgemeinen Begriff und die Wirklichkeit des Schönen in Natur und Kunst: das wahre Schöne und die wahre Kunst, das Ideal in der noch unentwickelten Einheit seiner Grundbestimmungen, unabhängig von seinem besonderen Inhalt und seinen unterschiedenen Erscheinungsweisen.

Diese in sich gediegene Einheit des Kunstschönen entfaltete sich *zweitens* in sich selbst zu einer Totalität von Kunstformen, deren Bestimmtheit zugleich eine Bestimmtheit des Inhalts war, welchen der Kunstgeist aus sich selbst zu einem in sich gegliederten System schöner Weltanschauungen des Göttlichen und Menschlichen hervorzubilden hatte.

Was diesen beiden Sphären noch abgeht, ist die Wirklichkeit im Elemente des *Äußerlichen* selber. Denn obschon wir sowohl beim Ideal als solchem als bei den besonderen Formen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen stets von der Beziehung oder vollständigen Vermittlung der Bedeutung als des Inneren und ihrer Gestaltung im Äußeren und Erscheinenden sprachen, so galt doch [als] diese Realisierung nur die selbst noch *innere* Produktion der Kunst im Kreise der allgemeinen Weltanschauungen, zu denen sie sich auseinanderbreitet. Indem es nun aber im Begriff des Schönen selber liegt, sich als Kunstwerk äußerlich für die unmittelbare Anschauung, für die Sinne und sinnliche Vorstellung objektiv zu machen, so dass das Schöne nur durch dies ihm selber zugehörige Dasein erst wahrhaft für sich selber zum Schönen und zum Ideal wird, so haben wir *drittens* noch diesen Kreis des im Elemente des Sinnlichen sich verwirklichenden Kunstwerks zu überschauen. Denn erst durch diese letzte Gestaltung ist das Kunstwerk wahrhaft konkret, ein zugleich reales, in sich abgeschlossenes, einzelnes Individuum.

Den Inhalt dieses dritten Gebietes der Ästhetik kann nur das *Ideal* ausmachen, da es die Idee des Schönen in der Gesamtheit ihrer Weltanschauungen ist, welche sich objektiviert. Das Kunstwerk ist deshalb auch jetzt noch als eine in sich gegliederte Totalität zu fassen, doch als ein Organismus, dessen Unterschiede, wenn sie im zweiten Teile schon sich zu einem Kreise wesentlich verschiedener Weltanschauungen *besonderten,* jetzt als *vereinzelte* Glieder auseinanderfallen, von denen jedes für sich zum selbstständigen Ganzen wird und in dieser Einzelheit die Totalität der unterschiedenen Kunstformen zur Darstellung bringen kann. An sich, dem Begriffe nach, gehört zwar die Gesamtheit dieser neuen Wirklichkeit der Kunst zu *einer* Totalität; indem es aber das Bereich der sinnlichen Gegenwart ist, in welchem dieselbe sich real wird, so löst sich jetzt das Ideal in seine Momente auf und gibt ihnen ein für sich selbstständiges Bestehen, obschon sie zueinander treten, sich wesentlich aufeinander beziehen und wechselseitig ergänzen können. Diese reale Kunstwelt ist das System der *einzelnen Künste.*

Wie nun die besonderen Kunstformen, als Totalität genommen, in sich einen Fortgang, eine Entwicklung des Symbolischen zum Klassischen und Romantischen haben, so finden wir einerseits auch in den einzelnen Künsten den ähnlichen Fortgang, insofern es eben die Kunstformen selber sind, welche durch die einzelnen Künste ihr Dasein erhalten. Andererseits jedoch haben die einzelnen Künste auch, unabhängig von den Kunstformen, welche sie objektivieren, in sich selbst ein Werden, einen Verlauf, der in dieser seiner abstrakteren Beziehung allen *gemeinschaftlich* ist. Jede Kunst hat ihre Blütezeit vollendeter Ausbildung als Kunst – und diesseits und jenseits ein Vor und Nach dieser Vollendung.

Denn die Produkte sämtlicher Künste sind Geisteswerke und deshalb nicht innerhalb ihres bestimmten Bereichs unmittelbar fertig wie die Gebilde der Natur, sondern ein Anfangen, Fortschreiten, Vollenden und Endigen, ein Wachsen, Blühen und Ausarten.

Diese abstrakteren Unterschiede, deren Verlauf wir, da sich derselbe in allen Künsten geltend macht, hier gleich anfangs kurz andeuten wollen, sind das, was man gewöhnlich unter dem Namen des *strengen, idealen* und *angenehmen* Stils als die verschiedenen *Kunststile* zu bezeichnen pflegt, welche sich hauptsächlich auf die allgemeine Anschauungs- und Darstellungsweise, teils in Ansehung der äußerlichen Form und deren Unfreiheit, Freiheit, Einfachheit, Überladung in Einzelheiten usf., überhaupt auf alle Seiten beziehen, nach welchen die Bestimmtheit des Inhalts herausbricht in die äußerliche Erscheinung, teils die Seite der technischen Bearbeitung des sinnlichen Materials betreffen, in welchem die Kunst ihren Gehalt zum Dasein bringt.

Es ist ein gewöhnliches Vorurteil, dass die Kunst mit dem *Einfachen* und *Natürlichen* den Anfang gemacht habe. Man kann dies freilich in gewissem Sinne zugeben; das Rohe und Wilde nämlich ist allerdings dem echten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere und Einfachere. Ein anderes aber ist das Natürliche, Lebendige und Einfache der Kunst als schöner Kunst. Jene Anfänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Rohheit, gehören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z. B. Kinder einfache Figuren machen und mit ein paar ungestaltigen Strichen eine menschliche Gestalt, ein Pferd usf. hinzeichnen. Die Schönheit als Geisteswerk dagegen bedarf selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten Technik, vielfacher Versuche und Übung; und das Einfache als Einfachheit des Schönen, die ideale Größe, ist vielmehr ein Resultat, das erst nach mehrseitigen Vermittlungen dahin gekommen ist, das Mannigfaltige, Bunte, Verworrene, Ausschweifende, Mühselige zu überwinden und alle Vorarbeiten und Zurüstungen eben in diesem Siege zu verstecken und zu tilgen, so dass nun die freie Schönheit ganz ungehindert wie in einem Gusse hervorgegangen zu sein scheint. Es geht damit wie mit dem Benehmen eines gebildeten Menschen, der sich in allem, was er sagt und tut, ganz einfach, frei und natürlich bewegt, doch diese einfache Freiheit nicht etwa von Hause aus besitzt, sondern sie erst als Resultat einer vollendeten Durchbildung erlangt hat.

Der Natur der Sache wie der wirklichen Geschichte nach erscheint deshalb die Kunst in ihren Anfängen vielmehr als *Künstlichkeit* und Schwerfälligkeit, ausführlich oft in Nebensachen, mühselig in Ausarbeitung der Bekleidungen und Umgebungen überhaupt; und je zusammengesetzter und mannigfaltiger dies Äußere ist, desto einfacher ist dann das eigentlich Ausdrucksvolle, d. h. desto dürftiger bleibt der wahrhaft freie, lebendige Ausdruck des Geistigen in seinen Formen und Bewegungen.

Nach dieser Seite hin geben daher die ersten, ältesten Kunstwerke in allen einzelnen Künsten den in sich *abstraktesten* Inhalt, einfache Geschichten in der Poesie, gärende Theogonien mit abstrakten Gedanken und deren unvollkommener Ausbildung, einzelne Heilige in Stein und Holz usf.; und die Darstellung bleibt ungefügig, einförmig oder verworren, steif, trocken. Besonders in der bildenden Kunst ist der Gesichtsausdruck stumpf, in der Ruhe nicht des geistigen, tiefen in sich Sinnens, sondern der tierischen Leerheit, oder umgekehrt scharf und übertrieben in charakteristischen Zügen. Ebenso sind auch die Körperformen und deren Bewegung tot, die Arme z. B. am Leibe, die Beine nicht auseinander, oder ungeschickt, winklig, scharf bewegt, auch sonst die Figuren ungestalt, kurz zusammengedrängt oder übermäßig mager und gedehnt. Auf die Außenwerke dagegen, Gewänder, Haare, Waffen und sonstigen Putz, ist meist viel Liebe und Fleiß verwandt, aber die Falten der Gewänder z. B. bleiben hölzern und selbstständig, ohne sich den Körperformen zu fügen – wie wir bei Marienbildern und Heiligen aus früher Zeit oft genug sehen können –, teils in einförmiger Regelmäßigkeit nebeneinander, teils vielfach in harten Winkeln gebrochen, nicht hinfließend, sondern breit und weitläufig herumgelegt. Ebenso sind erste Poesien abgerissen, verbindungslos, monoton, nur von *einer* Vorstellung oder Empfindung abstrakt beherrscht, oder auch wild, heftig, das Einzelne unklar verschlungen und das Ganze noch nicht zu einer festen inneren Organisation gebändigt.

Der Stil aber, wie wir ihn hier zu betrachten haben, fängt deshalb nach solchen Vorarbeiten erst mit der eigentlich schönen Kunst an. In

ihr ist er zwar anfangs gleichfalls noch herb, doch schöner bereits zur *Strenge* gemildert. Dieser strenge Stil ist die höhere Abstraktion des Schönen, welche beim Gewichtigen haltmacht, dies in seinen großen Massen ausdrückt und darstellt, die Lieblichkeit und Anmut noch verschmäht, die Sache allein herrschen lässt und auf die Nebendinge vornehmlich nicht viel Fleiß und Ausbildung verwendet. Dabei hält sich der strenge Stil auch noch an die Nachbildung des Vorhandenen. Wie er nämlich einerseits dem Inhalt nach, in Rücksicht auf Vorstellungen und Darstellung, im Gegebenen, in der vorhandenen geheiligten religiösen Tradition z. B., steht, so will er auch andererseits für die äußere Form die *Sache* und nicht seine eigene Erfindung bloß gewähren lassen. Denn er begnügt sich mit der allgemeinen großartigen Wirkung, dass die Sache sei, und folgt somit auch im Ausdruck dem Seienden und Daseienden. Ebenso aber ist alles Zufällige von diesem Stile entfernt gehalten, damit nicht die Willkür und Freiheit der Subjektivität hereinzudringen scheine; die Motive sind einfach, der dargestellten Zwecke wenige, und so kommt denn auch keine große Mannigfaltigkeit im Einzelnen der Gestaltung, Muskeln, Bewegungen hervor.

Der ideale, rein schöne Stil *zweitens* schwebt in der Mitte zwischen dem nur substantiellen Ausdruck der Sache und dem gänzlichen Heraustreten zum Gefälligen. Wir können als den Charakter dieses Stils die höchste Lebendigkeit in einer schönen stillen Größe bezeichnen, wie dieselbe in Phidias' Werken oder im Homer zu bewundern ist. Es ist dies eine Lebendigkeit aller Punkte, Formen, Wendungen, Bewegungen, Glieder, in der nichts unbedeutend und ausdruckslos, sondern alles tätig und wirksam ist und die Regung, den Puls des freien Lebens selber, wo das Kunstwerk nur irgend mag betrachtet werden, zeigt; eine Lebendigkeit, die aber wesentlich nur ein Ganzes darstellt, nur Ausdruck *eines* Inhalts, *einer* Individualität und Handlung ist.

In solcher wahrhaften Lebendigkeit finden wir dann weiterhin zugleich den Hauch der Grazie über das ganze Werk ausgegossen. Die Grazie ist ein Sich-Herüberwenden zum Zuhörer, Zuschauer, das der strenge Stil verschmäht. Doch wenn sich die Charis, Gratia nur auch

als einen Dank, eine Gefälligkeit gegen einen anderen erweist, so bleibt sie doch in dem idealen Stile durchaus von jeder Sucht zu gefallen frei. Wir können uns dies spekulativer so erklären. Die Sache ist das konzentrierte Substantielle, für sich Abgeschlossene. Indem sie aber durch die Kunst in die Erscheinung hereintritt und sich damit sozusagen bemüht, für andere dazusein, aus ihrer Einfachheit und Gediegenheit in sich zur Partikularisation, Verteilung und Vereinzelung überzugehen, so ist diese Fortentwicklung zur Existenz für andere gleichsam als eine Gefälligkeit von selten der Sache anzusprechen, insofern sie für sich dieses konkreteren Daseins nicht zu bedürfen scheint und sich dennoch für uns vollständig in dasselbe hineinergießt. Solch eine Anmut darf sich jedoch auf dieser Stufe nur geltend machen, wenn das Substantielle zugleich, als in sich gehalten, auch unbekümmert gegen seine Grazie der Erscheinung dasteht, welche nur nach außen, als eine erste Art von Überfluss, erblüht. Diese Gleichgültigkeit der inneren Zuversicht für sein Dasein, diese Ruhe seiner in sich selbst ist es, was die schöne Nachlässigkeit der Grazie ausmacht, welche unmittelbar keinen Wert in diese ihre Erscheinung legt. Eben hierin ist zugleich das *Hohe* des schönen Stils zu suchen. Die schöne freie Kunst ist sorglos in der äußeren Form, in der sie keine eigentümliche Reflexion, keinen Zweck, keine Absichtlichkeit merken lässt, sondern in jedem Ausdruck, jeder Wendung nur hinweist auf die Idee und Seele des Ganzen. Nur hierdurch erhält sich das Ideale des schönen Stils, der weder herb noch streng ist, sondern sich zur Heiterkeit des Schönen schon erweicht. Es ist keiner Äußerung, keinem Teile Gewalt angetan, jedes Glied erscheint für sich, erfreut sich einer eigenen Existenz, doch bescheidet sich zugleich, nur Moment des Ganzen zu sein. Dies allein gibt bei der Tiefe und Bestimmtheit der Individualität und des Charakters die Anmut der Belebung; einerseits herrscht nur die Sache; aber in der Ausführlichkeit, in der klaren und doch vollen Mannigfaltigkeit der Züge, welche die Erscheinung ganz bestimmt, deutlich, lebendig und gegenwärtig machen, wird der Zuschauer gleichsam von der Sache als solcher befreit, insofern er ihr konkretes Leben vollständig vor sich hat.

Durch diesen letzten Punkt nun aber geht der ideale Stil, sobald er diese Wendung gegen die äußere Seite der Erscheinung noch weiter verfolgt, in den *gefälligen,* angenehmen Stil über. Hier gibt sich sogleich eine andere Intention kund als die Lebendigkeit der Sache selbst. Das Gefallen, die Wirkung nach außen kündigt sich als Zweck an und wird eine Angelegenheit für sich. So gehört z. B. der berühmte Apoll von Belvedere nicht wohl selbst zum gefälligen Stil, aber wenigstens zum Übergange vom hohen Ideal zum Reizenden. Indem bei solcher Art der Gefälligkeit nicht mehr die eine Sache selbst es ist, auf welche sich die ganze äußere Erscheinung zurückführt, so werden auf diese Weise die Besonderheiten, auch wenn sie zunächst noch aus der Sache selbst hervorgehen und durch sie notwendig sind, dennoch mehr und mehr unabhängig. Man fühlt, dass sie als Verzierungen, geflissentliche Episoden angebracht, eingeschaltet sind. Doch eben weil sie Zufälligkeiten für die Sache bleiben und ihre wesentliche Bestimmung nur in der Beziehung auf den Zuschauer oder Leser haben, schmeicheln sie der Subjektivität, für welche gearbeitet ist. Vergil und Horaz z. B. erfreuen nach dieser Seite durch einen ausgebildeten Stil, dem man die Vielseitigkeit der Intentionen, die Bemühung um das Gefallen ansieht. In der Architektur, Skulptur und Malerei verschwinden durch die Gefälligkeit die einfachen, großartigen Massen, allenthalben zeigen sich kleine Bildchen für sich, Schmuck, Zierrate, Grübchen in den Wangen, zierlicher Haarputz, Lächeln, mannigfaltiger Faltenwurf der Gewänder, lockende Farben und Formen, auffallende, schwierige, aber doch ungezwungen bewegte Stellungen usf. In der sogenannten gotischen oder deutschen Baukunst z. B., wo sie zum Gefälligen fortgeht, finden wir eine ins Unendliche ausgebildete Zierlichkeit, so dass das Ganze aus lauter Säulchen übereinander, mit den mannigfaltigsten Verzierungen, Türmchen, Spitzen usf., zusammengesetzt erscheint, die für sich gefallen, ohne jedoch den Eindruck der großen Verhältnisse und nicht zu überbietenden Massen zu zerstören.

Insofern nun aber diese ganze Stufe der Kunst auf die Wirkung nach außen hin durch die Darstellung des Äußeren losgeht, können wir als ihre weitere Allgemeinheit den *Effekt* angeben, der sich denn

auch des Ungefälligen, Angestrengten, Kolossalen, wohin z. B. das ungeheure Genie des Michelangelo oft ausgeschweift ist, schroffer Kontraste usf. als Mittel des Eindrucks bedienen kann. Der Effekt überhaupt ist die überwiegende Richtung nach dem Publikum hin, so dass sich das Gebilde nicht mehr für sich ruhig, selbstgenügend, heiter darstellt, sondern sich herauskehrt und den Zuschauer gleichsam zu sich heranruft und sich mit ihm durch die Darstellungsweise selbst in Verhältnis zu setzen versucht. Beides, die Ruhe in sich und die Wendung gegen den Beschauer, muss zwar im Kunstwerk vorhanden sein, aber die Seiten müssen sich im reinsten Gleichgewicht befinden. Ist das Kunstwerk im strengen Stil ganz nur in sich verschlossen, ohne zum Zuschauer sprechen zu wollen, so lässt es kalt; tritt es zu sehr gegen ihn heraus, so gefällt es, aber ohne die Gediegenheit, oder nicht durch die Gediegenheit des Inhalts und die einfache Auffassung und Darstellung desselben. Dies Heraustreten fällt dann in die Zufälligkeit des Erscheinens und macht das Gebilde selbst zu solch einer Zufälligkeit, in welcher wir nicht mehr die Sache und ihre durch sich selbst begründete notwendige Form, sondern den *Dichter* und *Künstler* mit seinen subjektiven Intentionen, seinem Machwerk und seiner Geschicklichkeit der Ausführung erkennen. Dadurch wird das Publikum ganz von dem wesentlichen Inhalt der Sache frei und befindet sich durch das Werk nur mit dem Künstler in Unterhaltung, indem es nun vorzüglich darauf ankommt, dass jeder, was der Künstler gewollt, wie listig und geschickt er es angegriffen und ausgeführt habe, einsehe. In diese subjektive Gemeinschaft der Einsicht und der Beurteilung mit dem Künstler gebracht zu sein, schmeichelt am meisten, und der Leser oder Hörer bewundert den Dichter und Musiker, der Beschauer den bildenden Künstler leicht um so mehr und findet seiner eigenen Eitelkeit um so lieber Genüge getan, je mehr ihn das Kunstwerk zu dieser subjektiven Kunstrichterschaft einlädt und ihm die Intentionen und Gesichtspunkte an die Hand gibt. In dem strengen Stile dagegen ist dem Zuschauer gleichsam gar nichts eingeräumt, es ist die Substanz des Gehalts, welche in ihrer Darstellung streng und herb die Subjektivität zurückschlägt. Dies Zurückstoßende kann freilich oft auch eine bloße Hypochondrie des Künstlers sein, der eine Tiefe der

Bedeutung in das Kunstwerk hineinlegt, doch zur freien, leichten, heiteren Exposition der Sache nicht fortgehen, sondern es dem Zuschauer absichtlich schwermachen will. Eine solche Geheimniskrämerei ist dann aber selbst nur wieder eine Affektation und ein falscher Gegensatz gegen jene Gefälligkeit.

Die Franzosen vornehmlich arbeiten für das Schmeichelnde, Reizende, Effektvolle und haben deshalb diese leichtfertige, gefällige Wendung gegen das Publikum als die Hauptsache ausgebildet, indem sie den eigentlichen Wert ihrer Werke in der Befriedigung der anderen suchen, welche sie interessieren, auf die sie eine Wirkung hervorbringen wollen. Besonders in ihrer dramatischen Poesie markiert sich diese Richtung. So erzählt z. B. Marmontel[124] von der Aufführung seines *Denis le tyran* [1784] folgende Anekdote. Der entscheidende Moment war eine Frage an den Tyrannen. Die Clairon nun, welche diese Frage zu tun hatte, macht, als der wichtige Augenblick herannaht, indem sie den Dionysius anredet, zugleich einen Schritt vorwärts gegen die Zuschauer, die sie damit apostrophiert, – und durch diese Aktion war der Beifall des ganzen Stücks entschieden.

Wir Deutsche dagegen fordern zu sehr einen Gehalt von Kunstwerken, in dessen Tiefe dann der Künstler sich selber befriedigt, unbekümmert um das Publikum, das selber zusehen, sich Mühe geben und helfen muss, wie es will und kann.

Einteilung

Was nun nach diesen allgemeinen Andeutungen über die allen Künsten gemeinsamen Stilunterschiede die nähere *Einteilung* unseres dritten Hauptteils angeht, so hat besonders der einseitige Verstand nach den verschiedenartigen Gründen für die Klassifikation der einzelnen Künste und Kunstarten umhergesucht. Die echte Einteilung aber kann nur aus der Natur des Kunstwerks, welche in der Totalität der Gattungen die Totalität der in ihrem eigenen Begriff liegenden Seiten und Momente expliziert, hergenommen werden. Das nächste,

[124] Jean-François Marmontel (1723–1799), französischer Schriftsteller

was sich in dieser Beziehung als wichtig darbietet, ist der Gesichtspunkt, dass die Kunst, indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die *Sinne* sei, so dass also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen entsprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objektiviert, die Einteilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben müsse. Die Sinne nun, weil sie *Sinne* sind, d. i. sich auf das Materielle, das Außereinander und in sich Vielfache beziehen, sind selber verschiedene: Gefühl, Geruch, Geschmack, Gehör und Gesicht. Die innere Notwendigkeit dieser Totalität und ihrer Gliederung zu erweisen, ist hier nicht unseres Amtes, sondern Sache der Naturphilosophie; unsere Frage beschränkt sich auf die Untersuchung, ob alle diese Sinne – und wenn nicht, welche derselben sodann – ihrem Begriff nach die Fähigkeit haben, Organe für die Auffassung von Kunstwerken zu sein. Wir haben in dieser Rücksicht bereits früher (Bd. l, S. 60 f.) Gefühl, Geschmack und Geruch ausgeschlossen. Böttigers[125] Herumtatscheln an den weichen Marmorpartien der weiblichen Göttinnen gehört nicht zur Kunstbeschauung und zum Kunstgenuss. Denn durch den *Tastsinn* bezieht sich das Subjekt, als sinnlich Einzelnes, bloß auf das sinnlich Einzelne und dessen Schwere, Härte, Weiche, materiellen Widerstand; das Kunstwerk aber ist nichts bloß Sinnliches, sondern der Geist als im Sinnlichen erscheinend. Ebenso wenig lässt sich ein Kunstwerk als Kunstwerk *schmecken,* weil der Geschmack den Gegenstand nicht frei für sich belässt, sondern sich's reell praktisch mit ihm zu tun macht, ihn auflöst und verzehrt. Eine Bildung und Verfeinerung des Geschmacks ist nur in Ansehung der Speisen und ihrer Zubereitung oder der chemischen Qualitäten der Objekte möglich und erforderlich. Der Gegenstand der Kunst aber soll angeschaut werden in seiner für sich selbstständigen Objektivität, die zwar für das Subjekt ist, aber nur in theoretischer, intelligenter, nicht praktischer Weise, und ohne alle Beziehung auf die Begierde und den Willen. Was den *Geruch* angeht, so kann er ebenso wenig ein Organ des Kunstgenusses sein, weil sich die Dinge dem Geruch nur darbieten, insofern

[125] Karl August Böttiger, 1760-1835, Altphilologe

sie in sich selber prozessierend sind, sich auflösen durch die Luft und deren praktischen Einfluss.

Das *Gesicht* dagegen hat zu den Gegenständen ein rein theoretisches Verhältnis vermittels des Lichtes, dieser gleichsam immateriellen Materie, welche nun auch ihrerseits die Objekte frei für sich bestehen lässt, sie scheinen und erscheinen macht, sie aber nicht praktisch, wie Luft und Feuer, unvermerkt oder offen verzehrt. Für das begierdelose Sehen nun ist alles, was materiell im Räume als ein Außereinander existiert, das aber, insofern es in seiner Integrität unangefochten bleibt, sich nur seiner Gestalt und Farbe nach kundgibt.

Der andere theoretische Sinn ist das *Gehör.* Hier kommt das Entgegengesetzte zum Vorschein. Das Gehör hat es statt mit der Gestalt, Farbe usf. mit dem Ton, mit dem Schwingen des Körpers zu tun, das kein Auflösungsprozess, wie der Geruch ihn bedarf, sondern ein bloßes Erzittern des Gegenstandes ist, wobei das Objekt sich unversehrt erhält. Diese ideelle Bewegung, in welcher sich durch ihr Klingen gleichsam die einfache Subjektivität, die Seele der Körper äußert, fasst das Ohr ebenso theoretisch auf als das Auge Gestalt oder Farbe und lässt dadurch das Innere der Gegenstände für das Innere selbst werden.

Zu diesen beiden Sinnen kommt als drittes Element die sinnliche *Vorstellung,* die Erinnerung, das Aufbewahren der Bilder, welche durch die einzelne Anschauung ins Bewusstsein treten, hier unter Allgemeinheiten subsumiert, mit denselben durch die Einbildungskraft in Beziehung und Einheit gesetzt werden, so dass nun einerseits die äußere Realität selber als innerlich und geistig existiert, während das Geistige andererseits in der Vorstellung die Form des Äußerlichen annimmt und als ein Außereinander und Nebeneinander zum Bewusstsein gelangt.

Diese dreifache Auffassungsweise gibt für die Kunst die bekannte Einteilung in die *bildenden* Künste, welche ihren Inhalt zu äußerlicher objektiver Gestalt und Farbe sichtbar herausarbeiten, *zweitens* in die

tönende Kunst, die *Musik,* und *drittens* in die *Poesie,* welche als *redende* Kunst den Ton bloß als Zeichen gebraucht, um durch ihn sich an das Innere der geistigen Anschauung, Empfindung und Vorstellung zu wenden. Will man jedoch bei dieser sinnlichen Seite als dem letzten Einteilungsgrund stehen bleiben, so gerät man sogleich in Rücksicht auf die näheren Prinzipien in Verlegenheit, da die Gründe der Einteilung, statt aus dem konkreten Begriffe der Sache selbst, nur aus einer der abstraktesten Seiten derselben hergenommen sind. Wir haben uns deshalb nach der tiefer greifenden Einteilungsweise wieder umzusehen, die bereits in der Einleitung als die wahre systematische Gliederung dieses dritten Teils ist angegeben worden. Die Kunst hat keinen anderen Beruf, als das Wahre, wie es im Geiste ist, seiner Totalität nach mit der Objektivität und dem Sinnlichen versöhnt vor die sinnliche Anschauung zu bringen. Insofern dies nun auf dieser Stufe im Elemente der äußerlichen Realität der Kunstgebilde geschehen soll, so fällt hier die Totalität, welche das Absolute seiner Wahrheit nach ist, in ihre unterschiedenen Momente auseinander.

Die *Mitte,* das eigentlich gediegene Zentrum, bildet hier die Darstellung des *Absoluten,* des Gottes selbst als Gottes, in seiner *Selbstständigkeit* für sich noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt und zur Handlung und Besonderung seiner fortgehend, sondern in sich abgeschlossen in großartiger göttlicher Ruhe und Stille: das an sich selbst gemäß gestaltete Ideal, das in seinem Dasein mit sich selbst in entsprechender Identität bleibt. Um in dieser unendlichen Selbstständigkeit erscheinen zu können, muss das Absolute als Geist, als Subjekt gefasst sein, aber als Subjekt, das an sich selbst zugleich seine adäquate äußerliche Erscheinung hat.

Als göttliches Subjekt nun aber, das zur wirklichen Realität heraustritt, hat es sich gegenüber eine *äußere* umgebende Welt, welche dem Absoluten gemäß zu einer mit demselben zusammenstimmenden, von dem Absoluten durchdrungenen Erscheinung muss heraufgebildet werden. Diese umgebende Welt nun ist auf der einen Seite das *Objektive* als solches, der Boden, die Umschließung der äußeren Natur, die für sich keine geistige absolute Bedeutung, kein subjektives

Inneres hat und deshalb das Geistige, als dessen zur Schönheit umgestaltete Umschließung sie erscheinen soll, auch nur andeutend auszudrücken befähigt ist.

Der äußeren Natur gegenüber steht das *subjektive Innere,* das menschliche Gemüt als Element für das Dasein und die Erscheinung des Absoluten. Mit dieser Subjektivität tritt sogleich die Vielheit und Verschiedenheit der Individualität, Partikularisation, Differenz, Handlung und Entwicklung, überhaupt die volle und bunte Welt der Wirklichkeit des Geistes ein, in welcher das Absolute gewusst, gewollt, empfunden und betätigt wird.

Schon aus dieser Andeutung ergibt sich, dass die Unterschiede, zu denen sich der totale Inhalt der Kunst auseinanderlegt, für die Auffassung und Darstellung im wesentlichen mit dem zusammenstimmen, was wir im zweiten Teile als die symbolische, klassische und romantische Kunstform betrachtet haben. Denn das Symbolische bringt es statt zur Identität des Inhalts und der Form nur zur Verwandtschaft beider und zur bloßen Andeutung der inneren Bedeutung in ihrer sich selbst und dem Gehalt, den sie ausdrücken soll, äußerlichen Erscheinung und gibt deshalb den Grundtypus für diejenige Kunst, welche das Objektive als solches, die Naturumgebung, zu einer schönen Kunstumschließung des Geistes heraufzuarbeiten und diesem Äußeren die innere Bedeutung des Geistigen andeutend einzubilden die Aufgabe erhält. Das klassische Ideal dagegen entspricht der Darstellung des Absoluten als solchen in seiner selbstständig in sich beruhenden äußeren Realität, während die romantische Kunstform die Subjektivität des Gemüts und der Empfindung in deren Unendlichkeit und endlichen Partikularität zum Inhalte wie zur Form hat.

Nach diesem Einteilungsgrunde nun gliedert sich das System der einzelnen Künste folgendermaßen:

Erstens steht als der durch die Sache selbst begründete Anfang die *Architektur* vor uns da. Sie ist der Anfang der Kunst, weil die Kunst in ihrem Beginn überhaupt für die Darstellung ihres geistigen Gehaltes

weder das gemäße Material noch die entsprechenden Formen gefunden hat und sich deshalb in dem bloßen *Suchen* der wahren Angemessenheit und in der Äußerlichkeit von Inhalt und Darstellungsweise genügen muss. Das Material dieser ersten Kunst ist das an sich selbst Ungeistige, die schwere und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie; ihre Form sind die Gebilde der äußeren Natur, regelmäßig und symmetrisch zu einem bloß äußeren Reflex des Geistes und zur Totalität eines Kunstwerks verbunden.

Die *zweite* Kunst ist die *Skulptur.* Zu ihrem Prinzip und Inhalt hat sie die geistige Individualität als das klassische Ideal, so dass das Innere und Geistige seinen Ausdruck in der dem Geiste immanenten leiblichen Erscheinung findet, welche die Kunst hier in wirklichem Kunstdasein darzustellen hat. Zu ihrem Material ergreift sie deshalb gleichfalls noch die schwere Materie in deren räumlicher Totalität, ohne dieselbe jedoch bloß in Rücksicht auf ihre Schwere und deren Naturbedingungen nach den Formen des Organischen oder Unorganischen regelmäßig zu formieren oder in Ansehung ihrer Sichtbarkeit zu einem bloßen Scheinen des äußerlichen Erscheinens herabzusetzen und wesentlich in sich zu partikularisieren. Die durch den Inhalt selbst bestimmte *Form* aber ist hier die reale Lebendigkeit des Geistes, die menschliche Gestalt und deren vom Geist durchatmeter objektiver Organismus, der die Selbstständigkeit des Göttlichen in seiner hohen Ruhe und stillen Größe, unberührt von der Zwiespältigkeit und Beschränkung des Handelns, der Konflikte und Erduldungen, zur adäquaten Erscheinung zu gestalten hat.

Drittens müssen wir die Künste, welche die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind, zu einer letzten Totalität zusammenfassen.

Den *Anfang* dieses letzten Ganzen bildet die *Malerei,* indem sie die äußere Gestalt selber ganz zum Ausdruck des *Innern* herüberwendet, das nun innerhalb der umgebenden Welt nicht nur die ideale Beschlossenheit des Absoluten in sich darstellt, sondern dasselbe nun auch als an sich selbst subjektiv in seinem geistigen Dasein, Wollen,

Empfinden, Handeln, in seiner Tätigkeit und Beziehung auf anderes und deshalb auch in Leiden, Schmerz, Tod, in dem ganzen Kreislaufe der Leidenschaften und Befriedigungen zur Anschauung bringe. Ihr Gegenstand ist daher nicht mehr Gott als solcher, als *Objekt* des menschlichen Bewusstseins, sondern dieses Bewusstsein selbst: der Gott entweder in seiner Wirklichkeit des subjektiv lebendigen Handelns und Leidens oder als Geist der Gemeine, als das sich empfindende Geistige, Gemütliche in seinem Entbehren, seiner Aufopferung, Beseligung und Freudigkeit des Lebens und Wirkens inmitten der daseienden Welt. Als Mittel für die Darstellung dieses Inhalts darf sich die Malerei, in Betreff auf die *Gestalt,* der äußerlichen Erscheinung überhaupt bedienen, sowohl der Natur als solcher als auch des menschlichen Organismus, insofern derselbe das Geistige klar durch sich hindurchleuchten lässt. – Zum *Material* dagegen kann sie nicht die schwere Materialität und deren räumlich vollständige Existenz gebrauchen, sondern muss dieses Material, wie sie es mit den Gestalten tut, an sich selbst verinnerlichen. Der erste Schritt, durch welchen das Sinnliche sich in dieser Beziehung dem Geist entgegenhebt, besteht einerseits in der Aufhebung der realen sinnlichen Erscheinung, deren Sichtbarkeit zum bloßen *Schein* der Kunst verwandelt wird; andererseits in der *Farbe,* durch deren Unterschiede, Übergänge und Verschmelzungen diese Verwandlung sich zustande bringt. Die Malerei zieht deshalb für den Ausdruck des inneren Gemüts die Dreiheit der Raumdimensionen in die Fläche als die nächste Innerlichkeit des Äußeren zusammen und stellt die räumlichen Entfernungen und Gestalten durch das Scheinen der Farbe dar. Denn die Malerei hat es nicht mit dem Sichtbarmachen überhaupt, sondern mit der sich ebenso sehr in sich partikularisierenden als auch innerlich gemachten Sichtbarkeit zu tun. In der Skulptur und Baukunst werden die Gestalten durch das äußerliche Licht sichtbar. In der Malerei dagegen hat die in sich selbst dunkle Materie in sich selbst ihr Inneres, Ideelles, das Licht; sie ist in sich selbst durchleuchtet und das Licht ebendeswegen in sich selbst verdunkelt. Die Einheit aber und Ineinsbildung des Lichts und Dunkels ist die Farbe. Den Gegensatz nun *zweitens* gegen die Malerei in ein und derselben Sphäre bildet die *Musik.* Ihr eigentli-

ches Element ist das Innere als solches, die für sich gestaltlose Empfindung, welche sich nicht im Äußeren und dessen Realität, sondern nur durch die in ihrer Äußerung schnell verschwindende und sich selber aufhebende Äußerlichkeit kundzugeben vermag. Ihren *Gehalt* macht deshalb die geistige Subjektivität in ihrer unmittelbaren, subjektiven Einheit in sich, das menschliche Gemüt, die Empfindung als solche aus, ihr *Material* der Ton, ihre *Gestaltung* die Figuration, das Zusammenstimmen, sich Trennen, Verbinden, Entgegensetzen, Widersprechen und Auflösen der Töne nach ihren quantitativen Unterschieden voneinander und ihrem künstlerisch verarbeiteten Zeitmaß.

Das *dritte* endlich zu Malerei und Musik ist die Kunst der Rede, die *Poesie* überhaupt, die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist. Denn alles, was das Bewusstsein konzipiert und in seinem eigenen Inneren geistig gestaltet, vermag allein die Rede aufzunehmen, auszudrücken und vor die Vorstellung zu bringen. Dem Inhalte nach ist deshalb die Poesie die reichste, unbeschränkteste Kunst. Was sie jedoch nach der geistigen Seite hin gewinnt, verliert sie ebenso sehr wieder nach der sinnlichen. Indem sie nämlich weder für die sinnliche Anschauung arbeitet wie die bildenden Künste noch für die bloß ideelle Empfindung wie die Musik, sondern ihre im Innern gestalteten Bedeutungen des Geistes nur für die geistige Vorstellung und Anschauung selber machen will, so behält für sie das *Material,* durch welches sie sich kundgibt, nur noch den Wert eines wenn auch künstlerisch behandelten *Mittels* für die Äußerung des Geistes an den Geist und gilt nicht als ein sinnliches Dasein, in welchem der geistige Gehalt eine ihm entsprechende Realität zu finden imstande sei. Dies Mittel kann unter den bisher betrachteten nur der *Ton* als das dem Geist noch relativ gemäßeste sinnliche Material sein. Der Ton jedoch bewahrt hier nicht, wie in der Musik, schon für sich selber Gültigkeit, so dass sich in der Gestaltung desselben der einzig wesentliche Zweck der Kunst erschöpfen könnte, sondern erfüllt sich umgekehrt ganz mit der geistigen Welt und dem bestimmten Inhalt der Vorstellung und Anschauung und erscheint als bloße äußere Bezeichnung dieses Gehalts. Was nun die *Gestaltungsweise* der Poesie angeht, so

zeigt sie sich in dieser Rücksicht als die totale Kunst dadurch, dass sie, was in der Malerei und Musik nur relativ der Fall ist, in ihrem Felde die Darstellungsweise der übrigen Künste wiederholt.

Auf der *einen* Seite nämlich gibt sie ihrem Inhalte als *epische* Poesie die Form der *Objektivität,* welche hier zwar nicht wie in den bildenden Künsten auch zu einer äußerlichen Existenz gelangt, aber doch eine von der Vorstellung in Form des Objektiven aufgefasste und für die innere Vorstellung als objektiv dargestellte Welt ist. Dies macht die eigentliche Rede als solche aus, die sich in ihrem Inhalt selbst und dessen Äußerung durch die Rede genügt.

Andererseits jedoch ist die Poesie umgekehrt ebenso sehr *subjektive* Rede, das Innere, das sich als *Inneres* hervorkehrt, die *Lyrik,* welche die Musik zu ihrer Hilfe herzuruft, um tiefer in die Empfindung und das Gemüt hineinzudringen.

Drittens endlich geht die Poesie auch zur Rede innerhalb einer in sich beschlossenen *Handlungen,* die sich ebenso objektiv darstellt, als sie das Innere dieser objektiven Wirklichkeit äußert und deshalb mit Musik und Gebärde, Mimik, Tanz usf. verschwistert werden kann. Dies ist die *dramatische* Kunst, in welcher der ganze Mensch das vom Menschen produzierte Kunstwerk reproduzierend darstellt.

Diese fünf Künste bilden das in sich selbst bestimmte und gegliederte System der realen wirklichen Kunst. Außer ihnen gibt es freilich noch andere unvollkommene Künste, Gartenbaukunst, Tanz usf., deren wir jedoch nur gelegentlich werden Erwähnung tun können. Denn die philosophische Betrachtung hat sich nur an die Begriffsunterschiede zu halten und die denselben gemäßen wahrhaften Gestaltungen zu entwickeln und zu begreifen. Die Natur und die Wirklichkeit überhaupt bleibt zwar nicht bei diesen bestimmten Abgrenzungen, sondern weicht in weiterer Freiheit davon ab, und man kann es in dieser Rücksicht oft genug rühmen hören, dass sich die genialischen Produktionen gerade über dergleichen Abscheidungen erheben müssen; aber wie in der Natur die Zwitterarten, Amphibien, Übergänge statt

der Vortrefflichkeit und Freiheit der Natur nur ihre Ohnmacht bekunden, die in der Sache selbst begründeten, wesentlichen Unterschiede nicht festhalten zu können und dieselben durch äußere Bedingungen und Einwirkungen verkümmern zu lassen, so steht es auch in der Kunst mit solchen Mittelgattungen, obschon dieselben noch manches Erfreuliche, Anmutige und Verdienstliche, wenn auch nicht schlechthin Vollendetes leisten können.

Wollen wir uns jetzt nach diesen einleitenden Bemerkungen und Übersichten zur spezielleren Betrachtung der einzelnen Künste selbst hinüberwenden, so geraten wir sogleich nach einer anderen Seite hin in Verlegenheit. Denn nachdem wir uns bisher mit der Kunst als solcher, dem Ideal und den allgemeinen Formen, zu denen dasselbe sich seinem *Begriffe* nach entwickelt, beschäftigt haben, müssen wir jetzt in das konkrete Dasein der Kunst und damit in das Empirische herübertreten. Hier nun geht es fast wie in der Natur, deren allgemeine Kreise sich wohl in ihrer Notwendigkeit begreifen lassen, in deren wirklichem sinnlichen Dasein aber die einzelnen Gebilde und deren Arten – sowohl in ihren Seiten, die sie der Betrachtung darbieten, als auch in ihrer Gestalt, in der sie existieren – von solchem Reichtum der Mannigfaltigkeit sind, dass teils die vielfachste Weise sich dazu zu verhalten möglich wird, teils der philosophische Begriff, wenn wir den Maßstab seiner einfachen Unterschiede anwenden wollen, nicht auszureichen und das begreifende Denken vor dieser Fülle nicht zu Atem kommen zu können scheint.

Begnügen wir uns aber mit bloßer Beschreibung äußerlichen Reflexionen, so stimmt dies wiederum mit unserem Zwecke einer wissenschaftlich-systematischen Entwicklung nicht zusammen. Zu alle diesem gesellt sich dann noch die Schwierigkeit, dass jede einzelne Kunst jetzt für sich schon eine eigene Wissenschaft erfordert, da mit der stets wachsenden Liebhaberei zur Kunstkenntnis der Umfang derselben immer reicher und breiter geworden ist. Diese Liebhaberei der Dilettanten aber ist in unserer Zeit einerseits durch die Philosophie selber zur Mode gemacht, seitdem man hat behaupten wollen, in der Kunst sei die eigentliche Religion, das Wahre und Absolute zu finden und sie

stehe höher als die Philosophie, weil sie nicht abstrakt sei, sondern die Idee zugleich in Realität und für die konkrete Anschauung und Empfindung enthalte. Andererseits gehört es heutigentags zum vornehmen Wesen in der Kunst, sich mit solchem Überfluss des unendlichsten Details zu befassen, für welches von jedem gefordert wird, dass er etwas Neues solle bemerkt haben. Solche kunstkennerische Beschäftigung ist eine Art gelehrten Müßiggangs, der sich's nicht allzu sauer braucht werden zu lassen. Denn es ist etwas sehr Angenehmes, Kunstwerke zu besehen, die Gedanken und Reflexionen, welche dabei vorkommen können, aufzufassen, die Gesichtspunkte sich geläufig zu machen, die andere dabei gehabt haben, und so selber Urteiler und Kenner zu werden und zu sein. Je reicher nun dadurch, dass jeder doch zugleich auch etwas Eigentümliches und Eigenes will herausgefunden haben, die Kenntnisse und Reflexionen geworden sind, desto mehr erheischt jetzt jede besondere Kunst, ja jeder einzelne Zweig derselben, die Vollständigkeit einer eigenen Abhandlung. Daneben macht dann vollends das Geschichtliche, das notwendig hereinkommt, bei Betrachtung und Würdigung von Kunstwerken die Sache noch gelehrter und weitläufiger. Endlich muss man vieles, sehr vieles gesehen und wiedergesehen haben, um über die Einzelheiten eines Kunstfaches mitsprechen zu können. Nun habe ich zwar mehreres gesehen, aber doch nicht das alles, was, um mit vollständigem Detail die Materie abzuhandeln, notwendig wäre. – Allen diesen Schwierigkeiten wollen wir durch die einfache Erklärung begegnen, dass es innerhalb unseres Zwecks gar nicht darum zu tun ist, Kunstkenntnisse zu lehren und historische Gelehrsamkeiten vorzubringen, sondern nur darum, die wesentlichen allgemeinen Gesichtspunkte der Sache und deren Beziehung auf die Idee des Schönen in ihrer Realisation im Sinnlichen der Kunst philosophisch zu erkennen. Und in diesem Zweck darf uns die vorhin angedeutete Vielseitigkeit der Kunstgebilde letztlich nicht stören, denn auch hier ist trotz dieser Mannigfaltigkeit das begriffsgemäße Wesen der Sache selbst das Leitende; und wenn dasselbe auch durch das Element seiner Realisation sich vielfach in Zufälligkeiten verliert, so gibt es doch Punkte, an denen es ebenso

sehr klar heraustritt, und diese Seiten aufzufassen und philosophisch zu entwickeln ist die Aufgabe, welche die Philosophie zu erfüllen hat.

ERSTER ABSCHNITT: Die Architektur

Die Kunst, indem sie ihren Gehalt in das wirkliche Dasein zu bestimmter Existenz heraustreten lässt, wird zu einer *besonderen* Kunst, und wir können deshalb jetzt erst von einer realen Kunst und damit von dem *wirklichen* Anfange der Kunst sprechen. Mit der Besonderheit aber, insofern sie die Objektivität der Idee des Schönen und der Kunst zuwege bringen soll, ist sogleich dem Begriffe nach eine *Totalität* des Besonderen vorhanden. Wenn daher hier in dem Kreise der besonderen Künste zuerst von der Baukunst gehandelt wird, so muss dies nicht nur den Sinn haben, dass sich die Architektur als diejenige Kunst hinstelle, welche sich durch die Begriffsbestimmung als die zuerst zu betrachtende ergebe, sondern es muss sich ebenso sehr zeigen, dass sie auch als die der *Existenz* nach erste Kunst abzuhandeln sei. Bei der Beantwortung der Frage jedoch, welchen Anfang die schöne Kunst dem Begriffe und der Realität zufolge genommen habe, dürfen wir sowohl das empirisch Geschichtliche als auch die äußerlichen Reflexionen, Vermutungen und natürlichen Vorstellungen, die man sich so leicht und vielfältig hierüber machen kann, durchweg ausschließen.

Man hat nämlich gewöhnlich den Trieb, eine Sache sich in ihrem Anfange vor Augen zu führen, weil der Anfang die einfachste Weise ist, in der sie sich zeigt. Dabei behält man im Hintergrunde die dunkle Vorstellung, diese einfache Weise gebe die Sache in ihrem Begriffe und Ursprünge kund, und die Ausbildung solch eines Beginnes bis zu der Stufe hin, um welche es eigentlich zu tun ist, fasst sich dann weiter ebensoleicht durch die triviale Kategorie, dass dieser Fortgang die Kunst *nach und nach* auf jene Stufe gebracht habe. Der einfache Anfang aber ist seinem Gehalte nach etwas für sich so Unbedeutendes, dass er für das philosophische Denken als durchaus zufällig erscheinen muss, wenn auch gerade deshalb die Entstehung auf diese Weise für das gewöhnliche Bewusstsein für um so begreiflicher genommen

wird. So erzählt man z. B., um den Ursprung der Malerei zu erklären, die Geschichte von einem Mädchen, die den Schattenumriss ihres schlummernden Geliebten nachgezogen habe; für den Anfang der Baukunst wird ebenso bald eine Höhle, bald ein Klotz usf. angeführt. Dergleichen Anfänge sind für sich so verständlich, dass die Entstehung keiner weiteren Erklärung zu bedürfen scheint. Die Griechen insbesondere haben sich für die Anfänge nicht nur der schönen Kunst, sondern auch der sittlichen Institutionen und sonstigen Lebensverhältnisse viel anmutige Geschichten erfunden, bei denen sich das Bedürfnis, die erste Entstehung *vorzustellen,* befriedigte. Historisch sind solche Anfänge nicht, und doch sollen sie nicht den Zweck haben, die Entstehungsweise aus dem *Begriffe* verständlich zu machen, sondern die Erklärungsweise soll innerhalb des geschichtlichen Weges stehen bleiben.

Wir nun haben den Anfang aus dem Begriff der Kunst so festzustellen, dass die erste Aufgabe der Kunst darin bestehe, das an sich selbst Objektive, den Boden der Natur, die äußere Umgebung des Geistes zu gestalten und somit dem Innerlichkeitslosen eine Bedeutung und Form einzubilden, welche demselben äußerlich bleibt, da sie nicht die dem Objektiven selber immanente Form und Bedeutung ist. Die Kunst, der diese Aufgabe gestellt wird, ist, wie wir sahen, die Architektur, welche ihre erste Ausbildung früher gefunden hat als die Skulptur oder Malerei und Musik.

Wenden wir uns nun zu den frühesten Anfängen der Baukunst hin, so liegt die Hütte als Wohnung des Menschen, der Tempel als Umschließung des Gottes und seiner Gemeine als das Nächste da, was sich als das Anfängliche annehmen ließe. Zur näheren Bestimmung dieses Anfangs hat man dann nach dem Unterschiede des *Materials* gegriffen, mit welchem konnte gebaut werden, und sich gestritten, ob die Architektur vom Holzbau ausgegangen (wie Vitruv meint, welchen auch Hirt bei der gleichen Behauptung vor Augen hat) oder vom Steinbau. Dieser Gegensatz ist allerdings von Wichtigkeit, denn er betrifft nicht nur, wie es beim ersten Blick scheinen kann, das äußere Material, sondern mit diesem äußerlichen Material stehen wesentlich

auch die architektonischen Grundformen wie die Art der Ausschmückung derselben in Zusammenhang. Dennoch aber können wir diesen ganzen Unterschied als eine nur untergeordnete Seite, welche das mehr Empirische und Zufällige angeht, liegen lassen und uns auf einen wichtigeren Punkt hinwenden.

Bei dem Hause und Tempel und sonstigen Gebäuden nämlich ist das wesentliche Moment, auf welches es hier ankommt, dass dergleichen Gebäulichkeiten bloße *Mittel* sind, welche einen äußerlichen Zweck voraussetzen. Hütte und Gotteshaus setzen Bewohner, den Menschen, Götterbilder usf., voraus, für welche sie aufgeführt werden. Zunächst also ist ein Bedürfnis, und zwar ein außerhalb der Kunst liegendes Bedürfnis vorhanden, dessen zweckmäßige Befriedigung die schöne Kunst nichts angeht und noch keine Kunstwerke hervorruft. Der Mensch hat auch Lust zum Springen, Singen, er bedarf der sprachlichen Mitteilung, aber Sprechen, Hüpfen, Schreien und Singen ist darum noch nicht Poesie, Tanz und Musik. Wenn sich nun aber auch innerhalb der architektonischen Zweckmäßigkeit zur Befriedigung bestimmter Bedürfnisse, teils des täglichen Lebens, teils des religiösen Kultus oder des Staats, der Drang nach künstlerischer Gestalt und Schönheit hervortut, so haben wir bei dieser Art der Baukunst doch sogleich eine *Teilung.* Auf der einen Seite steht der Mensch, das Subjekt, oder das Bild des Gottes als der wesentliche *Zweck,* für welchen auf der anderen Seite die Architektur nur das *Mittel* der Umgebung, der Hülle usf. liefert. Mit solch einer Teilung in sich können wir den Anfang, der seiner Natur nach das *Unmittelbare,* Einfache und nicht solche Relativität und wesentliche Beziehung ist, nicht machen, sondern wir müssen einen Punkt aufsuchen, wo solch ein Unterschied noch nicht hervortritt.

In dieser Rücksicht habe ich bereits früher gesagt, dass die Baukunst der *symbolischen* Kunstform entspreche und das Prinzip derselben als besondere Kunst am eigentümlichsten realisiere, weil die Architektur überhaupt die ihr eingepflanzten Bedeutungen nur im Äußerlichen der Umgebung anzudeuten befähigt sei. Soll nun der Unterschied des für sich im Menschen oder Tempelbilde vorhandenen

Zwecks der Umschließung und des Gebäudes als der Erfüllung dieses Zwecks im Anfange noch nicht stattfinden, so werden wir uns nach Bauwerken umzusehen haben, die gleichsam wie Skulpturwerke *für sich selbstständig* dastehen und ihre Bedeutung nicht in einem *anderen Zweck* und Bedürfnis, sondern *in sich selber* tragen. Dies ist ein Punkt von höchster Wichtigkeit, den ich noch nirgend herausgehoben gefunden habe, obschon er im Begriff der Sache liegt und allein Aufschluss über die mannigfaltigen äußerlichen Gestaltungen und einen Faden durch das Irrgewinde architektonischer Formen geben kann. Solch eine selbstständige Baukunst wird sich nun aber ebenso sehr auch von der Skulptur wieder dadurch unterscheiden, dass sie als Architektur nicht Gebilde produziert, deren Bedeutung das in sich selbst Geistige und Subjektive ist und an sich selbst das Prinzip seiner dem Innern durchaus gemäßen Erscheinung hat, sondern Werke, die in ihrer äußeren Gestalt die Bedeutung nur symbolisch ausprägen können. Dadurch ist denn diese Art der Architektur sowohl ihrem Inhalte als ihrer Darstellung nach *eigentlich symbolischer* Art.

Wie mit dem Prinzip dieser Stufe geht es nun auch mit ihrer *Darstellungsweise.* Auch hier will der bloße Unterschied des Holz- und Steinbaus nicht ausreichen, insofern derselbe auf Abgrenzung und Umschließung eines zu besonderen religiösen oder sonstigen menschlichen Zwecken bestimmten Raumes hindeutet, wie dies bei Häusern, Palästen, Tempeln usf. der Fall ist. Ein solcher Raum kann entweder durch Aushöhlung in sich schon fester, gediegener Massen oder umgekehrt durch Verfertigen umschließender Wände und Decken geschehen. Mit keinem von beidem darf die selbstständige Baukunst beginnen, die wir deshalb als eine unorganische Skulptur bezeichnen können, indem sie zwar für sich selbst daseiende Gebilde auftürmt, doch dabei nicht etwa den Zweck freier Schönheit und Erscheinung des Geistes in seiner ihm adäquaten leiblichen Gestalt verfolgt, sondern überhaupt nur eine symbolische Form hinstellt, welche an sich selbst eine Vorstellung anzeigen und ausdrücken soll.

Bei diesem Ausgangspunkt jedoch kann die Architektur nicht stehen bleiben. Denn ihr Beruf liegt eben darin, dem für sich schon Vor-

handenen Geist, dem Menschen oder seinen objektiv von ihm herausgestalteten und aufgestellten Götterbildern die äußere Natur als eine aus dem Geiste selbst durch die Kunst zur Schönheit gestaltete Umschließung heraufzubilden, die ihre Bedeutung nicht mehr in sich selbst trägt, sondern dieselbe in einem anderen, dem Menschen und dessen Bedürfnissen und Zwecken des Familienlebens, des Staats, Kultus usf. findet und deshalb die Selbstständigkeit der Bauwerke aufgibt.

Nach dieser Seite können wir den *Fortgang* der Architektur darein setzen, dass sie den oben bereits angedeuteten Unterschied von Zweck und Mittel gesondert hervortreten lässt und für den Menschen oder die objektiv durch die Skulptur verarbeitete individuelle Menschengestalt der Götter ein der Bedeutung derselben analoges architektonisches Gehäuse, Paläste, Tempel usw., erbaut.

Das *Ende* drittens vereinigt beide Momente und erscheint daher innerhalb dieser Trennung zugleich als für sich selbstständig.

Diese Gesichtspunkte geben uns als Einteilung der gesamten Baukunst folgende Gliederung, welche ebenso die Begriffsunterschiede der Sache selbst als auch die historische Entwicklung derselben in sich fasst:

erstens die eigentlich *symbolische* oder *selbstständige* Architektur;

zweitens die *klassische,* welche das individuell Geistige für sich gestaltet, die Baukunst dagegen ihrer Selbstständigkeit entkleidet und sie dazu herabsetzt, für die nun ihrerseits selbstständig realisierten geistigen Bedeutungen eine künstlerisch geformte unorganische Umgebung umherzustellen;

drittens die *romantische* Architektur als sogenannte maurische, gotische oder deutsche, in der zwar Häuser, Kirchen und Paläste gleichfalls nur die Wohnungen und Sammlungsorte für die bürgerlichen und religiösen Bedürfnisse und Beschäftigungen des Geistes sind, sich

umgekehrt aber auch, gleichsam unbekümmert um diesen Zweck, für sich selbstständig gestalten und erheben.

Wenn daher die Architektur ihrem Grundcharakter nach durchweg symbolischer Art bleibt, so machen dennoch die Kunstformen des eigentlich Symbolischen, Klassischen und Romantischen in ihr das näher Bestimmende aus und sind hier von größerer Wichtigkeit als in den übrigen Künsten. Denn in der Skulptur greift das Klassische, in Musik und Malerei das Romantische so tief durch das ganze Prinzip dieser Künste hindurch, dass für die Ausbildung des Typus der anderen Kunstformen nur ein mehr oder weniger enger Spielraum übrigbleibt. In der Poesie endlich, obschon sie am vollständigsten die ganze Stufenfolge der Kunstformen zu Kunstwerken auszuprägen vermag, werden wir die Einteilung dennoch nicht nach dem Unterschiede der symbolischen, klassischen und romantischen Poesie zu machen haben, sondern nach der für die Poesie als besonderer Kunst spezifischen Gliederung in epische, lyrische und dramatische Dichtkunst. Die Architektur hingegen ist die Kunst am Äußerlichen, so dass hier die wesentlichen Unterschiede darin bestehen, ob dies Äußerliche an sich selbst seine Bedeutung erhält oder als Mittel behandelt wird für einen ihm anderen Zweck oder sich in dieser Dienstbarkeit zugleich als selbstständig zeigt. Der erste Fall stimmt mit dem Symbolischen als solchem, der zweite mit dem Klassischen zusammen, indem hier die eigentliche Bedeutung für sich zur Darstellung gelangt und somit das Symbolische als bloß äußerliche Umgebung hinzugefügt ist, wie dies im Prinzip der klassischen Kunst liegt; die Einigung von beiden aber geht mit dem Romantischen parallel, insofern die romantische Kunst sich zwar des Äußerlichen zum Ausdrucksmittel bedient, sich jedoch aus dieser Realität in sich zurückzieht und das objektive Dasein deshalb auch zu selbstständiger Gestaltung wieder freilassen kann.

Erstes Kapitel: Die selbstständige, symbolische Architektur

Das erste, ursprüngliche Bedürfnis der Kunst ist, dass eine Vorstellung, ein Gedanke aus dem Geiste hervorgebracht, durch den Menschen als sein Werk produziert und von ihm hingestellt werde, wie es in der Sprache Vorstellungen als solche sind, welche der Mensch mitteilt und für andere verständlich macht. In der Sprache jedoch ist das Mitteilungsmittel nichts als ein Zeichen und daher eine ganz willkürliche Äußerlichkeit. Die Kunst dagegen darf sich nicht nur bloßer Zeichen bedienen, sie muss im Gegenteil den Bedeutungen eine entsprechende sinnliche Gegenwart geben. Einerseits also soll das sinnlich vorhandene Werk der Kunst einen inneren Gehalt beherbergen, andererseits hat sie diesen Gehalt so darzustellen, dass sich erkennen lässt, sowohl er selbst als seine Gestalt sei nicht nur eine Realität der unmittelbaren Wirklichkeit, sondern ein Produkt der Vorstellung und ihrer geistigen Kunsttätigkeit. Sehe ich z. B. einen wirklichen lebendigen Löwen, so gibt mir die einzelne Gestalt desselben die Vorstellung „Löwe“ ganz ebenso wie ein abgebildeter. In der Abbildung jedoch liegt noch mehr: sie zeigt, dass die Gestalt in der Vorstellung gewesen sei und den Ursprung ihres Daseins im Menschengeist und dessen produktiver Tätigkeit gefunden habe, so dass wir nun nicht mehr die Vorstellung von einem Gegenstande, sondern die Vorstellung von einer menschlichen Vorstellung erhalten. Dass nun aber ein Löwe, ein Baum als solcher oder irgendein anderes einzelnes Objekt zu dieser Reproduktion gelange, [danach] ist kein ursprüngliches Bedürfnis für die Kunst vorhanden; im Gegenteil haben wir gesehen, dass die Kunst, und vornehmlich die bildende Kunst, gerade mit Darstellung solcher Gegenstände, um an ihnen die subjektive Geschicklichkeit des Scheinenmachens zu bekunden, schließt. Das ursprüngliche Interesse geht darauf, die ursprünglichen objektiven Anschauungen, die *allgemeinen* wesentlichen Gedanken sich und anderen vor Augen zu bringen. Dergleichen Völkeranschauungen jedoch sind zunächst abstrakt und in sich selber unbestimmt, so dass nun der Mensch, um sie sich vorstellig zu machen, nach dem in sich ebenso Abstrakten, dem Materiellen

als solchem, dem Massenhaften und Schweren greift, das zwar einer bestimmten, aber nicht einer in sich konkreten und wahrhaft geistigen Gestalt fähig ist. Das Verhältnis des Inhalts und der sinnlichen Realität, durch welche derselbe aus der Vorstellung in die Vorstellung eingehen soll, wird hierdurch bloß symbolischer Art sein können. Zugleich aber steht nun ein Bauwerk, das eine allgemeine Bedeutung für andere kundtun soll, aus keinem anderen Zwecke da, als um dies Höhere in sich auszudrücken, und ist deshalb ein selbstständiges Symbol eines schlechthin wesentlichen, allgemeingültigen Gedankens, eine um ihrer selbst willen vorhandene, wenn auch lautlose Sprache für die Geister. Die Produktionen dieser Architektur sollen also durch sich selbst zu denken geben, allgemeine Vorstellungen erwecken, ohne eine bloße Einhüllung und Umgebung sonst schon für sich gestalteter Bedeutungen zu sein. Deshalb darf denn aber die Form, die solch einen Gehalt durch sich hindurchscheinen lässt, nicht nur als Zeichen gelten können, wie man z. B. bei uns Verstorbenen Kreuze errichtet oder Steine zur Erinnerung an Schlachten zusammenhäuft. Denn Zeichen dieser Art sind wohl geeignet, Vorstellungen zu erregen, aber ein Kreuz, ein Steinhaufen deuten nicht durch sich selbst auf die Vorstellung hin, welche zu erwecken der Zweck ist, sondern können ebenso gut an vieles andere erinnern. Dies macht den allgemeinen Begriff dieser Stufe aus.

Man kann in dieser Hinsicht sagen, dass ganze Nationen sich ihre Religion, ihre tiefsten Bedürfnisse nicht anders als bauend oder doch vornehmlich architektonisch auszusprechen gewusst haben. Wesentlich jedoch, wie aus dem erhellt, was wir schon bei Gelegenheit der symbolischen Kunstform gesehen haben, wird dies nur im Orient der Fall sein; und besonders tragen die Konstruktionen der älteren Kunst Babyloniens, Indiens und Ägyptens, welche teils nur in Ruinen vorhanden sind, die allen Zeiten und Revolutionen zu trotzen vermochten und die uns ebenso wegen des bloß Phantastischen als wegen des Ungeheuren und Massenhaften in Verwunderung und Staunen setzen, entweder vollständig diesen Charakter oder sind zum großen Teil aus demselben hervorgegangen. Es sind Werke, deren Erbauung das

ganze Wirken und Leben der Nationen zu bestimmten Zeiten ausmacht.

Fragen wir jedoch nach einer näheren *Gliederung* dieses Kapitels und der Hauptgebilde, welche hierher gehören, so kann bei dieser Architektur nicht wie bei der klassischen und romantischen von bestimmten Formen, von der des Hauses z. B., ausgegangen werden; denn es lässt sich hier kein für sich fester Inhalt und damit auch keine feste Gestaltungsweise als das Prinzip angeben, das sich dann in seiner Fortentwicklung auf den Kreis der verschiedenen Werke bezöge. Die Bedeutungen nämlich, welche zum Inhalt genommen werden, bleiben, wie im Symbolischen überhaupt, gleichsam unförmliche allgemeine Vorstellungen, elementarische, vielfach gesonderte und durcheinandergeworfene Abstraktionen des Naturlebens, mit Gedanken der geistigen Wirklichkeit gemischt, ohne als Momente *eines* Subjektes ideell zusammengefasst zu sein. Diese Losgebundenheit macht sie höchst mannigfaltig und wechselnd, und der Zweck der Architektur besteht nur darin, bald diese, bald jene Seite für die Anschauung sichtbar herauszusetzen, sie zu symbolisieren und durch Menschenarbeit vorstellig werden zu lassen. Bei dieser Vielfachheit des Inhalts kann deshalb hier weder erschöpfend noch systematisch davon zu sprechen die Meinung sein, und ich muss mich deshalb darauf beschränken, nur das Wichtigste, soweit es möglich ist, in den Zusammenhang einer vernünftigen Gliederung zu bringen.

Die leitenden Gesichtspunkte sind kurz folgende. Als Inhalt forderten wir schlechthin allgemeine Anschauungen, in welchen die Individuen und Völker einen inneren Halt, einen Einheitspunkt ihres Bewusstseins haben. So ist denn der *nächste Zweck* solcher für sich selbstständigen Bauten auch nur der, ein Werk zu errichten, welches eine *Vereinigung* sei der Nation oder Nationen, ein Ort, um den her sie sich sammeln. Damit kann sich jedoch auch näher der Zweck verbinden, durch die Gestaltungsweise selbst darzutun, was überhaupt das Vereinigende der Menschen sei: die religiösen Vorstellungen der Völker, wodurch dergleichen Werke dann zugleich einen bestimmteren Inhalt für ihren symbolischen Ausdruck erhalten.

Weiterhin *zweitens* aber kann sich die Architektur nicht in dieser anfänglichen *totalen* Bestimmung halten, sondern die symbolischen Gebilde *vereinzeln* sich, der symbolische Gehalt ihrer Bedeutungen bestimmt sich näher und lässt dadurch auch ihre Formen sich fester voneinander unterscheiden, wie z. B. bei den Lingam-Säulen, Obelisken usf. Auf der anderen Seite drängt sich die Baukunst in solcher vereinzelnden Selbstständigkeit an ihr selbst dazu fort, zur *Skulptur* überzugehen, organische Formen von Tiergestalten, menschlichen Figuren anzunehmen, sie jedoch ins Kolossale hin massenhaft auszudehnen, aneinanderzureihen, Wände, Mauern, Tore, Gänge hinzuzufügen und dadurch das Skulpturartige an ihnen schlechthin architektonisch zu behandeln. Die ägyptischen Sphinxe, Memnonen und großen Tempelbauten z. B. gehören hierher.

Drittens beginnt die symbolische Baukunst den Übergang zur klassischen zu zeigen, indem sie die Skulptur von sich ausschließt und sich zu einem Gehäuse für andere, nicht unmittelbar selber architektonisch ausgedrückte Bedeutungen zu machen anfängt.

Zur näheren Verdeutlichung dieses Stufenganges will ich an einige bekannte Hauptwerke erinnern.

1. Architekturwerke, zur Vereinigung der Völker erbaut

„Was ist heilig?“ fragt Goethe einmal in einem Distichon und antwortet: „Das ist's, was viele Seelen zusammenbindet.“ In diesem Sinne können wir sagen, das Heilige mit dem Zweck dieses Zusammenhalts und als dieser Zusammenhalt habe den ersten Inhalt der selbstständigen Baukunst ausgemacht. Das nächste Beispiel hierfür liefert uns die Sage vom babylonischen Turmbau. In den weiten Ebenen des Euphrat errichtet der Mensch ein ungeheures Werk der Architektur; gemeinsam erbaut er es, und die Gemeinsamkeit der Konstruktion wird zugleich der Zweck und Inhalt des Werkes selbst. Und zwar bleibt diese Stiftung eines gesellschaftlichen Verbandes keine bloß patriarchalische Vereinigung; im Gegenteil hat die bloße Familieneinheit sich

gerade aufgehoben, und der in die Wolken sich erhebende Bau ist das Sich-objektiv-Werden dieser aufgelösten früheren und die Realisation einer neuen erweiterten Einigung. Die Gesamtheit der damaligen Völker hat daran gearbeitet, und wie sie alle zueinander traten, um dies eine unermessliche Werk zustande zu bringen, sollte das Produkt ihrer Tätigkeit das Band sein, das sie durch den aufgewühlten Grund und Boden, durch die zusammengefügte Steinmasse und die gleichsam architektonische Bebauung des Landes – wie bei uns es Sitte, Gewohnheit und die gesetzliche Verfassung des Staats tun – aneinander knüpfte. Ein solcher Bau ist dann zugleich symbolisch, indem er das Band, das er ist, nur andeutet, weil er in seiner Form und Gestalt das Heilige, an und für sich die Menschen Vereinigende nur in äußerlicher Weise auszudrücken imstande ist. Dass von dem Mittelpunkt der Vereinigung zu solch einem Werke die Völkerschaften wieder auseinandergegangen, ist dann in dieser Tradition gleichfalls ausgesprochen.

Ein anderes wichtigeres Bauwerk, das schon einen sichereren historischen Boden hat, ist der Turm des *Belus*[126], von welchem Herodot uns (l, 181) Kunde gibt. In welchem Verhältnis derselbe zu dem der Bibel stehe, wollen wir hier nicht untersuchen. Einen Tempel in unserem Sinne des Worts dürfen wir diesen ganzen Bau nicht nennen, eher einen Tempelbezirk, in Quadratform, von jeder Seite zu zwei Stadien Länge, mit ehernen Pforten als Eingang. In der Mitte dieses Heiligtums, erzählt Herodot, der dies kolossale Werk noch gesehen, war ein dichtgemauerter Turm (nicht hohl inwendig, sondern massiv, ein *ênergos stereos*) erbaut, von der Länge und Breite eines Stadiums, auf diesem steht noch ein anderer und wieder ein anderer auf diesem und so fort bis auf acht Türme. Außenherum geht ein Weg bis ganz hinauf; und ziemlich in der Mitte der Höhe ist ein Rastort mit Bänken zum Ausruhen für die Hinaufsteigenden. Auf dem letzten Turm aber ist ein großer Tempel, und in dem Tempel liegt ein großes, wohlgebettetes Lagerpolster, und davor steht ein goldener Tisch. Ein Standbild jedoch

[126] Belus ist der sagenhafte Gründer von Babylon, im Text gemeint ist der Turm von Babel

ist nicht im Tempel errichtet, auch hält sich bei Nacht kein Mensch dort auf, ausgenommen eine von den einheimischen Frauen, die der Gott von allen sich auserwählt, wie die Chaldäer, die Priester dieses Gottes, sagen. Auch behaupten die Priester (c. 182), der Gott selbst besuche den Tempel und ruhe auf dem Lager aus. Herodot erzählt nun zwar (c. 183), dass auch unten in dem Heiligtum noch ein anderer Tempel sei, worin ein großes Bild des Gottes von Gold sitze, mit einem großen Tische von Golde vor sich, und spricht zugleich von zwei großen Altären außerhalb des Tempels, an welchen die Opfer dargebracht wurden; dessen ungeachtet aber können wir diesen Riesenbau nicht mit Tempeln in griechischem oder modernem Sinne gleichstellen. Denn die sieben ersten Würfel sind ganz massiv und nur der oberste, achte ein Aufenthalt für den unsichtbaren Gott, der dort oben keiner Anbetung von selten der Priester oder der Gemeinde genoss. Das Standbild war unten, außerhalb des Baues, so dass sich also das ganze Werk eigentlich selbstständig für sich erhebt und nicht gottesdienstlichen Zwecken dient, obschon es kein bloßer abstrakter Vereinigungspunkt mehr ist, sondern ein Heiligtum. Die Form bleibt hier zwar noch der Zufälligkeit überlassen oder wird nur durch den materiellen Grund der Festigkeit als Würfel bestimmt, zugleich aber tritt die Forderung ein, nach einer Bedeutung zu suchen, welche für das Werk als Ganzes genommen eine nähere symbolische Bestimmung abgeben kann. Wir müssen dieselbe, obschon dies von Herodot nicht ausdrücklich angeführt wird, in der Zahl der massiven Stockwerke finden. Es sind ihrer sieben, mit dem achten für den nächtlichen Aufenthalt des Gottes darüber. Die Siebenzahl aber symbolisiert wahrscheinlich die sieben Planeten und Himmelssphären.

Auch in Medien gab es in solcher Symbolik erbaute Städte, wie z. B. Ekbatana[127] mit seinen sieben Ringmauern, von denen Herodot (l, 98) anführt, dass jede, teils durch die Anhöhe, an deren Abhang sie erbaut worden, teils aber aus Absicht und Kunst, höher sei als die andere und die Schutzwehren verschiedenartig gefärbt: weiß an der ersten, an der

[127] Ekbatana war die Hauptstadt des Mederreichs in der Nähe der heutigen iranischen Großstadt Hamadan.

zweiten schwarz, an der dritten Ringmauer purpurfarben, an der vierten blau und an der fünften rot; an der sechsten aber mit Silber, an der siebenten mit Gold überzogen; innerhalb dieser letzten stand die Königsburg und der Schatz. „Ekbatana“, sagt Creuzer in seiner *Symbolik* über diese Bauart (l, S. 469), „die Mederstadt, mit der Königsburg in der Mitte, stellt mit ihren sieben Mauerkreisen und mit den Zinnen darauf, von sieben verschiedenen Farben, die Sphären des Himmels dar, die die Sonnenburg umschließen.“

2. Architekturwerke, zwischen Baukunst und Skulptur schwankend

Das nächste, wozu wir jetzt fortschreiten müssen, liegt darin, dass die Architektur sich zu ihrem Inhalt *konkretere* Bedeutungen nimmt und zu deren mehr symbolischer Darstellung auch nach *konkreteren Formen* greift, welche sie jedoch, mag sie dieselben vereinzeln oder zu großen Bauten zusammenstellen, nicht in der Weise der Skulptur, sondern in ihrem eigenen selbstständigen Gebiete architektonisch benutzt. Für diese Stufe nun müssen wir schon ins Speziellere gehen, obschon hier weder von Vollständigkeit noch von einer Entwicklung a priori die Rede sein kann, da die Kunst, insofern sie in ihren Werken zur Breite der wirklichen historischen Weltanschauungen und religiösen Vorstellungen fortgeht, sich auch ins Zufällige hinein verliert. Die Grundbestimmung ist nur die, dass sich Skulptur und Architektur vermischen, wenn auch die Baukunst das Durchgreifende bleibt.

a. Phallussäulen usf.

Es ist schon früher bei Gelegenheit der symbolischen Kunstform erwähnt worden, dass im Orient vielfach die allgemeine Lebenskraft der Natur, nicht die Geistigkeit und Macht des Bewusstseins, sondern die produktive Gewalt der Zeugung herausgehoben und verehrt wurde. Besonders in Indien war dieser Dienst allgemein, auch nach Phrygien und Syrien zog er sich unter dem Bilde der großen Göttin, der Befruchtenden, hin – eine Vorstellung, welche selbst die Griechen aufnahmen. Näher nun wurde die Anschauung der allgemeinen pro-

duktiven Naturkraft in der Gestalt der animalischen Zeugungsglieder, Phallus und Lingam, dargestellt und heiliggehalten. Dieser Kultus fand hauptsächlich in Indien seine Ausbreitung, doch auch die Ägypter waren, wie Herodot erzählt (II, 48), demselben nicht fremd. Bei den Dionysosfesten wenigstens kommt Ähnliches vor; „anstatt der Phallen aber“, sagt Herodot, „haben sie andere Bilder von der Länge einer Elle erfunden, mit einem Faden zum Ziehen, welche die Weiber herumtragen, wobei sich das Schamglied immer hebt, das nicht viel kleiner ist als der übrige Leib“. Die Griechen nahmen den ähnlichen Dienst gleichfalls an, und Herodot berichtet ausdrücklich (c. 49), dass Melampos[128], mit dem ägyptischen Opferfest des Dionysos nicht unbekannt, den Phallus, der dem Gotte zu Ehren umgetragen wird, eingeführt habe. Hauptsächlich in Indien nun gingen von dieser Art der Verehrung der Zeugungskraft in der Form der Zeugungsglieder auch Bauwerke in dieser Gestalt und Bedeutung aus; ungeheure säulenartige Gebilde, aus Stein, wie Türme massiv aufgerichtet, unten breiter als oben. Sie waren ursprünglich für sich selber Zweck, Gegenstände der Verehrung, und erst später fing man an, Öffnungen und Aushöhlungen darin zu machen und Götterbilder hineinzustellen, was sich noch in den griechischen Hermen, portativen Tempelhäuschen, erhalten hat. Den Ausgangspunkt aber bilden in Indien die unausgehöhlten Phallussäulen, die sich später erst in Schale und Kern teilten und zu Pagoden wurden. Denn die echt indischen Pagoden, welche man wesentlich von späteren mohammedanischen und sonstigen Nachahmungen unterscheiden muss, gehen in ihrer Konstruktion nicht von der Form des Hauses aus, sondern sind schmal und hoch und haben ihre erste Grundform von jenen säulenmäßigen Bauten. Die gleiche Bedeutung und Form findet sich auch in der von der Phantasie erweiterten Anschauung des Berges Meru wieder, der als Quirl in dem Milchmeer vorgestellt ist, woraus die Welt erzeugt wird. Ähnlicher Säulen erwähnt auch Herodot; teils in Form des männlichen Gliedes, teils mit dem weiblichen Schamteile. Er schreibt die Errichtung der-

[128] Melampos: griechischer Seher, Priester des Apollon

selben dem Sesostris[129] zu (II, 162), der sie überall auf seinen Kriegszügen bei allen Völkern, welche er überwunden hatte, aufstellte. Doch zu Herodots Zeit standen die meisten dieser Säulen nicht mehr; nur in Syrien hat Herodot (c. 106) deren selber gesehen. Dass er sie jedoch sämtlich dem Sesostris zuteilt, hat wohl seinen Grund nur in der Tradition, der er folgt; außerdem erklärt er sie ganz in griechischem Sinne, indem er die natürliche Bedeutung in eine das Sittliche betreffende umwandelt und deshalb erzählt: „Wo Sesostris während seines Kriegszuges auf Völker stieß, welche tapfer waren im Kampf, da setzte er in ihrem Lande Säulen mit Inschriften, die seinen Namen und den seines Landes, und dass er diese Völker sich unterworfen habe, anzeigten. Wo er dagegen ohne Widerstand siegte, da zeichnete er außer dieser Inschrift auf die Säulen auch noch ein weibliches Schamglied hin, um kundzugeben, dass diese Völker feig im Kampfe gewesen seien."

b. Obelisken usf.

Ähnliche Werke, welche zwischen der Architektur und Skulptur stehen, finden sich ferner hauptsächlich in Ägypten. Hierher gehören z. B. die *Obelisken,* welche ihre Form zwar nicht aus der organisch-lebendigen Natur, von Pflanzen, Tieren oder der Menschengestalt hernehmen, sondern von ganz regelmäßiger Gestalt sind, doch gleichfalls noch nicht mit dem Zweck, zu Häusern oder Tempeln zu dienen, sondern frei für sich selbstständig dastehen und die symbolische Bedeutung von Sonnenstrahlen haben. „Mithras", sagt Creuzer *(Symbolik,* Bd. l, S. 469), „der Meder oder Perser, regiert in der Sonnenstadt Ägyptens (zu On-Helio-polis) und wird dort von einem Traume erinnert, Obelisken zu bauen, sozusagen Sonnenstrahlen in Stein, und Buchstaben darauf einzugraben, die man die ägyptischen nennt." Schon Plinius gibt diese Bedeutung der Obelisken an *([Naturalis historia]* XXXVI, 14 und XXXVII, 8). Sie waren der Gottheit der Sonne geweiht, deren Strahlen sie auffangen und zugleich darstellen sollten.

[129] Sesostris, altägyptisch Senwosret, Name von drei ägyptischen Königen der 12. Dynastie. Der bedeutendste war Sesostris III. (1872–1853/52 v. Chr.), der die ägyptische Eroberung Nubiens abschloss; seine Ziegelpyramide steht in Dahschur.

Auch in persischen Bildwerken kommen Feuerstrahlen vor, die aus Säulen aufsteigen (Creuzer, Bd. l, S. 778).

Nächst den Obelisken müssen wir hauptsächlich der *Memnonen* Erwähnung tun. Die großen Memnonsstatuen zu Theben, von welchen noch Strabo die eine ganz erhalten und aus *einem* Steine sah, während die andere, welche beim Sonnenaufgang erklang, schon zu seiner Zeit verstümmelt war, hatten menschliche Gestalt. Es waren zwei sitzende kolossale menschliche Figuren, durch ihre Grandiosität und Massenhaftigkeit mehr unorganisch und architektonisch als skulpturartig, wie denn auch Memnonssäulen reihenweise vorkommen und dadurch, dass sie nur in solcher gleichen Ordnung und Größe Gültigkeit haben, von dem Zwecke der Skulptur ganz zu dem der Baukunst heruntertreten. Hirt *(Geschichte der Baukunst,* Bd. l, S. 69)[130] deutet die kolossale Klangstatue, von welcher Pausanias sagt, dass die Ägypter sie als das Bild des Phamenoph ansähen, nicht auf eine Gottheit, sondern eher auf einen König, der hier, wie Osymandyas[131] und andere, sein Denkmal hatte. Doch sollen diese großartigen Bildwerke wohl eine bestimmtere oder unbestimmtere Vorstellung von etwas Allgemeinem geben. Die Ägypter und Äthiopier verehrten den Memnon, den Sohn der Morgenröte, und opferten ihm, wenn die Sonne ihre ersten Strahlen sendet, wodurch das Bildnis mit seiner Stimme die Anbetenden begrüßte. So ist es als tönend und stimmegebend nicht bloß nach seiner Gestalt von Wichtigkeit und Interesse, sondern durch sein Sein lebendig, bedeutsam, offenbarend, wenn auch zugleich nur symbolisch andeutend.

Ebenso wie mit den kolossalen Memnonsstatuen verhält es sich mit den *Sphinxen,* die ich in Rücksicht auf ihre symbolische Bedeutung schon früher besprochen habe. Man findet die Sphinxe in Ägypten nicht nur in ungeheurer Anzahl, sondern auch von der stupendesten Größe. Eine der berühmtesten Sphinxe ist diejenige, welche in der Nähe der Pyramidengruppe von Kairo steht. Ihre Länge beträgt 148', ihre Höhe von den Klauen bis zum Kopf 65', die vorn hingelagerten

[130] Aloys Hirt, Geschichte der Baukunst bei den Alten, 3 Bde., Berlin 1820–27
[131] Osymandyas war die griechische Verballhornung von Ramses II.

Füße von der Brust bis zur Spitze der Klauen 57' und die Höhe der Klauen 8'. Doch diese ungeheure Masse ist nicht etwa erst ausgehauen und dann nach dem Ort, den sie jetzt noch einnimmt, hingebracht worden, sondern als man bis zu ihrer Basis grub, fand man, dass der Boden aus Kalkstein bestehe, so dass sich zeigte, das ganze immense Werk sei aus einem Felsen ausgehauen, von welchem es noch einen Teil bildet. Dies immense Gebilde nähert sich zwar mehr der eigentlichen Skulptur in deren kolossalstem Maßstabe; ebenso sehr jedoch wurden die Sphinxe auch zu Gängen reihenweise nebeneinandergestellt, wodurch sie sogleich einen vollständig architektonischen Charakter erhalten.

c. Ägyptische Tempelbauten

Solche selbstständige Gestaltungen bleiben nun überhaupt nicht nur vereinzelt stehen, sondern werden zu großen tempelartigen Bauten, Labyrinthen, unterirdischen Exkavationen vervielfältigt, in Massen benutzt, mit Mauern umschlossen usf.

Was nun *erstlich* die *ägyptischen* Tempelbezirke angeht, so besteht der Hauptcharakter dieser großen Architektur, mit der wir neuerdings hauptsächlich durch die Franzosen näher sind bekannt gemacht worden, darin, dass es offene Konstruktionen sind, ohne Bedachung, Tore, Gänge zwischen Wandungen, vornehmlich zwischen Säulenhallen und ganzen Wäldern von Säulen, Werke vom größten Umfange und innerer Vielseitigkeit, die für sich in selbstständiger Wirkung, ohne zur Behausung und Umschließung eines Gottes oder der anbetenden Gemeine zu dienen, ebenso sehr durch das Kolossale ihrer Maße und Massen die Vorstellung in Erstaunen setzen, als die einzelnen Formen und Gestalten für sich das ganze Interesse in Anspruch nehmen, indem sie als Symbole für schlechthin allgemeine Bedeutungen aufgerichtet sind oder auch die Stelle der Bücher vertreten, insofern sie die Bedeutungen nicht durch deren Gestaltungsweise kundgeben, sondern durch Schriften, Bildwerke, die in die Flächen eingegraben sind. Einesteils kann man diese riesenhaften Bauten eine Sammlung von Skulpturbildern nennen, doch kommen dieselben meist in solcher

Anzahl und Wiederholung ein und derselben Gestalt vor, dass sie zu Reihen werden und eben ihre dadurch architektonische Bestimmung nur in dieser Reihe und Ordnung erhalten, die dann aber wiederum ein Zweck für sich ist und nicht etwa nur Gebälke und Bedachungen trägt.

Die größeren Bauten dieser Art fingen an mit einem gepflasterten Wege, hundert Fuß breit – wie Strabo erzählt – und drei- bis viermal so lang. Zu jeder Seite dieses Ganges (*dromos*) standen Sphinxe, in Reihen von fünfzig bis hundert, in der Höhe von zwanzig bis dreißig Fuß. Nun folgt ein großartiges Prachttor (propylon), oben schmäler als unten, mit Pylonen, Pfeilern von ungeheurer Masse, zehn- bis zwanzigmal höher als die Höhe eines Menschen; teils frei und selbstständig, teils in Mauern, Prachtwänden, die ebenfalls frei für sich bis zu der Höhe von fünfzig bis sechzig Fuß, unten breiter als oben, schief hinaufsteigen, ohne in Verbindung mit Quermauern zu stehen, Balken zu tragen und so ein Haus zu bilden. Im Gegenteil zeigen sie im Unterschiede senkrechter Mauern, welche mehr auf die Bestimmung des Tragens hindeuten, dass sie zur selbstständigen Architektur gehören. Hin und wieder lehnen sich Memnonen an solche Mauern, welche auch Gänge bilden und ganz mit Hieroglyphen oder ungeheuren Steingemälden bedeckt sind, so dass sie den Franzosen, die sie neuerdings sahen, wie gedruckter Kattun vorkamen. Man kann sie wie Bücherblätter betrachten, welche durch diese räumliche Umgrenzung wie Glockentöne Geist und Gemüt zum Staunen, Sinnen, Denken unbestimmt erwecken. Die Tore folgen mehrfach aufeinander und wechseln mit Reihen von Sphinxen; oder ein offener Platz, von der allgemeinen Mauer umschlossen, tut sich auf, mit Säulengängen an diesen Mauern. Dann kommt ein bedeckter Platz, der nicht zur Wohnung dient, sondern ein Säulenwald ist, dessen Säulen keine Wölbung, sondern Steinplatten tragen. Nach diesen Sphinxgängen, Säulenreihen, Wandungen, mit Hieroglyphen übersät, nach einem Vorbau mit Flügeln, vor denen sich Obelisken aufgerichtet finden und Löwen hinlagern, oder auch wieder erst nach Vorhöfen oder mit schmäleren Gängen umgeben, schließt sich dem Ganzen der eigentliche Tempel, das

Heiligtum (*sêkos*) an, nach Strabo von mäßiger Größe, das entweder ein Bild des Gottes in sich hatte oder nur eine Tiergestalt. Dies Gehäuse für die Gottheit war hin und wieder ein Monolith, wie Herodot z. B. (II, 155) vom Tempel zu Buto[132] erzählt, er sei aus einem Stück in die Höhe und Länge gearbeitet, das bei gleichen Wänden überall vierzig Ellen messe, und auch als Schlussdecke liege wieder ein Stein darauf mit einem vier Ellen breiten Gesimse. Im Allgemeinen aber sind die Heiligtümer so klein, dass eine Gemeine nicht Platz darin hat; eine Gemeine aber gehört zum Tempel, sonst ist derselbe nur eine Büchse, eine Schatzkammer, ein Aufbewahrungsort heiliger Bildnisse usf.

In solcher Weise gehen solche Bauten mit Reihen von Tiergestaltungen, Memnonen, immensen Toren, Mauern, Kolonnaden von den stupendesten Dimensionen, bald weiter, bald enger, mit einzelnen Obelisken usf. stundenweit fort, auf dass man zwischen so großen staunenswürdigen menschlichen Werken, die zum Teil nur einen spezielleren Zweck in den verschiedenen Akten des Kultus haben, herumwandle und sich von diesen aufgetürmten Steinmassen, was das Göttliche sei, sagen und offenbaren lasse. Denn näher sind zugleich diesen Gebäulichkeiten überall symbolische Bedeutungen eingewebt, so dass sich die Anzahl der Sphinxe, Memnonen, die Stellung der Säulen und Gänge auf die Tage des Jahres, die zwölf himmlischen Zeichen, die sieben Planeten, die großen Perioden des Mondlaufes usf. beziehen. Teils hat sich die Skulptur hier noch nicht von der Architektur losgemacht, teils ist wiederum das eigentlich Architektonische, die Maße, Abstände, Anzahl der Säulen, Mauern, Stufen usf., so behandelt, dass diese Verhältnisse nicht ihren eigentlichen Zweck in sich selbst, ihrer Symmetrie, Eurhythmie und Schönheit finden, sondern symbolisch bestimmt werden. Dadurch zeigt sich dies Bauen und Schaffen als Zweck für sich, als selber ein Kultus, zu welchem sich Volk und König vereinen. Viele Werke, wie Kanäle, der See des Möris[133], überhaupt Wasserbauten, bezogen sich zwar auf den Ackerbau

[132] Hauptstadt eines altägyptischen Gaues im Nildelta, Hauptverehrungsort der Kronengöttin Wadjet, worauf sich Hegels Bemerkung bezieht
[133] Der Qarun-See im nordöstlichen Ägypten ist Überrest des künstlich angelegten Sees Moeris.

und die Überschwemmungen des Nils. So ließ z. B. Sesostris, wie Herodot (II, 108) berichtet, das ganze Land, das bisher beritten und befahren worden, des Trinkwassers wegen mit Kanälen durchschneiden und machte dadurch Pferde und Wagen unnütz. Die Hauptwerke aber blieben jene religiösen Bauten, welche die Ägypter instinktartig, wie die Bienen ihre Zellen bauen, emportürmten. Ihr Eigentum war reguliert, die übrigen Verhältnisse gleichfalls, der Boden unendlich fruchtbar und bedurfte keiner mühsamen Kultur, so dass die Arbeit fast nur in Säen und Ernten bestand. Andere Interessen und Taten, wie sie sonst die Völker vollbringen, kommen wenige vor; außer den Erzählungen der Priester von Sesostris' Unternehmungen zur See finden sich keine Nachrichten von Seefahrten; im ganzen blieben die Ägypter auf dieses Bauen und Konstruieren in ihrem eigenen Lande beschränkt. Die selbstständige *symbolische* Architektur aber gibt den Haupttypus ihrer großartigsten Werke ab, weil sich hier das menschliche Innere, das Geistige in seinen Zwecken, Außengestalten noch nicht selbst erfasst und zum Objekt und Produkt seiner freien Tätigkeit gemacht hat. Das Selbstbewusstsein ist noch nicht zur Frucht gereift, noch nicht fertig für sich, sondern treibend, suchend, ahnend, fort und fort produzierend, ohne absolute Befriedigung und deshalb ohne Rast. Denn erst in der dem Geiste gemäßen Gestalt befriedigt sich der in sich fertige Geist und begrenzt sich in seinem Hervorbringen. Das symbolische Kunstwerk dagegen bleibt mehr oder weniger grenzenlos.

Zu solchen Gebilden der ägyptischen Baukunst gehören nun auch die sogenannten *Labyrinthe,* Höfe mit Säulengängen, umher Wege zwischen Wandungen, rätselhaft verschlungen, doch nicht zu der läppischen Aufgabe, den Ausgang zu finden, durcheinandergewirrt, sondern zu einem sinnvollen Umherwandeln unter symbolischen Rätseln. Denn diese Wege sollten, wie ich schon früher angedeutet habe, in ihrem Laufe den Lauf der Himmelskörper nachbilden und vorstellig machen. Sie sind teils über, teils unter der Erde gebaut, außer den Gängen mit ungeheueren Kammern und Sälen versehen, deren Wände mit Hieroglyphen bedeckt sind. Das größte Labyrinth, das Herodot

selber gesehen hat, war das unweit des Sees Möris. Er sagt (II, 148), er habe es größer gefunden, als es mit Worten zu beschreiben sei, und es übertreffe selbst die Pyramiden. Den Bau schreibt er den zwölf Königen zu und schildert ihn folgendermaßen. Das ganze Gebäude, von ein und derselben Mauer umgeben, bestehe aus zwei Stockwerken, einem unter und einem über der Erde. Zusammen enthielten sie dreitausend Gemächer, fünfzehnhundert jedes. Das obere Stockwerk, das Herodot allein besichtigen durfte, war in zwölf nebeneinander liegende Höfe geteilt, mit gegenüberstehenden Toren, sechs gegen Norden und sechs gegen Süden, und jeder Hof war mit einem Säulengang umgeben aus weißem, genau behauenem Gestein. Aus den Höfen, sagt Herodot ferner, geht es in die Gemächer, aus den Gemächern in die Säle, aus den Sälen in andere Räume und aus den Gemächern in die Höfe. Diese letztere Angabe, meint Hirt *(Geschichte der Baukunst,* Bd. l, S. 75), mache Herodot nur zur näheren Bestimmung, dass die Gemächer zunächst an den Hofräumen anlagen. Von den labyrinthischen Gängen sagt Herodot, dass die vielen Gänge durch die bedeckten Räume und die mannigfaltigen Krümmungen zwischen den Gehöften ihn mit tausendfachem Staunen erfüllt hätten. Plinius beschreibt (XXXVI, 19) sie als dunkel, für den Fremdling durch ihre Windungen ermüdend, und beim Öffnen der Türen entstände in ihnen ein donnerähnliches Getöse, und aus Strabo, der als Augenzeuge wie Herodot von Wichtigkeit ist, erhellt gleichfalls, dass sich die Irrwege um die Hofräume umherzogen. Vorzüglich die Ägypter bauten dergleichen Labyrinthe, doch findet sich auch als Nachahmung des ägyptischen auf Kreta ein ähnliches, obschon kleineres, auch auf Morea und Malta.

Indem nun aber diese Baukunst einerseits durch die Kammern und Säle schon dem Hausartigen zustrebt, während andererseits nach Herodots Angabe der unterirdische Teil des Labyrinths, zu welchem ihm der Eingang nicht gestattet wurde, die Bestimmung von Begräbnissen der Erbauer sowie heiliger Krokodile hatte, so dass hier das eigentlich selbstständig Symbolische allein die Irrgewinde ausmachen, so können wir in diesen Werken einen Übergang zu der Form der symboli-

schen Architektur finden, welche aus sich selbst schon der klassischen Baukunst sich zu nähern anfängt.

3. Übergang aus der selbstständigen Architektur zur klassischen

Wie stupend auch die soeben betrachteten Konstruktionen sind, so wird uns dennoch die den orientalischen Völkern vielfach gemeinschaftliche unterirdische Architektur der Inder und Ägypter noch ungeheurer und erstaunenswürdiger erscheinen müssen. Was wir in dieser Beziehung Großes und Herrliches über der Erde finden, kommt dem nicht gleich, was in Indien in Salsette, Bombay gegenüber, und in Ellora, in Oberägypten und Nubien unter der Erde vorhanden ist. In diesen bewundernswerten Exkavationen zeigt sich zuerst das nähere Bedürfnis einer *Umschließung.* – Dass die Menschen in Höhlen Schutz gesucht, da gewohnt, dass ganze Völkerschaften keine andere Wohnung gehabt haben, kommt von der Not des Bedürfnisses her. Solche Höhlungen gab es in Gebirgen des jüdischen Landes, wo in vielen Stockwerken Tausende Platz hatten. So waren auch im Harz bei Goslar im Rammeisberg noch Kammern, wohinein die Menschen sich verkrochen und ihre Vorräte geflüchtet haben.

a. Unterirdische indische und ägyptische Bauten

Ganz anderer Art aber sind die angeführten indischen und ägyptischen unterirdischen Bauwerke. Einesteils dienten sie zu Versammlungsplätzen, unterirdischen Domen und sind Konstruktionen zum Zweck des religiösen Staunens und der Sammlung des Geistes, mit Anlagen, Andeutungen symbolischer Art, Säulengängen, Sphinxen, Memnonen, Elefanten, kolossalen Götzenbildern, die, aus dem Felsen gehauen, mit dem unförmlichen Ganzen des Gesteins ebenso zusammengewachsen gelassen wurden, wie man die Säulen in den Aushöhlungen aussparte. Vorn an der Felsenwandung waren diese Bauten hin und wieder ganz geöffnet, andere zum Teil ganz finster und nur durch Fackeln erleuchtbar, zum Teil etwa oben offen.

Im Verhältnis zu den Bauten über der Erde erscheinen dergleichen Aushöhlungen als das Ursprünglichere, so dass man die ungeheuren Anlagen über dem Erdboden nur als Nachahmung und überirdische Erblühungen aus dem Unterirdischen ansehen kann. Denn es ist da nicht positiv gebaut, sondern nur negativ weggenommen worden. Sich einzunisten, einzugraben ist natürlicher, als auszugraben, das Material erst zu suchen, zusammenzutürmen und zu gestalten. Man kann in dieser Rücksicht die Höhle sich als früher entstehend vorstellen als die Hütte. Die Höhlen sind ein Ausweiten statt Begrenzen oder ein Ausweiten, das ein Begrenzen und Umschließen wird, bei welchem die Umschließung schon vorhanden ist. Das unterirdische Bauen fängt deshalb mehr von dem Vorhandenen an und erhebt sich, insofern es die Hauptmasse lässt, wie sie ist, noch nicht so frei als das Gestalten über dem Boden. Für uns aber gehören diese Bauten, wie symbolischer Art sie auch sein mögen, schon zu einer weiteren Stufe, da sie nicht mehr so selbstständig symbolisch dastehen, sondern bereits den Zweck der Umschließung, Wandung, Decke haben, innerhalb welcher die mehr symbolischen Gebilde als solche aufgestellt sind. Das Tempelartige, Hausartige im griechischen und neueren Sinne zeigt sich hier in seiner natürlichsten Form.

Hierher sind ferner die *Mithrashöhlen* zu rechnen, obschon sie sich in einer ganz anderen Gegend vorfinden. Die Verehrung und der Dienst des Mithras stammt aus Persien her, doch ist der ähnliche Kultus auch im römischen Reiche verbreitet gewesen. In dem Museum zu Paris z. B. gibt es ein sehr berühmtes Basrelief, das einen Jüngling darstellt, wie er dem Stier einen Stahl in den Hals stößt; es ist im Kapital in einer tiefen Grotte unter dem Tempel des Jupiter gefunden worden. Auch in diesen Mithrashöhlen finden sich Wölbungen, Gänge, die einerseits den Lauf der Gestirne, andererseits auch (wie noch heutzutage in den Freimaurerlogen, wo man in viele Gänge geführt wird, Schauspiele sehen muss usf.) die Wege symbolisch anzudeuten bestimmt scheinen, welche die Seele in ihrer Reinigung durchzumachen hat, wenn auch diese Bedeutung wohl mehr in Skulpturen und ande-

rer Arbeit als so ausgedrückt ist, dass die Architektur die Hauptsache ausgemacht hätte.

In der ähnlichen Beziehung können wir auch noch der römischen Katakomben Erwähnung tun, denen gewiss ursprünglich ein ganz anderer Begriff zugrunde lag als der, zu Wasserleitungen, Begräbnissen oder Kloaken zu dienen.

b. Totenbehausungen, Pyramiden usf.

Einen bestimmteren Übergang *zweitens* aus der selbstständigen Architektur zur dienenden können wir in den Bauwerken suchen, welche als *Totenbehausungen* teils in die Erde gegraben, teils über dem Boden errichtet worden sind.

Besonders bei den Ägyptern verknüpft sich das unterirdische und überirdische Bauwesen mit einem Totenreiche, wie sich überhaupt in Ägypten zuerst ein Reich des Unsichtbaren einhaust und vorfindet. Der Inder verbrennt seine Toten oder lässt sonst ihre Gebeine liegen und an der Erde verwesen; die Menschen nach indischer Anschauung sind oder werden Gott oder Götter, wie man sagen will, und zu dieser festen Unterscheidung der Lebendigen von den Toten als Toten kommt es nicht. Die indischen Bauten, wenn sie nicht dem Mohammedanismus ihren Ursprung verdanken, sind deshalb keine Behausungen für Tote und scheinen überhaupt, wie jene wundersamen Aushöhlungen, einer früheren Periode anzugehören. Bei den Ägyptern aber tritt der Gegensatz des Lebendigen und Toten mit Macht hervor; das Geistige fängt an, sich vom Ungeistigen zu scheiden. Es ist die Aufstehung des konkreten individuellen Geistes, die im Werden ist. Die Toten werden daher als ein Individuelles festgehalten und damit gegen die Vorstellung des Hinüberfließens in das Natürliche, in die allgemeine Verschwebung, Verschwemmung und Auflösung befestigt und aufbewahrt. Die Einzelheit ist das Prinzip der selbstständigen Vorstellung des Geistigen, weil der Geist nur als Individuum, als Persönlichkeit zu existieren vermag. Deshalb muss uns diese Ehre und Aufbewahrung der Toten als ein erstes wichtiges Moment für das Exis-

tieren geistiger Individualität gelten, da es hier die Einzelheit ist, die, statt aufgegeben zu werden, erhalten erscheint, indem wenigstens der Körper als diese natürliche unmittelbare Individualität geschätzt und geachtet wird. Herodot, wie schon früher erwähnt worden, berichtet, die Ägypter seien die ersten gewesen, welche gesagt hätten, dass die Seelen der Menschen unsterblich seien, und so unvollkommen hier auch noch das Festhalten an der geistigen Individualität ist, insofern der Gestorbene dreitausend Jahre lang den ganzen Kreis der Land-, Wasser- und Lufttiere durchlaufen und dann erst wieder in einen menschlichen Körper einwandern soll, so liegt doch in dieser Vorstellung und in dem Einbalsamieren des Körpers ein Fixieren der leiblichen Individualität und des vom Körper abgeschiedenen Fürsichseins.

So ist es denn auch in der Baukunst von Wichtigkeit, dass hier die Abtrennung gleichsam des Geistigen als der inneren Bedeutung erfolgt, die für sich zur Darstellung gebracht wird, während die leibliche Hülle als bloß architektonische Umschließung umhergestellt ist. Die Totenbehausungen der Ägypter bilden dadurch in diesem Sinne die frühsten Tempel; das Wesentliche, der Mittelpunkt der Verehrung ist ein Subjekt, ein individueller Gegenstand, der für sich selbst bedeutend erscheint und sich selber ausdrückt, unterschieden von seiner Behausung, die somit als bloß dienende Hülle konstruiert wird. Und zwar ist es nicht ein wirklicher Mensch, für dessen Bedürfnis ein Haus oder Palast erbaut wäre, sondern bedürfnislose Tote sind es, Könige, heilige Tiere, um welche unermessliche Konstruktionen sich umherschließen.

Wie der Ackerbau das nomadische Umherschweifen zum Eigentum fester Sitze fixiert, so vereinigen überhaupt Gräber, Grabmäler und Totendienst die Menschen und geben auch denen, welche sonst keine Stätte, kein begrenztes Eigentum besitzen, einen Sammelplatz, heilige Örter, die sie verteidigen und sich nicht wollen entreißen las-

sen. So wichen die Skythen[134] z. B., dies flüchtige Volk, vor Darius, wie Herodot (II, 126 f.) erzählt, überall zurück, und als Darius ihrem Könige die Botschaft zusendete: wenn der König sich für stark genug halte, Widerstand zu leisten, so solle er sich stellen zur Schlacht; wenn nicht, so solle er den Darius für seinen Herrn anerkennen, entgegnete Idanthyrsus: sie hätten keine Städte und Äcker und nichts zu verteidigen, da ihnen Darius nichts verwüsten könne; wenn es aber dem Darius um eine Schlacht zu tun sei, so hätten sie die Gräber ihrer Väter, zu diesen möge Darius herankommen und sie zu beschädigen wagen, dann werde er sehen, ob sie um die Gräber kämpfen würden oder nicht.

Die ältesten grandiosen Grabmäler nun finden wir in Ägypten als die *Pyramiden.* Was zunächst beim Anblick dieser staunenswerten Konstruktionen in Verwunderung setzen kann, ist ihre unermessliche Größe, die sogleich zu der Reflexion über die Dauer der Zeit und die Mannigfaltigkeit, Menge und Ausdauer menschlicher Kräfte führt, welche dazu gehörten, dergleichen kolossale Bauten zu vollenden. Von selten ihrer Form dagegen bieten sie sonst nichts Fesselndes dar; in wenigen Minuten ist das Ganze überschaut und festgehalten. Bei dieser Einfachheit und Regelmäßigkeit der Gestalt hat man denn lange über ihren Zweck gestritten. Die Alten geben zwar schon, wie z. B. Herodot und Strabo, den Zweck, zu welchem sie wirklich dienten, an, doch ebenso haben auch ältere wie neuere Reisende und Schriftsteller viel Fabelhaftes und Unhaltbares ausgesonnen. Die Araber suchten mit Gewalt einen Eingang, indem sie im Innern der Pyramide Schätze zu finden hofften; doch haben diese Erbrechungen, statt ihr Ziel zu erreichen, nur vieles zerstört, ohne zu den wirklichen Gängen und Kammern hinzugelangen. Den neueren Europäern, unter denen sich besonders Belzoni, ein Römer, und dann der Genueser Caviglia auszeichneten, ist es endlich gelungen, das Innere der Pyramiden genauer kennenzulernen. Belzoni[135] entdeckte das Königsgrab in der Pyra-

[134] Nomadenvolk, wohl iranischen Ursprungs, die Bezeichnung stammt von den Griechen, welche die sie umgebenden „Barbaren“-Völker in Kelten, Germanen und Skythen einteilten.
[135] Giovanni Battista Belzoni, 1778-1823, Ägyptologe

mide des Chephren. Die Eingänge in die Pyramiden waren aufs festeste mit Quadersteinen verschlossen, und es scheint, die Ägypter suchten es beim Bau schon so einzurichten, dass der Eingang, wenn er auch bekannt war, doch nur mit großer Schwierigkeit konnte wieder aufgefunden und eröffnet werden. Dies beweist, dass die Pyramiden verschlossen bleiben und nicht wieder gebraucht werden sollten. In ihrem Inneren nun hat man Kammern gefunden, Gänge, die sich auf die Wege deuten lassen, welche die Seele nach dem Tode bei ihrem Umlauf und Gestaltenwechsel macht, große Säle, Kanäle unter der Erde, bald sich senkend, bald steigend. Das Königsgrab des Belzoni läuft in dieser Weise z. B., in den Felsen gehauen, eine Stunde lang fort; in dem Hauptsaal stand ein Sarg von Granit, in den Fußboden eingesenkt, doch man fand nur einen Rest von Tierknochen einer Mumie, eines Apis wahrscheinlich. Das Ganze aber zeigte unbezweifelbar den Zweck, zu einer Totenbehausung zu dienen. – Im Alter, in der Größe und Gestalt sind die Pyramiden verschieden. Die ältesten scheinen mehr nur pyramidenartig aufeinandergehäufte Steine zu sein; die späteren sind regelmäßig gebaut; einige oben etwas abgeplattet, andere ganz zu einer Spitze auslaufend; an noch anderen findet man Absätze, die man nach der Beschreibung Herodots von der Pyramide des Cheops (II, 125) aus der Art und Weise, wie die Ägypter beim Bau verfuhren, erklären kann, so dass Hirt auch diese Pyramide zu den nicht vollendeten rechnet *(Geschichte der Baukunst,* Bd. l, S. 55). In den älteren Pyramiden sind nach neueren französischen Berichten die Kammern und Gänge verschlungener, in den jüngeren einfacher, aber ganz mit Hieroglyphen bedeckt, so dass eine vollständige Abschrift derselben mehrere Jahre dauern würde.

In dieser Weise werden die Pyramiden, staunenswürdig für sich, doch nur zu einfachen Kristallen, zu Schalen, die einen Kern, einen abgeschiedenen Geist einschließen und zur Aufbewahrung seiner dauernden Leiblichkeit und Gestalt dienen. In diesen abgeschiedenen Toten, der für sich zur Darstellung gelangt, fällt deshalb alle Bedeutung; die Architektur aber, die bisher selbstständig ihre Bedeutung in sich selbst als Architektur hatte, trennt sich jetzt ab und wird in dieser

Scheidung *dienend,* während die Skulptur die Aufgabe erhält, das eigentliche Innere zu gestalten, obschon zunächst noch das individuelle Gebilde in seiner eigenen unmittelbaren Naturgestalt als Mumie festgehalten wird. Wir finden daher, wenn wir die ägyptische Baukunst im ganzen betrachten, auf der einen Seite die selbstständigen symbolischen Bauten; auf der anderen jedoch, besonders in allem, was sich auf Grabmäler bezieht, tritt schon die spezielle Bestimmung der Architektur, bloße Umschließung zu sein, deutlich hervor. Dazu gehört nun wesentlich, dass die Architektur sich nicht nur eingrabe und Höhlen bilde, sondern sich als eine unorganische Natur zeige, von Menschenhänden da hingebaut, wo man ihrer, um ihres Zweckes willen, nötig hat.

Auch andere Völker haben dergleichen Totenmäler errichtet, heilige Bauten als Wohnorte eines toten Leichnams, über den hin sie sich erheben. Das Grabmal des Mausolus in Karlen z. B., später das Grabmal Hadrians, die jetzige Engelsburg in Rom, ein Palast von sorgfältiger Struktur für einen Toten, waren schon im Altertum berühmte Werke. Auch gehören nach *Uhdens*[136] Beschreibung (Wolfs und Buttmanns *Museum*[137], Bd. l, S. 536) hierher noch eine Gattung von Totendenkmälern, die in ihrer Einrichtung und ihren Umgebungen göttergeweihte Tempel in kleineren Verhältnissen nachahmten. Solch ein Tempel hatte einen Garten, Lauben, einen Brunnen, Weingarten und dann Kapellen, in welchen die Porträtstatuen in Göttergestalten aufgerichtet waren. Besonders zur Kaiserzeit wurden dergleichen Denkmäler mit Götterstatuen der Verstorbenen in Gestalt des Apoll, der Venus, Minerva erbaut.

Diese Figuren sowie das ganze Bauwerk erhielten dadurch zu gleicher Zeit die Bedeutung einer Apotheose und eines Tempels des Verstorbenen, wie auch bei den Ägyptern das Einbalsamieren, die Embleme und der Kasten anzeigen, dass der Tote osiriert werde.

---

[136] Wilhelm Uhden, 1763-1835, preußischer Beamter und Kunstkenner
[137] *Museum der Altertumswissenschaft,* hrsg. von Karl Philipp Buttmann und Friedrich August Wolf, 2 Bde., Berlin 1807/10

Die ebenso grandiosen als einfachsten Konstruktionen dieser Art nun aber sind die ägyptischen Pyramiden. Hier tritt die der Baukunst eigentümliche und wesentliche Linie – die gerade nämlich – und überhaupt die Regelmäßigkeit und Abstraktion der Formen ein. Denn die Architektur als bloße Umschließung und unorganische, nicht an sich selbst individuell von dem ihr innewohnenden Geist lebendig beseelte Natur kann die Gestalt nur als eine ihr selber äußerliche haben; die äußerliche Form aber ist nicht organisch, sondern abstrakt und verständig. Wie sehr aber die Pyramide schon anfängt, die Bestimmung des Hauses zu erhalten, so ist bei ihr doch das Rechtwinklige noch nicht durch und durch herrschend wie bei dem eigentlichen Hause, sondern sie hat noch eine Bestimmung für sich, welche nicht der bloßen Zweckmäßigkeit dienstbar ist, und schließt sich daher in sich selber unmittelbar von der Basis an allmählich zur Spitze zusammen.

c. Übergang zur dienenden Baukunst

Von hier aus können wir den Übergang aus der selbstständigen zu der eigentlichen, dienenden Baukunst machen.

Für die letztere lassen sich zweierlei Ausgänge angeben, auf der einen [Seite] die *symbolische* Architektur, auf der anderen das Bedürfnis und die demselben dienstbare *Zweckmäßigkeit.* Bei den symbolischen Gestaltungen, wie wir sie vorher betrachtet haben, ist die architektonische Zweckmäßigkeit bloße Nebensache und eine nur äußerliche Ordnung. Das Extrem hiergegen bildet das Haus, wie das nächste Bedürfnis dasselbe fordert: Holzsäulen oder gerade aufstehende Wände mit Balken, die im rechten Winkel darübergelegt sind, und eine Bedachung. Dass sich das Bedürfnis dieser eigentlichen Zweckmäßigkeit durch sich selber einstellt, ist keine Frage; der Unterschied aber, ob die eigentliche Architektur, wie wir sie sogleich werden als klassische Baukunst zu betrachten haben, nur vom Bedürfnis anfängt oder aus jenen selbstständigen symbolischen Werken, die uns durch sich selber auf die dienenden Bauten führten, herzuleiten sei, dies gibt den wesentlichen Punkt der Frage ab.

α) Das Bedürfnis bringt in der Architektur Formen hervor, die ganz nur zweckmäßig sind und dem Verstande angehören: das Geradlinige, Rechtwinklige, die Ebenheit der Flächen. Denn in der dienenden Architektur ist das, was den eigentlichen Zweck ausmacht, für sich, als Statue oder näher als menschliche Individuen da, als Gemeinde, Volk, zu allgemeinen, nicht mehr auf Befriedigung physischer Bedürfnisse ausgehenden, sondern zu religiösen oder politischen Zwecken versammelt. Besonders ist es das nächste Bedürfnis, für das Bild, die Statue der Götter oder des für sich dargestellten und gegenwärtig vorhandenen Heiligen überhaupt eine Umschließung zu gestalten. Memnonen z. B., Sphinxe usf. stehen auf freien Plätzen oder in einem Hain, in der äußeren Umgebung der Natur. Dergleichen Gebilde aber und mehr noch die menschlichen Götterfiguren sind aus einem anderen Bereich, als das der unmittelbaren Natur ist, hergenommen; sie gehören dem Reiche der Vorstellung an und sind durch menschliche künstlerische Tätigkeit ins Dasein gerufen. Ihnen genügt deshalb die bloß natürliche Umgebung nicht, sondern sie bedürfen zu ihrer Äußerlichkeit einen Boden und eine Umschließung, die den gleichen Ursprung haben, d. h. die gleichfalls aus der Vorstellung hervorgegangen und durch künstlerische Produktion herausgestaltet sind. Erst in einer von der Kunst herkommenden Umgebung finden die Götter ihr angemessenes Element. Dies Äußere hat dann aber hier nicht seinen Zweck in sich selbst, sondern dient einem anderen als seinem wesentlichen Zweck und fällt dadurch der Zweckmäßigkeit anheim.

Sollen sich jedoch diese zunächst bloß zweckdienlichen Formen zur Schönheit erheben, so dürfen sie bei ihrer ersten Abstraktion nicht stehenbleiben, sondern müssen außer der Symmetrie und Eurhythmie dem Organischen, Konkreten, in sich selbst Abgeschlossenen und Mannigfaltigen zugehen. Dadurch tritt dann gleichsam eine Reflexion über Unterschiede und Bestimmungen sowie das ausdrückliche Hervorheben und Formieren von Seiten ein, das für die bloße Zweckmäßigkeit ganz überflüssig ist. Ein Balken z. B. ist einerseits geradlinig fortgehend, doch er hört zugleich an beiden Enden auf; ebenso steht ein Pfosten, welcher Balken oder eine Decke zu tragen hat, auf der

Erde und erreicht oben, wo der Balken auf ihm ruht, seine Endschaft. Solche Unterschiede stellt die dienende Architektur heraus und gestaltet sie durch die Kunst, wogegen ein organisches Gebilde, wie eine Pflanze, ein Mensch, zwar auch sein Oben und Unten, aber selbst von Hause aus organisch gestaltet hat und sich dadurch in Füße und Kopf – oder bei der Pflanze in Wurzel und Krone – unterscheidet.

β) Die symbolische Architektur umgekehrt nimmt mehr oder weniger von solchen organischen Gestaltungen ihren Ausgangspunkt, wie in den Sphinxen, Memnonen usf., doch kann sie sich auch des Geradlinigen und Regelmäßigen bei den Mauern, Toren, Balken, Obelisken usf. nicht ganz entschlagen und muss überhaupt, wenn sie jene skulpturartigen Kolosse irgend architektonisch aufstellen und nebeneinander reihen will, dabei die Gleichheit der Größe, des Voneinanderabstehens, die Geradlinigkeit der Reihen, überhaupt die Ordnung und Regelmäßigkeit der eigentlichen Baukunst zu Hilfe nehmen. Damit hat sie die beiden Prinzipien in sich, deren Einigung die in ihrer Zweckmäßigkeit ebenso schöne Architektur zustande bringt, nur dass diese zwei Seiten im Symbolischen, statt in eins gebildet zu sein, noch auseinanderliegen.

γ) Wir können deshalb den Übergang so fassen, dass auf der einen Seite die bisher selbstständige Baukunst die Formen des Organischen zur Regelmäßigkeit verständig modifizieren und zur Zweckmäßigkeit herüberschreiten müsse, während sich umgekehrt die bloße Zweckmäßigkeit der Formen dem Prinzip des Organischen entgegenzubewegen habe. Wo diese beiden Extreme zusammentreffen und sich wechselseitig ergreifen, entsteht sodann die eigentlich schöne, klassische Architektur.

Diese Einigung nun lässt sich, in ihrem wirklichen Entstehen gleichsam, deutlich an der eintretenden Umgestaltung dessen erkennen, was wir in der bisherigen Architektur bereits als Säule sahen. Zu einer Umschließung sind nämlich einerseits zwar Mauern nötig; Mauern aber können auch selbstständig, wie schon früher an Beispielen gezeigt ist, dastehen, ohne die Umschließung vollständig zu machen,

zu welcher wesentlich eine Bedeckung von oben und nicht nur ein Umschließen der Seitenräume gehört. Eine solche Bedeckung nun aber muss getragen werden. Das Einfachste hierfür sind Säulen, deren wesentliche und zugleich strenge Bestimmung in dieser Rücksicht in dem *Tragen* als solchem besteht. Deshalb sind Mauern, wo es aufs bloße Tragen ankommt, eigentlich ein Überfluss. Denn das Tragen ist ein mechanisches Verhältnis und gehört ins Gebiet der Schwere und ihrer Gesetze. Hier konzentriert sich nun die Schwere, das Gewicht eines Körpers, in seinem Schwerpunkt und ist in diesem, damit er waagerecht, ohne zu fallen, ruhe, zu unterstützen. Dies tut die Säule, so dass bei ihr die Kraft des Tragens auf das Minimum der äußerlichen Mittel reduziert erscheint. Was eine Mauer mit großem Aufwande zustande bringt, dasselbe tun wenige Säulen, und es ist eine große Schönheit der klassischen Architektur, nicht mehr Säulen hinzustellen, als in der Tat zum Tragen einer Balkenlast und dessen, was auf ihr ruht, nötig sind. Säulen zum bloßen Schmuck gehören in der eigentlichen Architektur nicht zur wahren Schönheit. Deshalb erfüllt auch die Säule, wo sie rein für sich selber dasteht, ihren Beruf nicht. Man hat zwar auch Triumphsäulen aufgerichtet, wie die berühmten des Trajan und Napoleon, aber auch diese sind gleichsam nur ein Postament für Statuen und außerdem, mit Bildwerken bekleidet, zum Gedächtnis und zur Feier des Helden, dessen Standbild sie trugen.

Bei der Säule nun ist es besonders merkwürdig, wie sie im Verlauf der architektonischen Entwicklung sich erst der konkreten Naturgestalt entwinden muss, um ihre abstraktere, ebenso zweckmäßige als schöne Gestalt zu gewinnen.

αα) Indem die selbstständige Architektur von organischen Gebilden anfängt, kann sie menschliche Gestalten ergreifen; wie in Ägypten z. B. zum Teil noch menschliche Figuren, Memnonen z. B., zu Säulen gebraucht werden. Dies jedoch ist ein bloßer Überfluss, insofern ihre Bestimmung nicht das eigentliche Tragen ist. Bei den Griechen kommen in anderer Weise in dem strengeren Dienste, Lasten auf sich ruhen zu lassen, Karyatiden vor, die aber nur im kleinen können angebracht werden. Außerdem ist es als ein Missbrauch der menschlichen

Gestalt anzusehen, sie unter solcher Bürde zusammenzupressen, und so haben denn die Karyatiden auch diesen Charakter des Gedrückten, und ihr Kostüm deutet auf Sklaverei hin, der es eine Last ist, dergleichen Lasten zu tragen.

ββ) Die naturgemäßere organische Gestalt für Pfosten und Stützen, die etwas tragen sollen, ist deshalb der Baum, die Pflanze überhaupt, ein Stamm, ein schwanker Stängel, der senkrecht in die Höhe strebt. Der Stamm des Baumes trägt an und für sich schon seine Krone, der Halm die Ähre, der Stängel die Blume. Diese Formen nimmt nun auch die ägyptische Baukunst, die sich noch nicht zur Abstraktion ihrer Intentionen befreit hat, aus der Natur unmittelbar heraus. In dieser Beziehung hat das Grandiose im Stil der ägyptischen Paläste oder Tempel, das Kolossale der Säulenreihen, die Menge derselben und dann die großartigen Verhältnisse des Ganzen die Beschauer von jeher in Erstaunen und Verwunderung gesetzt. In der größten Mannigfaltigkeit sieht man hier die Säulen aus Pflanzenbildungen hervorgehen, Lotospflanzen und andere Bäume zu Säulen hinaufgestreckt und auseinander gezogen werden. In den Kolonnaden z. B. haben nicht alle Säulen dieselbe Gestalt, sondern wechseln zu ein, zwei oder dreien ab. Denon hat in seinem Werke über die ägyptische Expedition[138] eine große Menge solcher Formen zusammengestellt. Das Ganze ist noch keine verständig regelmäßige Form, sondern die Basis ist eine Zwiebelgestalt, ein schilfartiges Herausgehen des Blattes aus der Wurzel oder sonst eine Zusammendrängung von Würze l blättern nach der Weise verschiedener Pflanzen. Aus dieser Basis ragt dann der schwanke Stängel in die Höhe oder steigt verschlungen emporgewunden als Säule auf, und das Kapitell ist auch ein blumenartiges Auseinandergehen von Blättern und Zweigen. Die Nachahmung ist jedoch nicht naturgetreu, sondern die Pflanzenformen werden architektonisch verzogen, dem Kreisrunden, Verständigen, Regelmäßigen, Geradlinigen nähergebracht, so dass diese ganzen Säulen dem ähnlich sehen, was gewöhnlich die Arabeske genannt wird.

---

[138] Dominique Vivant Denon, *Voyage dans la Basse et Haute Egypte,* 2 Bde., Paris 1802

γγ) Hier ist nun der Ort, zugleich von der *Arabeske* überhaupt zu reden, denn sie fällt ihrem Begriff nach eben in den Übergang aus einer natürlichen, für die Architektur gebrauchten organischen Gestalt zu der strengeren Regelmäßigkeit des eigentlich Architektonischen. Wenn aber die Baukunst frei in ihrer Bestimmung geworden ist, setzt sie die Arabeskenformen zu Schmuck und Zierrat herunter. Sie sind dann vornehmlich verzogene Pflanzengestalten und aus Pflanzen erwachsende und damit verschlungene Tier- und Menschenformen oder in Pflanzen übergehende Tiergebilde. Sollen sie eine symbolische Bedeutung bewahren, so kann dafür der Übergang der verschiedenen Naturreiche gelten; ohne solchen Sinn sind sie nur Spiele der Phantasie in Zusammenstellung, Verbindung, Verzweigung der unterschiedensten Naturgestaltungen. Für dergleichen architektonischen Zierrat, in dessen Erfindung die Phantasie in die mannigfaltigsten Einfassungen aller Art, auch an Gerätschaften und Kleidung, in Holz, Stein usf. übergehen kann, ist die Hauptbestimmung und Grundform, dass die Pflanzen, Blätter, Blumen, Tiere dem Verständigen, Unorganischen näher gebracht werden. Deshalb findet man die Arabesken oft steif und dem Organischen untreu geworden, weshalb man sie häufig getadelt und der Kunst über den Gebrauch derselben einen Vorwurf gemacht hat; besonders der Malerei, obschon Raffael selber Arabesken in großer Ausdehnung und von höchster Anmut, Geistreichigkeit, Mannigfaltigkeit und Grazie zu malen unternahm. Allerdings sind die Arabesken sowohl in Rücksicht auf die Formen des Organischen als auch in Betreff der Gesetze der Mechanik naturwidrig, doch diese Art der Naturwidrigkeit ist nicht nur ein Recht der Kunst überhaupt, sondern sogar eine Pflicht der Architektur, denn dadurch allein werden die sonst für die Baukunst ungeeigneten lebendigen Formen dem wahrhaft architektonischen Stile anpassend und in Einklang mit demselben gesetzt. Dieser Angemessenheit steht nun besonders die vegetabilische Natur, welche auch im Orient verschwenderisch zu Arabesken verwandt wird, am nächsten; denn die Pflanzen sind noch nicht empfindende Individuen, sondern bieten sich von selbst zu architektonischen Zwecken dar, indem sie gegen Regen, Sonnenschein und Wind schützende Bedachungen und Beschattungen bilden und im

ganzen nicht die freie, der verständigen Gesetzmäßigkeit entwundene Schwingung der Linien haben. Architektonisch gebraucht, werden nun ihre sonst schon regelmäßigen Blätter zu noch bestimmterer Rundung oder Geradlinigkeit geregelt, so dass dadurch alles, was man als Verzerrung, Unnatur und Steifigkeit der Pflanzenformen ansehen könnte, wesentlich als eine angemessene Umbildung zum eigentlich Architektonischen zu betrachten ist.

In solcher Weise tritt in der Säule die eigentliche Baukunst aus dem bloß Organischen in die verständige Zweckmäßigkeit und aus dieser in die Annäherung an das Organische herüber. Dieses gedoppelten Ausgangspunktes von dem eigentlichen Bedürfnisse und der zweckmäßigkeitslosen Selbstständigkeit der Architektur ist hier zu erwähnen nötig gewesen, denn das Wahrhafte ist das Vereinen beider Prinzipien. Die schöne Säule geht von der Naturform aus, die sodann zum Pfosten, zur Regelmäßigkeit und Verständigkeit der Form umgestaltet wird.

Zweites Kapitel: Die klassische Architektur

Die Baukunst, wenn sie ihre eigentümliche begriffsgemäße Stellung erhält, dient in ihrem Werke einem Zweck und einer Bedeutung, die sie nicht in sich selbst hat. Sie wird eine unorganische Umgebung, ein den Gesetzen der Schwere nach geordnetes und gebautes Ganzes, dessen Formen dem streng Regelmäßigen, Geraden, Rechtwinkligen, Kreisförmigen, den Verhältnissen bestimmter Zahl und Anzahl, dem in sich selbst begrenzten Maß und der festen Gesetzmäßigkeit anheim fallen. Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche, von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurchscheinen lässt und in der Musik ihrer Verhältnisse das bloß Zweckmäßige zur Schönheit heraufgestaltet. Ihrem eigentlichen Begriff aber entspricht die Architektur auf dieser Stufe, weil sie an und für sich das Geistige zu seinem gemäßen Dasein

zu bringen nicht imstande ist und deshalb nur das Äußerliche und Geistlose zum Widerschein des Geistigen umzubilden vermag.

In der Betrachtung dieser in ihrer Schönheit ebenso dienstbaren Baukunst wollen wir folgenden Gang nehmen:

Erstens haben wir den *allgemeinen* Begriff und Charakter derselben näher festzustellen;

zweitens die *besonderen* Grundbestimmungen der architektonischen Formen anzugeben, welche aus dem Zweck hervorgehen, für den das klassische Kunstwerk erbaut wird.

Drittens können wir einen Blick auf die konkrete Wirklichkeit werfen, zu der sich die klassische Architektur entwickelt hat.

Auf ein Detail jedoch will ich mich in keiner dieser Beziehungen einlassen, sondern mich nur auf das Allgemeinste beschränken, das hier einfacher ist als bei der symbolischen Baukunst.

1. Allgemeiner Charakter der klassischen Architektur

a. Dienstbarkeit für einen bestimmten Zweck

Demgemäß, was ich mehrmals bereits angeführt habe, besteht der Grundbegriff der eigentlichen Baukunst darin, dass die geistige Bedeutung nicht ausschließlich in das Bauwerk selbst hineingelegt ist, das dadurch zu einem selbstständigen Symbol des Innern wird, sondern dass diese Bedeutung umgekehrt außerhalb der Architektur schon ihr freies Dasein gewonnen hat. Dies Dasein kann zwiefacher Art sein, je nachdem nämlich eine andere, weiterreichende Kunst – und hauptsächlich im eigentlich Klassischen die Skulptur – die Bedeutung für sich gestaltet und herausstellt oder der Mensch dieselbe in seiner unmittelbaren Wirklichkeit lebendig in sich enthält und betätigt. Außerdem können sodann diese beiden Seiten noch zusammentreten. Wenn also die orientalische Architektur der Babylonier, Inder, Ägypter einerseits, was diesen Völkern als das Absolute und Wahrhaftige galt, symbolisch zu durch sich selber

tige galt, symbolisch zu durch sich selber gültigen Gebilden gestaltete oder andererseits das dem Tode zum Trotz seiner äußeren Naturgestalt nach Erhaltene umschloss, so ist jetzt das Geistige, sei es durch die Kunst, sei es in unmittelbar lebendiger Existenz, *abgesondert* von dem Bauwerk *für sich selber da,* und die Architektur begibt sich in den Dienst dieses Geistigen, das die eigentliche Bedeutung und den bestimmenden Zweck ausmacht. Dieser Zweck wird dadurch jetzt das Regierende, das die Gesamtheit des Werks beherrscht, die Grundgestalt desselben, das Knochengerüst gleichsam, bestimmt und weder dem materiellen Stoffe noch der Phantasie und Willkür gestattet, sich für sich selbstständig zu ergehen wie in der symbolischen Architektur oder, wie in der romantischen, über die Zweckmäßigkeit hinaus noch einen Überfluss mannigfaltiger Teile und Formen zu entwickeln.

b. Angemessenheit des Gebäudes für seinen Zweck

Die erste Frage nun bei einem Bauwerk dieser Art ist die Frage nach seinem Zweck und Bestimmung sowie nach den Umständen, unter denen es zu errichten ist. Diesen angemessen seine Konstruktion zu machen, auf Klima, Lage, landschaftliche Naturumgebung zu achten und in der zweckmäßigen Berücksichtigung aller dieser Punkte ein zugleich zu freier Einheit verbundenes Ganzes hervorzubringen: das ist die allgemeine Aufgabe, in deren vollständiger Erfüllung sich der Sinn und Geist des Baukünstlers zu zeigen hat. Bei den Griechen sind die öffentlichen Gebäude, Tempel, Säulengänge und Hallen zum Aufenthalte und Herumgehen bei Tage, Zugänge, wie z. B. der berühmte Hinaufweg zur Akropolis in Athen, vornehmlich Gegenstände der Baukunst gewesen; die Privatwohnungen dagegen waren sehr einfach. Bei den Römern umgekehrt kommt der Luxus der Privathäuser, der Villen hauptsächlich, hervor; ebenso die Pracht der Kaiserpaläste, öffentlichen Bäder, Theater, Zirkus, Amphitheater, Wasserleitungen, Brunnen usf. Solche Bauten aber, bei denen die Nützlichkeit das durchaus Vorwaltende und Herrschende bleibt, können der Schönheit mehr oder weniger nur als Schmuck Raum geben. Der freieste Zweck ist deshalb in dieser Sphäre der Zweck der Religion, das Tempelhaus

als Umschließung für ein Subjekt, das selbst der schönen Kunst angehört und von der Skulptur als Statue des Gottes hingestellt wird.

c. Das Haus als Grundtypus

Bei diesen Zwecken nun scheint die eigentliche Architektur freier zu sein als die symbolische der vorigen Stufe, welche die organischen Formen aus der Natur her ergreift, ja freier als die Skulptur, die genötigt ist, die vorgefundene menschliche Gestalt aufzunehmen, und sich an sie und ihre gegebenen allgemeinen Verhältnisse bindet, während die klassische Architektur ihre Form und deren Figuration dem Inhalt nach aus geistigen Zwecken und in Betreff der Gestalt aus dem menschlichen Verstande ohne direktes Vorbild erfindet. Diese größere Freiheit ist relativ zuzugeben, doch ihr Gebiet bleibt beschränkt und die Abhandlung der klassischen Baukunst, der Verständigkeit ihrer Formen wegen, im ganzen etwas Abstraktes und Trockenes. Friedrich von Schlegel hat die Architektur eine gefrorene Musik genannt, und in der Tat beruhen beide Künste auf einer Harmonie von Verhältnissen die sich auf Zahlen zurückführen lassen und in ihren Grundzügen deswegen leicht auffassbar sind. Die Hauptbestimmung gibt für diese Grundzüge und deren einfache, ernstere, großartige oder anmutigere und zierliche Verhältnisse, wie gesagt, das Haus ab: Mauern, Säulen, Balken, in ganz verständigen kristallinischen Formen zusammengesetzt. Welches nun die Verhältnisse seien, lässt sich nicht auf genaue Zahlbestimmungen und Maße reduzieren. Aber ein längliches Viereck z. B. mit rechten Winkeln ist gefälliger als ein Quadrat, weil beim Oblongum[139] in der Gleichheit auch Ungleichheit ist. Die eine Dimension, die Breite, halb so groß als die andere, die Länge, gibt ein gefälliges Verhältnis; lang und schmal dagegen ist ungefällig. Dabei müssen dann zugleich die mechanischen Verhältnisse des Tragens und Getragenwerdens in ihrem echten Maß und Gesetz erhalten sein; schweres Gebälk z. B. darf nicht auf dünnen, zierlichen Säulen ruhen, oder umgekehrt große Anstalten zum Tragen gemacht werden, um am Ende nur etwas ganz Leichtes aufzulegen. In allen diesen Beziehun-

[139] Oblongum (lat.), ein rechtwinkeliges Parallelogramm; oblong, länglich-viereckig.

gen, in dem Verhältnis der Breite zur Länge und Höhe des Gebäudes, der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, der Abstände, Zahl der Säulen, Art und Mannigfaltigkeit oder Einfachheit der Verzierungen, Größe der vielen Leisten, Einfassungen usf., herrscht bei den Alten eine geheime Eurhythmie, welche der richtige Sinn der Griechen vornehmlich herausgefunden hat und wovon sie im einzelnen wohl hin und wieder abweichen, im ganzen aber die Grundverhältnisse beibehalten müssen, um nicht aus der Schönheit herauszutreten.

2. Die besonderen Grundbestimmungen der architektonischen Formen

a. Über Holz- und Steinbau

Es ist schon früher erwähnt worden, dass man sich lange gestritten habe, ob der Holzbau oder Steinbau als Ausgangspunkt zu bezeichnen sei und ob von diesem Unterschiede des Materials auch die architektonischen Formen herrührten. Für die eigentliche Baukunst nun, insoweit sie die Seite der Zweckmäßigkeit geltend macht und den Grundtypus des Hauses zur Schönheit ausbildet, lässt sich der Holzbau als das Ursprünglichere annehmen.

Dies hat Hirt, indem er dem Vitruv[140] folgte, getan und ist vielfach deshalb angegriffen worden. Ich will in wenigen Worten meine Ansicht über diese Streitfrage abgeben. Es ist die gewöhnliche Betrachtungsweise, zu einem vorausgesetzten vorgefundenen Konkreten das abstrakte einfache Gesetz zu finden. In diesem Sinne sucht auch Hirt zu den griechischen Gebäuden das Grundmodell auf, gleichsam die Theorie, das anatomische Gerüst, und findet es, der Form und dem damit zusammenhängenden Material nach, im Hause und Holzbau. Nun wird zwar ein Haus als solches hauptsächlich zur Wohnung, zum Schutz gegen Sturm, Regen, Witterung, Tiere, Menschen gebaut und fordert eine totale Umschließung, damit eine Familie oder größere

[140] Vitruv: römischer Architekt im 1. Jh. V. Chr. Autor der „Zehn Bücher über Architektur“ (*„De architectura libri decem“*),. Leonardo da Vinci zeichnete das *Proportionsschema der menschlichen Gestalt nach Vitruv*

Gemeinschaft von Menschen sich abgeschlossen für sich versammeln und ihren Bedürfnissen und Tätigkeiten in dieser Abgeschlossenheit nachgehen könne. Das Haus ist ein schlechthin zweckmäßiges Gefüge, vom Menschen zu menschlichen Zwecken hervorgebracht. So zeigt er sich vielgeschäftig daran, vielzweckig, und das Gefüge detailliert sich zu einem Zusammenhange mancherlei mechanischen Ineinanderpassens und Schiebens für den Halt und die Festigkeit, nach Bedingungen der Schwere, des Bedürfnisses, dem Aufgerichteten Halt zu geben, es zu sperren, das Liegende zu unterstützen und nicht nur überhaupt zu tragen, sondern, wo es horizontal ruht, es horizontal, eben zu erhalten, das unter Winkeln und Ecken Zusammenstoßende zu verbinden usf. Nun fordert zwar das Haus auch eine totale Umschließung, für welche die Mauern das Dienlichste und Sicherste sind, und nach dieser Seite hin scheint der Steinbau das Zweckmäßigere; eine Wand aber lässt sich ebenso gut auch aus nebeneinanderstehenden Pfosten errichten, auf denen sodann Balken ruhen, welche zugleich die senkrechten Pfosten, von denen sie gestützt und getragen werden, verbinden und festigen.

Hierzu kommt dann endlich die Decke und das Dach. In dem Tempelhause ist nun außerdem die Umschließung nicht der Hauptpunkt, auf welchen es ankommt, sondern das Tragen und Getragenwerden. Für dies mechanische Verhalten erweist sich der Holzbau als das Nächste und Naturgemäßeste. Denn der Pfosten als das Tragende, das zugleich einer Verbindung bedarf und diese als den Querbalken auf sich lasten lässt, macht hier die Grundbestimmungen aus. Dies Insichgeteiltsein und Verbinden sowie die zweckmäßige Zusammenfügung dieser Seiten gehört aber wesentlich dem Holzbau an, der unmittelbar im Baume das nötige Material dazu vorfindet. Ein Baum bietet sich, ohne weitläufige und schwierige Bearbeitung nötig zu machen, ebenso sehr zum Pfosten als zum Balken dar, insofern das Holz für sich schon eine bestimmte Formation hat, aus vereinzelten linearen, mehr oder weniger geradlinigen Stücken besteht, welche unmittelbar können in rechten wie in spitzen und stumpfen Winkeln zusammengesetzt werden und so Eckpfeiler, Stützen, Querbalken und

Dach liefern. Der Stein dagegen hat von Hause aus keine so fest bestimmte Gestalt, sondern ist mit dem Baum verglichen eine formlose Masse, die erst, zweckmäßig vereinzelt, bearbeitet sein muss, um nebeneinander- und aufeinandergebracht und wieder zusammengefügt werden zu können. Er fordert mehrfache Operationen, ehe er die Gestaltung und Brauchbarkeit erhält, welche das Holz schon an und für sich hat. Außerdem laden Steine, wo sie große Massen bilden, mehr zum Aushöhlen ein und sind überhaupt, als von Hause aus relativ formlos, jeder Gestalt fähig, wodurch sie sich sowohl für die symbolische als auch für die romantische Baukunst und deren phantastischere Formen als gefügiges Material hergeben, während sich das Holz durch seine Naturform geradliniger Stämme für jene strengere Zweckmäßigkeit und Verständigkeit, von der die klassische Architektur ausgeht, unmittelbar als brauchbarer erweist. In dieser Rücksicht ist der Steinbau hauptsächlich bei der selbstständigen Baukunst vorherrschend, obschon auch bei den Ägyptern z. B. in ihren mit Platten belegten Säulengängen Bedürfnisse eintreten, welche der Holzbau leichter und ursprünglicher zu befriedigen imstande ist.

Umgekehrt bleibt aber die klassische Architektur nicht etwa beim Holzbau stehen, sondern führt im Gegenteil, wo sie sich zur Schönheit heraufbildet, ihre Bauwerke in Stein aus, so jedoch, dass einerseits in den architektonischen Formen sich immer noch das ursprüngliche Prinzip des Holzbaues erkennen lässt, wenn auch andererseits Bestimmungen hinzukommen, welche nicht dem Holzbau als solchem angehören.

b. Die besonderen Formen des Tempelhauses

Was nun die *besonderen* Hauptpunkte betrifft, welche in dem Hause als Grundtypus auch des Tempelhauses liegen, so beschränkt sich das Wesentlichste, das hier zu erwähnen ist, kurz auf folgendes.

Nehmen wir das Haus näher in seinem mechanischen Verhältnis zu sich selbst, so erhalten wir nach dem eben Gesagten auf der einen Seite *tragende,* architektonisch gestaltete Massen, auf der anderen

Seite *getragene,* beide aber zu Halt und Festigkeit verbunden. Hierzu kommt drittens die Bestimmung des *Umschließens* und Abgrenzens nach den drei Dimensionen der Länge, Breite und Höhe. Eine Konstruktion nun, die, als eine Ineinanderfügung unterschiedener Bestimmungen, ein konkretes Ganzes ist, hat dies auch an ihr selber zu zeigen. So entstehen hier wesentliche Unterschiede, die ebenso sehr in ihrer Besonderung und spezifischen Ausbildung als in ihrer verständigen Zusammenfügung zu erscheinen haben.

α) Das nächste, was in dieser Beziehung von Wichtigkeit wird, betrifft das *Tragen.* Sobald von tragenden Massen die Rede ist, fällt uns gewöhnlich nach unserem heutigen Bedürfnis die Wand ein, als das Festeste, Sicherste zum Tragen. Die Wand aber hat, wie wir bereits sahen, nicht das Tragen als solches zu ihrem alleinigen Prinzip, sondern dient wesentlich zur Umschließung und Verbindung und macht deshalb in der romantischen Baukunst ein überwiegendes Moment aus. Das Eigentümliche der griechischen Architektur besteht nun sogleich darin, dass sie dies Tragen als solches gestaltet und hierfür die *Säule* als ein Grundelement architektonischer Zweckmäßigkeit und Schönheit verwendet.

αα) Die Säule hat keine andere Bestimmung als die des Tragens, und obschon eine Reihe von Säulen, in gerader Linie nebeneinandergestellt, eine Abgrenzung markiert, so umschließt sie doch nicht wie eine feste Mauer oder Wand, sondern wird ausdrücklich von der eigentlichen Wand fortgerückt und frei für sich hingestellt. Bei diesem alleinigen Zweck des Tragens kommt es nun vor allem darauf an, dass die Säule im Verhältnis zu der Last, die auf ihr ruht, den Anblick der Zweckmäßigkeit gewähre und deshalb weder zu stark noch zu schwach sei, weder zusammengedrückt erscheine, noch so hoch und leicht in die Höhe steige, als ob sie mit ihrer Last nur spiele.

ββ) Wie von der umschließenden Mauer und Wand auf der einen Seite unterscheidet sich nun aber die Säule auf der anderen auch vom bloßen *Pfosten.* Der Pfosten nämlich ist unmittelbar in die Erde ge-

steckt und hört ebenso unmittelbar da auf, wo eine Last über ihn hingelegt ist.

Dadurch erscheint seine bestimmte Länge, sein Anfangen und Aussein gleichsam nur als eine negative Begrenzung durch Anderes, als eine zufällige Bestimmtheit, die ihm nicht für sich selber zukommt. Anzufangen aber und sich zu endigen sind Bestimmungen, die im Begriff der tragenden Säule selbst liegen und deshalb auch an ihr selbst als ihre eigenen Momente müssen zum Vorschein kommen. Dies ist der Grund dafür, dass die ausgebildete schöne Architektur der Säule eine Basis und ein Kapitell zuteilt. Bei der toskanischen Ordnung findet sich zwar keine Basis, so dass die Säule also unmittelbar aus der Erde hervorkommt; dann aber ist ihre Länge für das Auge etwas Zufälliges; man weiß nicht, ob die Säule nicht durch das Gewicht der getragenen Masse so oder so tief sei in den Boden hineingedrückt worden. Damit ihr Anfang nicht als unbestimmt und zufällig erscheine, muss sie einen ihr absichtlich gegebenen Fuß haben, auf dem sie steht und der ihren Anfang ausdrücklich als Anfang zu erkennen gibt. Die Kunst will einesteils dadurch sagen: hier fängt die Säule an; anderenteils will sie die Festigkeit, das sichere Dastehen fürs Auge bemerkbar machen und das Auge in dieser Rücksicht gleichsam beruhigen. Aus dem gleichen Grunde lässt sie die Säule mit einem Kapitell aufhören, das ebenso sehr die eigentliche Bestimmung des Tragens anzeigt als auch sagen soll: hier hört die Säule auf.

Diese Reflexion eines mit Absicht gemachten Anfangs und Schlusses gibt den eigentlichen tieferen Grund für Basis und Kapitell ab. Es ist wie in der Musik mit einer Kadenz, welche eines festen Abschlusses bedarf, oder wie mit einem Buch, das auch ohne Punktum aus ist und ohne Heraushebung des ersten Buchstabens anfängt, bei welchem man aber doch, besonders im Mittelalter, große verzierte Buchstaben anbrachte und ebenso Verzierungen am Ende, um die Vorstellung, dass es anfange und aus sei, objektiv zu machen. Wie sehr deshalb Basis und Kapitell über das bloße Bedürfnis hinausgehen, so darf man sie doch nicht als einen überflüssigen Schmuck ansehen oder nur aus dem Muster ägyptischer Säulen, welche noch den Typus der Pflan-

zenwelt nachbilden, herleiten wollen. – Organische Gebilde, wie die Skulptur sie in der tierischen und menschlichen Gestalt darstellt, haben ihren Anfang und ihr Ende in freien Konturen in sich selbst, indem es der vernünftige Organismus selber ist, der die Begrenzung der Gestalt von innen heraus macht; die Architektur dagegen hat für die Säule und deren Gestalt nichts anderes als die mechanische Bestimmung des Tragens und der räumlichen Entfernung vom Boden ab bis zu dem Punkt hin, wo die getragene Last die Säule endigt. Die besonderen Seiten aber, welche in dieser Bestimmung liegen, muss die Kunst, weil sie der Säule angehören, auch heraustreten lassen und gestalten. Ihre bestimmte Länge und deren zweifache Grenze nach unten und oben sowie ihr Tragen darf deshalb nicht als nur zufällig und durch anderes in sie hineinkommend erscheinen, sondern muss auch als ihr selber immanent dargestellt sein.

Was die weitere Gestalt der Säule außer der Basis und dem Kapitell angeht, so ist die Säule *erstens* rund, kreisförmig, denn sie soll frei für sich abgeschlossen dastehen. Die in sich einfachste, fest abgeschlossene, verständig bestimmte, regelmäßigste Linie aber ist der Kreis. Dadurch erweist die Säule in ihrer Gestalt schon, dass sie nicht dazu bestimmt ist, dicht aneinandergereiht eine ebene Fläche zu bilden – wie in rechtem Winkel geschnittene Pfosten, nebeneinandergestellt, Mauern und Wände geben –, sondern dass sie nur den Zweck hat, in sich selber begrenzt zu tragen. In seinem Aufsteigen ferner ist der Säulenschaft gewöhnlich vom dritten Teil der Höhe ab leise verjüngt, er nimmt an Umfang und Dicke ab, weil die unteren Teile wieder den oberen zu tragen haben und sich auch dieses mechanische Verhältnis der Säule an ihr selbst herausstellen und bemerkbar machen muss. – Endlich werden die Säulen häufig senkrecht kanneliert, einerseits um die einfache Gestalt in sich selbst zu vermannigfachen, andererseits um die Säulen, wo es nötig ist, durch solche Teilung dicker erscheinen zu lassen.

γγ) Obschon nun die Säule vereinzelt für sich hingestellt ist, so hat sie dennoch zu zeigen, dass sie nicht ihrer selbst wegen, sondern um der Masse willen da ist, die sie tragen soll. Insofern nun das Haus einer

Begrenzung nach allen Seiten bedarf, so genügt die einzelne Säule nicht, sondern stellt andere neben sich, wodurch es zur wesentlichen Bestimmung wird, dass die Säule sich zu einer *Reihe* vervielfältige. Wenn nun mehrere Säulen dasselbe tragen, so ist dies gemeinschaftliche Tragen zugleich das, was ihre gemeinschaftliche gleiche Höhe bestimmt und sie miteinander verbindet, der Balken. Dies führt uns von dem Tragen als solchem zu dem entgegengesetzten Bestandteil, dem Getragenen.

β) Was die Säulen tragen, ist das aufgelegte *Gebälk.* Das nächste Verhältnis, das in dieser Beziehung eintritt, ist die *Rechtwinkligkeit.*

Sowohl gegen den Boden als gegen das Gebälk muss der Träger einen rechten Winkel bilden. Denn die waagerechte Lage ist, dem Gesetz der Schwere nach, die allein in sich selbst sichere und gemäße und der rechte Winkel der einzig fest bestimmte; der spitze und stumpfe dagegen sind unbestimmt und in ihrem Maß wechselnd und zufällig.

Näher nun gliedern sich die Bestandteile des Gebälks folgendermaßen.

αα) Auf den gleich hohen, in gerader Linie nebeneinander gestellten Säulen ruht unmittelbar der *Architrav,* der Hauptbalken, welcher die Säulen miteinander verbindet und auf ihnen gemeinschaftlich lastet. Als einfacher Balken bedarf derselbe nur der Gestalt von vier ebenen, in allen Dimensionen rechtwinklig aneinander gefügten Flächen und deren abstrakter Regelmäßigkeit. Indem aber der Architrav einesteils von den Säulen getragen wird, anderenteils das übrige Gebälk auf ihm ruht und ihm selbst wieder die Aufgabe des Tragens gibt, so kehrt die weiterschreitende Architektur auch diese gedoppelte Bestimmung an dem Hauptbalken heraus, indem sie an dem oberen Teile das Tragen durch vorspringende Leisten usf. bezeichnet. In dieser Rücksicht bezieht sich also der Hauptbalken nicht allein auf die tragenden Säulen, sondern ebenso sehr auf andere Lasten, die auf ihm ruhen.

ββ) Diese bilden zunächst den *Fries.* Der Borten oder Fries besteht einerseits aus den Köpfen der Deckenbalken, die sich auf den Hauptbalken legen, andererseits aus den Zwischenräumen derselben. Dadurch erhält der Fries schon wesentlichere Unterschiede in sich als der Architrav und hat sie deshalb auch in schärferer Bezeichnung hauptsächlich dann herauszuheben, wenn die Architektur, obschon sie ihre Werke in Stein ausführt, doch dem Grundtypus des Holzbaus noch strenger folgt. Dies gibt den Unterschied der *Triglyphen* und *Metopen.* Triglyphen nämlich sind die Balkenköpfe, welche dreifach eingeschnitten wurden, Metopen die viereckigen Räume zwischen den einzelnen Triglyphen. In frühester Zeit wurden sie wahrscheinlich leer gelassen, in späterer jedoch ausgefüllt, ja selbst mit Reliefs überkleidet und geschmückt.

γγ) Der Fries nun, der auf dem Hauptbalken ruht, trägt wiederum den *Kranz* oder *Karnies.* Dieser hat die Bestimmung, die Eindachung zu stützen, welche dem Ganzen in der Höhe den Abschluss gibt. Hier entsteht nun sogleich die Frage, von welcher Art diese letzte Abgrenzung sein müsse. Denn es kann in dieser Beziehung eine doppelte Art der Abgrenzung vorkommen, die rechtwinklig-horizontale und die in spitzem oder stumpfem Winkel geneigte. Sehen wir nur auf das Bedürfnis, so scheint es, dass Südländer, die wenig vom Regen und vom Sturmwind zu leiden haben, nur Schutz gegen die Sonne brauchen, so dass ihnen eine horizontale, rechtwinklige Bedeckung des Hauses genügen kann. Nordländer dagegen haben sich gegen den Regen, der ablaufen muss, gegen den Schnee, der nicht allzu schwer lasten darf, zu schützen und bedürfen geneigter Dächer. Doch kann bei der schönen Baukunst das Bedürfnis allein nicht entscheiden, sondern als Kunst hat sie auch die tieferen Forderungen der Schönheit und Gefälligkeit zu befriedigen. Was vom Boden aus in die Höhe steigt, muss vorgestellt werden mit einer Basis, einem Fuß, auf dem es steht und der ihm zur Stütze dient; außerdem geben uns die Säulen und Wände der eigentlichen Architektur die materielle Anschauung des *Tragens.* Das Obere dagegen, die Bedeckung, muss nicht mehr tragen, sondern nur *getragen* werden und diese Bestimmung, nicht mehr zu tragen, an

ihm selber zeigen; d. h. es muss so beschaffen sein, dass es nicht mehr tragen *kann,* und deshalb auf einen Winkel, sei er spitz oder stumpf, ausgehen. Die alten Tempel haben daher auch keine horizontale Dachung, sondern zwei in stumpfem Winkel zusammentreffende Dachflächen, und es ist der Schönheit gemäß, dass sich das Gebäude so abschließt. Denn horizontale Dachflächen gewähren nicht den Anblick eines in sich fertigen Ganzen, indem eine horizontale Ebene in der Höhe immer noch tragen kann – was aber der Linie, zu welcher geneigte Dachflächen sich zusammenschließen, nicht mehr möglich ist. So befriedigt uns z. B. in dieser Beziehung auch in der Malerei für ihre Gruppierung der Figuren die Pyramidalform.

γ) Die letzte Bestimmung, nach welcher wir uns umzusehen haben, betrifft die *Umschließung,* die *Mauern* und *Wände.* Säulen tragen und umgrenzen wohl, aber sie umschließen nicht, sondern sind gerade das Entgegengesetzte des von Wänden rings eingeschlossenen Inneren. Soll deshalb solch eine vollständige Einschließung nicht fehlen, so müssen auch dichte, solide Wände aufgeführt werden. Dies ist beim Tempelbau wirklich der Fall.

αα) In Ansehung dieser Wände ist nichts Weiteres anzugeben, als dass sie geradlinig, eben und perpendikular[141] hingestellt werden müssen, weil schiefe, in spitzen und stumpfen Winkeln aufsteigende Mauern fürs Auge den drohenden Anblick des Einstürzens geben und keine ein für allemal festbestimmte Richtung haben, da es als zufällig erscheinen kann, dass sie gerade in diesem oder jenem spitzeren und stumpferen Winkel in die Höhe ragen. Die verständige Regelmäßigkeit und Zweckmäßigkeit fordert auch hier wieder den rechten Winkel.

ββ) Indem nun Wände ebenso sehr umschließen, als sie auch tragen können, während wir das eigentliche Geschäft des bloßen Tragens auf die Säulen beschränkten, so liegt die Vorstellung nahe, dass da, wo die beiden unterschiedenen Bedürfnisse des Tragens und Umschließens zu befriedigen sind, Säulen könnten hingestellt und miteinander

[141] perpendikular: senkrecht, lotrecht

durch dichte Mauern zu Wänden vereinigt werden, woraus dann *Halbsäulen* entstehen. So fängt z. B. Hirt nach Vitruv seine ursprüngliche Konstruktion mit vier Eckpfosten an. Soll nun der Notwendigkeit einer Umschließung Genüge geschehen, so müssen dann allerdings, wenn man zugleich Säulen fordert, die Säulen eingemauert werden, und es lässt sich auch aufzeigen, dass es Halbsäulen von sehr hohem Alter gibt. Hirt z. B. *(Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten,* Berlin 1809, S. 111) sagt, der Gebrauch der Halbsäulen sei so alt als die Baukunst selbst, und leitet ihre Entstehung daraus her, dass Säulen und Pfeiler die Deckenwerke und die Dachung stützten und trügen, doch nun auch zum Schutz gegen Sonne und Unwetter Zwischenwände nötig machten. Da nun aber die Säulen bereits den Bau an sich selbst hinreichend stützten, so wäre es nicht nötig, die Wände so dick noch von so festem Material zu errichten als die Säulen, weshalb diese in der Regel nach außen hervorragten. – Dieser Entstehungsgrund mag richtig sein, dennoch aber sind Halbsäulen schlechthin widerlich, weil dadurch zweierlei *entgegengesetzte* Zwecke ohne innere Notwendigkeit nebeneinander stehen und sich miteinander *vermischen.* Man kann die Halbsäulen freilich verteidigen, wenn man auch bei der Säule so streng vom Holzbau ausgeht, dass man sie selbst für die Umschließung zum Fundamentalen macht. Bei dichten Mauern jedoch hat die Säule keinen Sinn mehr, sondern wird zum Pfosten herabgesetzt. Denn die eigentliche Säule ist wesentlich rund, fertig in sich und drückt gerade durch diese Abgeschlossenheit sichtlich aus, dass sie jeder Fortsetzung zu einer ebenen Fläche und deshalb jeder Ausmauerung widerstrebe. Will man deshalb bei Mauern Stützen haben, so müssen sie eben sein, nicht runde Säulen, sondern Flächen, welche sich als eben zu einer Wand verlängern können.

So ruft schon Goethe in seinem Jugendaufsatz *Von deutscher Baukunst* im Jahre 1773 eifrig aus: „Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner, dass der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband und Äste und Moos draufdeckte? ... Und es ist noch dazu falsch, dass deine Hütte die erstgeborene der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreu-

zende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange querüber zum First ist und bleibt, wie du alltäglich an Hütten der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primärere Erfindung, von der du nicht einmal Principium für deine Schweineställe abstrahieren könntest.“ Goethe will nämlich beweisen, dass eingemauerte Säulen bei Gebäuden, welche den wesentlichen Zweck der bloßen Umschließung hätten, ein Unding seien. Nicht als ob er nicht die Schönheit der Säule anerkennen wollte. Im Gegenteil, er rühmt sie sehr. „Nur hütet euch“, fügt er hinzu, „sie ungehörig zu brauchen! ihre Natur ist, *freizustehn.* Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!“ Von hier aus geht er dann zu der eigentlich mittelalterlichen und heutigen Baukunst fort und sagt: „Säule ist mitnichten ein Bestandteil unsrer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unsrer Gebäude. Unsre Häuser entstehen nicht aus *vier Säulen* in vier Ecken; sie entstehen aus *vier Mauern* auf vier Seiten, die *statt aller Säulen* sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Überfluss. Ebendas gilt von unseren Palästen, Kirchen, wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.“ Hier ist in dieser aus freier sachgemäßer Anschauung hervorgegangenen Äußerung das richtige Prinzip der Säule ausgesprochen. Die Säule muss ihren Fuß vor die Wand setzen und von ihr unabhängig für sich heraustreten. In der neueren Architektur finden wir zwar häufig die Anwendung von Pilastern; diese hat man aber als wiederholende Abschattung von vorderen Säulen angesehen und sie nicht rund, sondern eben gemacht.

γγ) Hieraus erhellt nun, dass die Wände zwar auch tragen können, dass sie jedoch, indem der Dienst des Tragens für sich schon durch die Säulen geleistet wird, ihrerseits wesentlich in der ausgebildeten klassischen Architektur nur die Umschließung zu ihrem Zweck zu nehmen haben. Tragen sie gleich den Säulen, so werden diese an sich unterschiedenen Bestimmungen nicht, wie zu fordern ist, auch als unterschiedene Teile ausgeführt, und die Vorstellung dessen, was die Wände leisten sollen, trübt und verwirrt sich. Wir finden deshalb auch in dem Tempelbau die mittlere Halle, wo das Bildnis des Gottes stand,

das zu umschließen der Hauptzweck bleibt, häufig oben offen. Wenn aber eine Überdachung erheischt wird, so gehört es zur höheren Schönheit, dass dieselbe für sich getragen sei. Denn das direkte Aufsetzen des Gebälks und Dachs auf die umschließenden Wände ist nur die Sache der Not und des Bedürfnisses, nicht aber der freien architektonischen Schönheit, weil es in der klassischen Baukunst zum Tragen keiner Wände und Mauern bedarf – die vielmehr unzweckmäßig sein würden, insofern sie, wie wir schon oben sahen, mehr Anstalten und einen größeren Aufwand zum Tragen machen, als nötig ist.

Dies wären die Hauptbestimmungen, welche in der klassischen Architektur in ihrer Besonderung auseinander zu treten haben.

c. Der klassische Tempel als Ganzes

Obschon wir nun auf der einen Seite als ein Grundgesetz feststellen können, dass die Unterschiede, die soeben kurz angedeutet sind, auch in ihrer *Unterscheidung* zum Vorschein kommen müssen, so ist es andererseits ebenso sehr notwendig, dass sie sich zu einem *Ganzen vereinen.* Auf diese Einigung, welche in der Architektur mehr nur ein Nebeneinandertreten und Zusammenfügen und eine durchgängige Eurhythmie des Maßes sein kann, wollen wir kurz noch zum Schluss einen Blick werfen.

Im Allgemeinen geben die griechischen Tempelbauten einen befriedigenden, sozusagen sättigenden Anblick.

a) Nichts strebt empor, sondern das Ganze streckt sich geradeaus breit hin und weitet sich aus, ohne sich zu erheben. Um die Front zu überschauen, braucht sich das Auge kaum absichtlich in die Höhe zu richten, es findet sich im Gegenteil in die Breite gelockt, während die mittelalterliche deutsche Baukunst maßlos fast hinaufstrebt und sich aufwärts hebt. Bei den Alten bleibt die Breite, als feste, bequeme Begründung auf der Erde, die Hauptsache; die Höhe ist mehr von der menschlichen Höhe genommen und vermehrt sich nur nach der vermehrten Breite und Weite des Gebäudes.

ß) Ferner sind die Verzierungen so angebracht, dass sie dem Eindruck der Einfachheit nicht Schaden tun. Denn auch auf die Verzierungsweise kommt viel an. Die Alten, hauptsächlich die Griechen, halten hierin das schönste Maß. Ganz einfache große Flächen und Linien z. B. erscheinen in dieser ungeteilten Einfachheit nicht so groß, als wenn einige Mannigfaltigkeit, eine Unterbrechung darauf angebracht wird, durch welche nun erst ein bestimmteres Maß fürs Auge da ist. Wird diese Teilung aber und deren Ausschmückung ganz ins Kleinliche ausgebildet, so dass man nichts als eine Vielheit und deren Kleinlichkeiten vor sich hat, so erscheinen auch die großartigsten Verhältnisse und Dimensionen zerbröckelt und zerstört. Die Alten nun arbeiten im ganzen weder darauf hin, ihre Bauten und deren Maße durch solche Mittel schlechthin größer erscheinen zu lassen, als sie in der Tat sind, noch zerteilen sie das Ganze durch Unterbrechungen und Verzierungen so, dass, weil alle Teile klein sind und eine alles wieder zusammenfassende durchgreifende Einheit fehlt, nun auch das Ganze gleichfalls klein erscheint. Ebenso wenig liegen ihre vollendet schönen Werke bloß massig und gedrückt am Boden oder türmen sich gegen ihre Breite übermäßig in die Höhe, sondern halten auch in dieser Beziehung eine schöne Mitte und geben zugleich in ihrer Einfachheit einer maßvollen Mannigfaltigkeit den nötigen Spielraum. Vor allem aber scheint der Grundzug des Ganzen und seiner einfachen Besonderheiten aufs klarste durch alles und jedes hindurch und bewältigt die Individualität der Gestaltung ganz ebenso, wie in dem klassischen Ideal die allgemeine Substanz das Zufällige und Partikuläre, worin dieselbe ihre Lebendigkeit erhält, zu beherrschen und mit sich in Einklang zu bringen mächtig bleibt.

Y) Was nun die Anordnung und Gliederung des Tempels angeht, so ist in dieser Beziehung einerseits ein großer Stufengang der Ausbildung zu bemerken, andererseits blieb vieles traditionell. Die Hauptbestimmungen, die für uns hier von Interesse sein können, beschränken sich auf die von Mauern umschlossene Tempelzelle (*naos*) mit dem Götterbilde, ferner auf das Vorhaus (*prhonaos*), das Hinterhaus (*opisthodmos*) und die um das ganze Gebäude herlaufenden Säulen-

gänge. Ein Vor- und Hinterhaus mit einer vortretenden Säulenreihe hatte zuerst die Gattung, welche Vitruv *amphiprhostylos* nennt, wozu sodann beim *perhipterhos* noch die Säulenreihe zu jeder Seite tritt, bis endlich in höchster Steigerung sich beim *dipterhos* diese Säulenreihe um den ganzen Tempel verdoppelt und beim *ypaithrhos* auch im Innern des *naos* Säulengänge mit doppelter Säulenstellung übereinander, von den Wänden abstehend, zum Umhergehen wie bei den äußeren Säulengängen hinzukommen: eine Tempelart, für welche Vitruv als Muster den achtsäuligen Tempel der Minerva in Athen und den zehnsäuligen des olympischen Jupiter angibt. (Hirt, *Geschichte der Baukunst,* Bd. III, S. 14–18; und Bd. II, S. 151.)

Die näheren Unterschiede in Rücksicht auf die Anzahl der Säulen sowie die Abstände derselben voneinander und von den Wänden wollen wir hier übergehen und nur auf die eigentümliche Bedeutung aufmerksam machen, welche die Säulenreihen, Vorhallen usf. für den griechischen Tempelbau überhaupt haben.

In diesen Prostylen und Amphiprostylen, diesen einfachen und doppelten Säulengängen, die unmittelbar ins Freie führen, sehen wir die Menschen offen, frei umherwandeln zerstreut, zufällig sich gruppieren; denn die Säulen überhaupt sind nichts Einschließendes, sondern eine Begrenzung, die schlechthin durchgängig bleibt, so dass man halb innen, halb außen ist und wenigstens überall unmittelbar ins Freie treten kann. In derselben Weise lassen auch die langen Wände hinter den Säulen kein Gedränge nach einem Mittelpunkte zu, wohin der Blick, wenn die Gänge voll sind, sich richten könnte; im Gegenteil wird vielmehr das Auge von solchem Einheitspunkte ab nach allen Seiten hingelenkt, und statt der Vorstellung einer Versammlung zu einem Zweck sehen wir die Richtung nach außen und erhalten nur die Vorstellung eines ernstlosen, heiteren, müßigen, geschwätzigen Verweilens. Im Innern der Umschließung ist zwar ein tieferer Ernst zu vermuten, doch auch hier finden wir eine mehr oder weniger und besonders in den ausgebildetsten Bauten ganz nach außen offene Umgebung, welche darauf hindeutet, dass es auch mit diesem Ernst so streng nicht gemeint sein müsse. Und so bleibt denn auch der Ein-

druck dieser Tempel zwar einfach und großartig, zugleich aber heiter, offen und behaglich, indem der ganze Bau mehr auf ein Umherstehen, Hin- und Wiederwandeln, Kommen und Gehen als auf die konzentrierte innere Sammlung einer ringsum eingeschlossenen, vom Äußeren losgelösten Versammlung eingerichtet ist.

3. Die verschiedenen Bauarten der klassischen Architektur

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf die verschiedenen Bauformen, die in der klassischen Architektur den durchgreifenden Typus abgeben, so können wir folgende Unterschiede als die wichtigeren hervorheben.

a. Die dorische, ionische und korinthische Säulenordnung

Das nächste, was sich in dieser Rücksicht bemerklich macht, sind diejenigen Bauarten, deren Verschiedenheit am auffallendsten an den *Säulen* hervortritt, weshalb ich mich auch darauf beschränken will, hier nur die vornehmlich charakteristischen Kennzeichen der Säulenarten anzugeben.

Die bekanntesten *Säulenordnungen* sind die *dorische, ionische* und *korinthische,* über deren architektonische Schönheit und Zweckmäßigkeit hinaus früher und später nichts mehr erfunden ist. Denn die toskanische oder nach Hirt *(Geschichte der Baukunst,* Bd. l, S. 251) auch altgriechische Bauart gehört in ihrer schmucklosen Dürftigkeit wohl dem ursprünglich einfachen Holzbau, doch nicht der schönen Architektur an, und die sogenannte römische Säulenordnung ist, als eine bloß vermehrte Verzierung der korinthischen, unwesentlich.

Die Hauptpunkte nun, auf welche es ankommt, betreffen das Verhältnis der Höhe der Säulen zu ihrer Dicke, die verschiedene Art der Basis und des Kapitells und endlich die größeren oder geringeren Abstände der Säulen voneinander. Was den ersten Punkt angeht, so erscheint die Säule plump und gedrückt, wenn sie nicht die vierfache

Höhe ihres Durchmessers erreicht; übersteigt sie indessen die zehnfache Höhe desselben, so erscheint sie dem Auge zu dünn und schlank für die Zweckmäßigkeit des Tragens. Hiermit aber steht die Entfernung der Säulen voneinander in engem Verhältnis; denn sollen die Säulen dicker erscheinen, so müssen sie einander näher gestellt werden, sollen sie dagegen schmächtiger und schmaler aussehen, so können die Abstände weiter sein. Von gleicher Wichtigkeit ist es, ob die Säule ein Fußgestell hat oder nicht, ob das Kapitell höher ist oder niedriger, schmucklos oder verzierter, indem sich dadurch ihr ganzer Charakter verändert. In Ansehung des Schaftes aber gilt die Regel, dass derselbe glatt und unverziert gelassen werden muss, obschon er nicht in durchgängig gleicher Dicke aufsteigt, sondern nach oben hin um ein weniges schmaler wird als unten und in der Mitte, so dass dadurch eine Schwellung entsteht, die, wenn auch fast unmerklich, dennoch vorhanden sein muss. Nun hat man zwar später, zur Zeit des scheidenden Mittelalters, bei der Wiederanwendung der alten Säulenformen auf die christliche Architektur die glatten Säulenschäfte zu kahl gefunden und deshalb Blumenkränze umher geschlungen oder die Säulen auch wohl spiralförmig sich heraufwinden lassen; doch dies ist unstatthaft und gegen den wahren Geschmack, weil die Säule nichts erfüllen soll als das Geschäft des Tragens und in diesem Geschäft fest, gerade und selbstständig emporzusteigen hat. Das einzige, was die Alten beim Säulenschaft anbrachten, war die Kannelierung, wodurch die Säulen, wie schon Vitruv sagt, breiter erscheinen, als wenn sie ganz glatt gehalten sind. Solche Kannelierungen finden sich im größten Maßstabe.

Von den näheren Unterschieden nun der dorischen, ionischen und korinthischen Säulenordnung und Bauart will ich nur folgende Hauptpunkte anführen.

α) In den ersten Konstruktionen ist die *Sicherheit* des Baues die Grundbestimmung, bei welcher die Architektur stehen bleibt und deshalb noch keine schlanken Verhältnisse und deren kühnere Leichtigkeit wagt, sondern sich mit schwerfälligen Formen zufrieden erweist. Dies ist in der *dorischen* Bauart der Fall. In ihr behält das Mate-

rielle in seiner lastenden Schwere noch die meiste Einwirkung und kommt besonders in dem Verhältnis der Breite und Höhe zum Vorschein. Erhebt sich ein Gebäude leicht und frei, so scheint das Lasten schwerer Massen überwunden, lagert es sich dagegen breiter und niedriger hin, so gibt sich, wie im dorischen Baustil, die Festigkeit und Solidität, welche unter der Herrschaft der Schwere steht, als die Hauptsache zu erkennen.

In diesem Charakter sind die dorischen Säulen, den übrigen Ordnungen gegenüber, die breitesten und niedrigsten. Die älteren reichen nicht über die sechsfache Höhe ihres unteren Durchmessers hinaus und sind häufig nur vierfach so hoch als ihr Diameter, wodurch sie in ihrer Schwerfälligkeit den Anblick einer ernsten, einfachen, zierdelosen Männlichkeit gewähren, wie die Tempel zu Pästum und Korinth sie zeigen. Doch bringen es die späteren dorischen Säulen bis auf die Höhe von sieben Durchmessern, und für andere Gebäude als Tempel gibt Vitruv noch einen halben Diameter zu. Überhaupt aber zeichnet sich die dorische Bauart dadurch aus, dass sie der ursprünglichen Einfachheit des Holzbaues noch nähersteht, obschon sie empfänglicher für Zierraten und Ausschmückungen ist als die toskanische. Die Säulen haben jedoch fast durchgängig keine Basis, sondern stehen unmittelbar auf dem Unterbau, und das Kapitell ist in einfachster Weise nur aus Wulst und Platte zusammengesetzt. Der Schaft wurde bald glatt gelassen, bald mit zwanzig Streifen kanneliert, die häufig im unteren Drittel flach, in den oberen aber ausgehöhlt waren. (Hirt, *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten,* S. 54.) Was den Abstand der Säulen anbelangt, so beträgt derselbe bei den älteren Denkmälern die Weite der zweifachen Säulendicke, und nur wenige haben die Weite zwischen zwei und zweieinhalb Durchmesser.

Eine andere Eigentümlichkeit der dorischen Bauart, in welcher sie sich dem Typus des Holzbaues nähert, besteht in den Triglyphen und Metopen. Die Triglyphen nämlich deuten im Fries die auf dem Architrav aufliegenden Balkenköpfe des Dachgebälks durch prismatische Einschnitte an, während die Metopen die Raumausfüllung von einem Balken zum anderen bilden und in der dorischen Bauweise noch die

Form des Quadrats behalten. Zur Auszierung wurden sie häufig mit Reliefs bedeckt, während unter den Triglyphen am Architrav und oberwärts auf der Unterfläche der Kranzleiste sechs kleine konische Körperchen, die Tropfen, als Schmuck dienten.

β) Wenn nun bereits der dorische Stil bis zum Charakter einer gefälligen Solidität fortgeht, so steigert sich die *ionische* Architektur zum Typus der wenn auch noch einfachen Schlankheit, Anmut und Zierlichkeit. Die Höhe der Säulen schwankt zwischen dem siebenfachen bis zehnfachen Maß ihres unteren Diameters und bestimmt sich nach Vitruvs Annahme vornehmlich aus den Zwischenweiten der Abstände, indem bei größeren Zwischenräumen die Säulen dünner und dadurch schlanker, bei engeren aber dicker und niedriger erscheinen und der Architekt deshalb, um das allzu Dünne oder Schwerfällige zu vermeiden, genötigt wird, in dem ersten Falle die Höhe zu verringern, im zweiten aber zu vermehren. Wenn deshalb die Säulenabstände mehr als drei Diameter übersteigen, so soll die Höhe der Säulen nur deren acht betragen, achteinhalb Durchmesser dagegen bei einer Zwischenweite von zweieinviertel bis drei Diametern; stehen die Säulen aber nur in der Weite von zwei Diametern auseinander, so erhebt sich die Höhe auf neuneinhalb Durchmesser und auf zehn sogar bei dem engsten Abstände von anderthalb Diametern. Doch kamen diese letzteren Fälle wohl nur sehr selten vor, und nach den Monumenten, die uns von ionischer Bauart erhalten sind, zu urteilen, haben sich die Alten der höheren Säulenverhältnisse nur wenig bedient.

Fernere Unterschiede des ionischen vom dorischen Stil sind darin zu finden, dass die ionischen Säulen nicht wie die dorischen unmittelbar mit dem Schaft aus dem Unterbau herausgehoben, sondern auf eine vielgegliederte Basis gestellt wurden und nun mit tieferer Aushöhlung und einer breiten vierundzwanzigstreifigen Kannelierung in leiser Verjüngung leicht in schlanker Höhe zum Kapitell emporstiegen. Hierin zeichnete sich besonders der ionische Tempel zu Ephesos dem dorischen zu Pästum gegenüber aus. In derselben Weise gewinnt das ionische Kapitell an Mannigfaltigkeit und Anmut. Es hat nicht nur einen geschnittenen Wulst, Stäbchen und Platte, sondern erhält noch

rechts und links eine schneckenförmige Windung und an den Seiten eine polsterähnliche Zierde, von welcher es auch die Benennung des Polsterkapitells trägt. Die Schneckenwindungen am Polster deuten das Ende der Säule an, die aber noch höher steigen könnte, doch sich in diesem möglichen Weitergehen hier in sich selber krümmt.

Bei dieser schlanken Gefälligkeit und Ausschmückung der Säulen fordert die ionische Bauart nun auch ein weniger schwerfällig lastendes Gebälk und befleißigt sich auch in dieser Rücksicht einer vermehrten Anmut. In derselben Weise bezeichnet sie nicht mehr wie die dorische die Herkunft vom Holzbau und lässt deshalb in dem glatten Fries die Triglyphen und Metopen fortfallen, wogegen als Hauptverzierungen von Opfertieren, durch Blumengewinde verbunden, eintreten und statt der hängenden Dielenköpfe die Zahnschnitte eingeführt werden. (Hirt, *Geschichte der Baukunst,* Bd. l, S. 254)

γ) Was endlich die *korinthische* Bauart angeht, so behält sie die Grundlage der ionischen bei, die sich jetzt bei der gleichen Schlankheit zu geschmackvoller Pracht herausarbeitet und den letzten Reichtum des Schmucks und der Auszierung entfaltet. Gleichsam zufrieden, vom Holzbau die bestimmten, vielfachen Teilungen erhalten zu haben, hebt sie dieselben, ohne den ersten Ursprung vom Holzbau hindurchscheinen zu lassen, durch Zierraten hervor und drückt in den mannigfaltigen Leisten und Leistchen an Gesimsen und Balken, in Traufgesimsen, Rinnleisten, vielfältig gegliederten Basen und reicheren Kapitellen eine Vielgeschäftigkeit in gefälligen Unterschieden aus.

Die korinthische Säule übersteigt zwar die Höhe der ionischen nicht, indem sie sich gewöhnlich bei gleichartiger Kannelierung nur achtmal oder neuneinhalbmal so hoch als die untere Säulendicke erhebt, doch erscheint sie durch ein höheres Kapitell schlanker und vor allem reicher. Denn das Kapitell beträgt ein und ein Achtel des unteren Diameters und hat auf allen vier Ecken schlankere Schnecken mit Hinweglassung der Polster, während der untere Teil mit Akanthusblättern geziert ist. Die Griechen haben hierüber eine anmutige Geschichte. Ein Mädchen von besonderer Schönheit, so wird erzählt, sei

gestorben; da habe die Amme in ein Körbchen das Spielzeug gesammelt und aufs Grab gesetzt, wo eine Akanthuspflanze emporsprosste. Die Blätter hätten sich bald um das Körbchen umhergezogen, und daher sei der Gedanke zum Kapitell einer Säule genommen.

Von anderweitigen Unterschieden des korinthischen Stils vom ionischen und dorischen will ich nur noch die zierlich geschweiften Sparrenköpfe unter der Kranzleiste anführen sowie den Vorsprung der Traufe und die Zahneinschnitte und Kragsteine am Hauptgesims.

b. Die römische Konstruktion der Bogenwölbung

Als eine Mittelform nun *zweitens* zwischen der griechischen und christlichen Baukunst kann man die *römische* ansehen, insofern in ihr hauptsächlich die Anwendung von *Bogen* und *Wölbungen* beginnt.

Die Zeit, in welcher die Bogenkonstruktion zuerst ist erfunden worden, lässt sich mit Bestimmtheit nicht angeben; doch scheint es gewiss zu sein, dass weder die Ägypter, wie weit sie es auch in der Kunst des Bauens gebracht haben, den Kreisbogen und das Überwölben kannten noch auch die Babylonier, Israeliten und Phönizier. Die Denkmäler ägyptischer Architektur wenigstens zeigen nur, dass die Ägypter, wenn es darauf ankam, im Innern der Gebäude Decken tragen zu lassen, nichts als massenhafte Säulen aufzuwenden wussten, auf welche sodann Steinplatten als Balken waagerecht gelegt wurden. Sollten aber breite Eingänge oder Brückenbogen zugewölbt werden, so verstanden sie keine andere Aushilfe, als von beiden Seiten einen Stein hervorragen zu lassen, der wieder einen vorgerückteren trug, so dass sich nach oben hin die Seitenwände mehr und mehr verengten, bis es endlich nur noch eines Steines bedurfte, um die letzte Öffnung zu schließen. Wo sie sich dieses Auskunftsmittels nicht bedienten, überdeckten sie die Räume mit großen Steinen, welche sie sparrenähnlich gegeneinanderrichteten.

Bei den Griechen finden sich wohl Monumente, in welchen die Bogenkonstruktion schon angewendet ist, doch selten; und Hirt, der ü-

ber die Baukunst und Geschichte der Baukunst bei den Alten das Bedeutendste geschrieben hat, gibt an, dass unter diesen Denkmälern keines sei, welches man als vor dem Zeitalter des Perikles erbaut mit Sicherheit annehmen könnte. In der griechischen Architektur nämlich ist die Säule und das waagerecht aufliegende Gebälk das Charakteristische und Ausgebildete, so dass hier die Säule außerhalb ihrer eigentlichen Bedeutung, Balken zu tragen, wenig gebraucht wird. Der über zwei Pfeiler oder Säulen hingewölbte Kreisbogen aber und das Kuppenförmige enthält bereits etwas Weiteres, indem die Säule schon anfängt, die Bestimmung des bloßen Tragens zu verlassen. Denn der Kreisbogen in seinem Aufsteigen, seiner Krümmung und Senkung bezieht sich auf einen Mittelpunkt, der nichts mit der Säule und deren Tragen zu tun hat. Die verschiedenen Teile des Kreises tragen sich gegenseitig, stützen und setzen sich fort, so dass sie sich der Hilfe der Säule weit mehr als ein aufgelegter Balken entziehen.

In der *römischen* Architektur nun ist, wie gesagt, die Bogenkonstruktion und das Wölben sehr gewöhnlich, ja es gibt einige Überreste, welche man, wenn den späteren Zeugnissen vollkommen Glauben zu schenken wäre, schon in die Zeit der römischen Könige setzen müsste. Von dieser Art sind die Katakomben, Kloaken, die Wölbungen hatten, doch wohl als Werke einer späteren Restauration angesehen werden müssen.

Die Erfindung des Wölbens schreibt man am wahrscheinlichsten dem Demokritos (Seneca, *Epistolae,* 90[142]) zu, der sich auch vielfach mit mathematischen Gegenständen beschäftigte und für den Erfinder des Steinschnitts gehalten wird.

Als eins der vornehmlichsten Gebäude der römischen Baukunst, in welchem die Kreisform als Haupttypus erscheint, ist das dem Jupiter Ultor geweihte Pantheon des Agrippa anzuführen, das außer der Statue des Jupiter noch in sechs anderen Nischen kolossale Götterbilder enthalten sollte: Mars, Venus und den vergötterten Julius Cäsar sowie

[142] Briefe an Lucilius, Brief 90, 32 f.

drei andere, die sich nicht genau bestimmen lassen. Zu jeder Seite dieser Nischen standen je zwei korinthische Säulen, und über das Ganze hin wölbte sich die majestätische Decke in Form einer Halbkugel, als Nachbildung des Himmelsgewölbes. In Rücksicht auf das Technische ist zu bemerken, dass diese Decke nicht aus Stein gewölbt ist. Die Römer nämlich machten bei den meisten ihrer Gewölbe erst eine Holzkonstruktion in Form der Wölbung, die sie bauen wollten, und darüber hin gössen sie nun eine Mischung von Kalk und Puzzolanmörtel, der aus Bruchsteinen einer leichten Tuffart und aus geschlagenen Ziegelstücken bestand. Wenn diese Mischung getrocknet war, bildete das Ganze eine Masse, so dass die Holzrüstung konnte fortgenommen werden und das Gewölbe, bei der Leichtigkeit des Materials und der Festigkeit des Zusammenhangs, auf die Wände nur einen geringen Druck ausübte.

c. Allgemeiner Charakter der römischen Architektur

Die Baukunst der Römer hatte nun, abgesehen von dieser neuen Bogenkonstruktion, überhaupt eine ganz andere Ausdehnung und einen anderen Charakter als die griechische. Die Griechen zeichneten sich bei durchgängiger Zweckmäßigkeit dennoch durch künstlerische Vollendung in dem Adel, der Einfachheit sowie in der leichten Zierlichkeit ihrer Zierraten aus; die Römer dagegen sind künstlich zwar im Mechanischen, doch reicher, prunkender und von geringerem Adel und Anmutigkeit. Außerdem tritt für ihre Architektur eine Mannigfaltigkeit von Zwecken ein, welche die Griechen nicht kannten. Denn wie ich schon anfangs sagte, verwendeten die Griechen die Pracht und Schönheit der Kunst nur für das Öffentliche; ihre Privatwohnungen blieben unbedeutend. Bei den Römern aber vermehrt sich nicht nur der Kreis der öffentlichen Bauten, deren Zweckmäßigkeit der Konstruktion sich mit grandioser Pracht in Theatern, Räumen zu Tiergefechten und anderen Lustbarkeiten verband, sondern die Architektur nimmt auch eine Richtung gegen die Privatseite hin. Besonders nach den bürgerlichen Kriegen wurden Villen, Bäder, Gänge, Treppen usw. mit dem höchsten Luxus einer großartigen Verschwendung gebaut und dadurch ein neues Gebiet für die Baukunst eröffnet, das auch die

Gartenkunst in sich hineinzog und in sehr geistreicher und geschmackvoller Weise vervollkommnet ward. Die Villa des Lucullus ist hierfür ein glänzendes Beispiel.

Dieser Typus der römischen Architektur hat vielfach den späteren Italienern und Franzosen zum Vorbilde gedient. Bei uns ist man lange teils den Italienern, teils den Franzosen gefolgt, bis man sich endlich den Griechen wieder zugewendet und sich die Antike in ihrer reineren Form zum Muster genommen hat.

Drittes Kapitel: Die romantische Architektur

Die gotische Baukunst des Mittelalters, welche hier den charakteristischen Mittelpunkt des eigentlich Romantischen bildet, ist lange Zeit hindurch, besonders seit der Verbreitung und Herrschaft des französischen Kunstgeschmackes, für etwas Rohes und Barbarisches gehalten worden. In neuerer Zeit hat sie hauptsächlich Goethe zuerst in der Jugendfrische seiner den Franzosen und ihren Prinzipien entgegenstrebenden Natur- und Kunstanschauung wieder zu Ehren gebracht, und man ist nun mehr und mehr bemüht gewesen, in diesen großartigen Werken das eigentümlich Zweckmäßige für den christlichen Kultus sowie das Zusammenstimmen der architektonischen Gestaltung mit dem inneren Geist des Christentums schätzen zu lernen.

1. Allgemeiner Charakter

Was den allgemeinen Charakter dieser Bauten betrifft, in welchen die religiöse Architektur das besonders Hervorzuhebende ist, so sahen wir schon in der Einleitung, dass sich hier die *selbstständige* und die *dienende* Baukunst *vereinige.* Doch besteht die Vereinigung nicht etwa in einer Verschmelzung der architektonischen Formen des Orientalischen und Griechischen, sondern ist nur darin zu suchen, dass auf der einen Seite mehr noch als im griechischen Tempelbau das Haus, die *Umschließung* den Grundtypus abgibt, während auf der anderen Seite die bloße *Dienstbarkeit und* Zweckmäßigkeit sich ebenso sehr *aufhebt*

und das Haus sich unabhängig davon *frei für sich* erhebt. So erweisen sich denn diese Gotteshäuser und Bauwerke überhaupt für den Kultus und anderweitigen Gebrauch, wie schon gesagt ist, als schlechthin zweckgemäß, aber ihr eigentlicher Charakter liegt gerade darin, über jeden bestimmten Zweck fortzugehen und als in sich abgeschlossen für sich selber dazusein. Das Werk steht da für sich, fest und ewig. Deshalb gibt kein bloß verständiges Verhältnis mehr dem Ganzen seinen Charakter; im Inneren fällt das Schachtelwesen unserer protestantischen Kirchen fort, die nur erbaut sind, um von Menschen ausgefüllt zu werden, und nichts als Kirchenstühle – wie Ställe – haben; und im Äußeren steigt und gipfelt sich der Bau frei empor, so dass die Zweckmäßigkeit, wie sehr sie auch vorhanden ist, dennoch wieder verschwindet und dem Ganzen den Anblick einer selbstständigen Existenz lässt. Durch nichts wird solches Gebäude vollständig ausgefüllt, alles geht in die Großheit des Ganzen auf; es hat und zeigt einen bestimmten Zweck, aber es erhebt sich in seiner Grandiosität und erhabenen Ruhe über das bloß Zweckdienliche zur Unendlichkeit in sich selber hinaus. Diese Erhebung über das Endliche und die einfache Festigkeit macht die *eine* charakteristische Seite aus. Auf der anderen gewinnt gerade hier erst die höchste *Partikularisation,* Zerstreuung und Mannigfaltigkeit den vollsten Spielraum, ohne jedoch die Totalität zu bloßen Besonderheiten und zufälligen Einzelheiten zerfallen zu lassen. Die Großartigkeit der Kunst nimmt hier im Gegenteil dies Geteilte, Zerstückelte durchgängig wieder in jene Einfachheit zurück. Es ist die Substanz des Ganzen, welche sich in unendliche Teilungen einer Welt individueller Mannigfaltigkeiten auseinanderstellt und zerschlägt, aber diese unübersehbare Vielheit einfach sondert, regelmäßig gliedert, symmetrisch verteilt, zu befriedigendster Eurhythmie ebenso bewegt als fest hinstellt und diese Weite und Breite bunter Einzelheiten zu sicherster Einheit und klarstem Fürsichsein ungehindert zusammenfasst.

2. Besondere architektonische Gestaltungsweise

Gehen wir nun zu den besonderen Formen über, in welchen die romantische Baukunst ihren spezifischen Charakter ausbildet, so ha-

ben wir hier, wie schon oben ist berührt worden, nur von der eigentlich gotischen Architektur und hauptsächlich von dem christlichen Kirchenbau im Unterschiede vom griechischen Tempel zu sprechen.

a. Das ganz geschlossene Haus als Grundform

Als Hauptform liegt hier das *ganz geschlossene* Haus zugrunde.

α) Wie nämlich der christliche Geist sich in die Innerlichkeit zusammenzieht, so wird das Gebäude der in sich allseitig begrenzte Ort für die Versammlung der christlichen Gemeinde und deren innere Sammlung. Es ist die Sammlung des Gemüts in sich, welche sich räumlich abschließt. Die Andacht des christlichen Herzens aber ist ebenso sehr zugleich eine Erhebung über das Endliche, so dass nun diese Erhebung den Charakter des Gotteshauses bestimmt. Die Baukunst gewinnt dadurch die Erhebung in das Unendliche zu ihrer von der bloßen Zweckmäßigkeit unabhängigen Bedeutung, welche sie durch räumliche architektonische Formen auszudrücken sich getrieben findet. Der Eindruck, welchen deshalb die Kunst jetzt hervorzubringen hat, ist im Unterschiede der heiteren Offenheit griechischer Tempel einerseits der Eindruck dieser Stille des Gemüts, das, losgelöst von der äußeren Natur und Weltlichkeit überhaupt, sich in sich zusammenschließt, andererseits der Eindruck einer feierlichen Erhabenheit, die über das verständig Begrenzte hinausstrebt und hinwegragt. Wenn daher die Bauten der klassischen Architektur im ganzen sich breit hinlagern, so besteht der entgegengesetzte romantische Charakter christlicher Kirchen in dem Herauswachsen aus dem Boden und Emporsteigen in die Höhe.

β) Bei diesem Vergessen der äußeren Natur und der zerstreuenden Betriebsamkeiten und Interessen der Endlichkeit, das durch die Abschließung bewirkt werden soll, fallen nun ferner die offenen Vorhallen, Säulengänge usw., die mit der Welt zusammenhängen, notwendig fort und erhalten statt dessen in ganz veränderter Weise ihre Stelle im Innern der Gebäude. Ebenso wird das Licht der Sonne abgehalten oder schimmert nur getrübter durch die Glasmalereien der Fenster,

welche um der vollständigen Abscheidung vom Äußeren willen notwendig sind. Was der Mensch hier bedarf, ist nicht durch die äußere Natur gegeben, sondern eine durch ihn und für ihn allein, für seine Andacht und die Beschäftigung des Inneren gemachte Welt.

γ) Als den durchgreifenden Typus aber, den das Gotteshaus im allgemeinen und seinen besonderen Teilen nach annimmt, können wir das freie Emporsteigen und Auslaufen in *Spitzen*, seien dieselben durch Bogen oder gerade Linien gebildet, feststellen. Die klassische Architektur, in welcher die Säulen oder Pfosten mit übergelegten Balken die Grundform abgeben, macht die Rechtwinkligkeit und damit das Tragen zur Hauptsache. Denn die im rechten Winkel ruhende Überlage zeigt bestimmt an, dass sie getragen werde. Und wenn nun auch die Balken selbst wieder die Bedachung tragen, so neigen sich doch die Flächen derselben in einem stumpfen Winkel zueinander. Von einem eigentlichen Sichzuspitzen und Emporsteigen ist hier nicht zu sprechen, sondern von Ruhen und Tragen. Ebenso ruht auch ein Rundbogen, der in einer fortgesetzten, gleichmäßig gekrümmten Linie von einer Säule zur anderen geht und aus ein und demselben Mittelpunkte beschrieben wird, auf seinen tragenden Unterlagen. In der romantischen Baukunst aber gibt das Tragen als solches und damit die Rechtwinkligkeit nicht mehr die Grundform ab, sondern hebt sich im Gegenteil dadurch auf, dass die Umschließungen im Inneren und Äußeren für sich emporschießen und ohne den festen, ausdrücklichen Unterschied des Lastens und Tragens in eine Spitze zusammengehen. Dies überwiegend freie Aufstreben und gipfelnde Zueinanderneigen macht hier die wesentliche Bestimmung aus, durch welche teils spitzwinklige Dreiecke mit schmalerer oder breiterer Basis, teils Spitzbogen entstehen, die am auffallendsten den Charakter der gotischen Bauart bezeichnen.

b. Die Gestalt des Inneren und Äußeren

Das Geschäft nun der inneren Andacht und Erhebung hat als Kultus eine Mannigfaltigkeit besonderer Momente und Seiten, die nicht mehr außen in offenen Hallen oder vor den Tempeln können voll-

bracht werden, sondern ihre Stelle im Innern des Gotteshauses finden. Wenn daher bei dem Tempel der klassischen Architektur die äußere Gestalt die Hauptsache ist und durch die Säulengänge unabhängiger von der Konstruktion des Inneren bleibt, so erhält dagegen in der romantischen Architektur das Innere der Gebäude nicht nur eine wesentlichere Wichtigkeit, da das Ganze nur eine Umschließung sein soll, sondern das Innere scheint auch durch die Gestalt des Äußeren hindurch und bestimmt die speziellere Form und Gliederung desselben.

In dieser Beziehung wollen wir für die nähere Betrachtung erst in das Innere hineintreten und daraus uns die äußere Gestalt klarmachen.

α) Als die vernehmlichste Bestimmung für das *Innere* der Kirche habe ich schon angegeben, dass sie den Ort für die Gemeinde und die innerliche Andacht nach allen Seiten hin, teils gegen die Unbilden der Witterung, teils gegen die Störungen der Außenwelt, abschließen soll. Der Raum des Inneren wird deshalb zu einer totalen Umschließung, während die griechischen Tempel, außer den offenen Gängen und Hallen umher, häufig auch offene Zellen hatten.

Indem nun aber die christliche Andacht eine *Erhebung* des Gemüts über die Beschränktheit des Daseins und eine Versöhnung des Subjekts mit Gott ist, so liegt hierin wesentlich eine Vermittlung *unterschiedener* Seiten zu ein und derselben in sich konkret gewordenen Einheit. Zugleich erhält die romantische Architektur das Geschäft, in der Gestalt und Anordnung ihres Gebäudes den Inhalt des Geistes, als dessen Umschließung das Bauwerk dasteht, soweit dies architektonisch möglich ist, hindurchscheinen und die Form des Äußeren und Inneren bestimmen zu lassen. Aus dieser Aufgabe ergibt sich folgendes.

αα) Der Raum des Inneren muss nicht ein abstrakt gleicher, leerer Raum sein, der gar keine Unterschiede und deren Vermittlungen in sich hat, sondern bedarf einer konkreten und deshalb auch einer in

Rücksicht auf Länge, Breite, Höhe und Form dieser Dimensionen unterschiedenen Gestalt. Die Kreisform, das Quadrat, Oblongum mit ihrer Gleichheit der einschließenden Wände und Bedachung würden nicht passend sein. Die Bewegung, Unterscheidung, Vermittlung des Gemüts in seiner Erhebung vom Irdischen zum Unendlichen, zum Jenseits und Höheren wäre in dieser leeren Gleichheit eines Vierecks architektonisch nicht ausgedrückt,

ββ) Hiermit hängt sogleich zusammen, dass im Gotischen die *Zweckmäßigkeit* des Hauses sowohl in Betreff auf die Umschließung durch Seitenwände und Dach als auch in Rücksicht auf die Säulen und Balken für die *Gestalt* des Ganzen und der Teile zur Nebensache wird. Dadurch geht, wie dies schon oben ausgeführt ist, auf der einen Seite der strenge Unterschied des Lastens und Tragens verloren, auf der anderen hebt sich die nicht mehr bloß zweckmäßige Form der Rechtwinkligkeit auf und geht wieder zu einer analogen Naturform zurück, welche eine Form sein muss der frei emporsteigenden feierlichen Sammlung und Umschließung. Betritt man das Innere eines mittelalterlichen Domes, so wird man weniger an die Festigkeit und mechanische Zweckmäßigkeit tragender Pfeiler und eines darauf ruhenden Gewölbes als an die Wölbungen eines Waldes erinnert, dessen Baumreihen ihre Zweige zueinander neigen und zusammenschießen. Ein Querbalken bedarf eines festen Stützpunktes und der waagerechten Lage; im Gotischen aber steigen die Wände selbstständig und frei empor, ebenso die Pfeiler, die sich dann oben nach mehreren Richtungen auseinanderbreiten und wie zufällig zusammentreffen; d. h. die Bestimmung, das Gewölbe zu tragen, ist, obschon dasselbe in der Tat auf den Pfeilern ruht, nicht ausdrücklich hervorgehoben und für sich hingestellt. Es ist, als trügen sie nicht, wie an dem Baume die Äste nicht als vom Stamm getragen, sondern in ihrer Form mehr in leichter Krümmung als eine Fortsetzung des Stammes erscheinen und mit den Zweigen anderer Bäume ein Laubdach bilden. Solches Gewölbe, das für die Innerlichkeit bestimmt ist, dies Schauerliche, das zur Betrachtung einlädt, stellt der Dom dar, insofern die Wände und darunter der Wald von Pfeilern frei in der Spitze zusammenkommen. Doch soll

damit nicht gesagt sein, dass die gotische Architektur sich Bäume und Wälder zum wirklichen Vorbild ihrer Formen genommen habe.

Wenn nun das Zuspitzen überhaupt eine Grundform im Gotischen abgibt, so nimmt dieselbe im Innern der Kirchen die speziellere Form des *Spitzbogens* an. Dadurch erhalten hauptsächlich die *Säulen* eine ganz andere Bestimmung und Gestalt.

Die weiten gotischen Kirchen bedürfen als totale Umschließung einer Bedachung, die bei der Breite der Gebäude schwer lastet und eine Unterstützung nötig macht. Hier scheinen also die Säulen recht am Platze zu sein. Weil nun aber das Emporstreben gerade das Tragen in den Schein des freien Aufsteigens verwandelt, so können hier nicht Säulen im Sinne der klassischen Baukunst vorkommen. Sie werden im Gegenteil zu Pfeilern, die, statt des Querbalkens, Bogen in einer Weise tragen, in welcher die Bogen als eine bloße Fortsetzung des Pfeilers erscheinen und sich gleichsam absichtslos in einer Spitze zusammenfinden. Man kann sich zwar die nötige Endigung zweier voneinander abstehender Pfeiler in eine Spitze so vorstellen, wie etwa ein Giebeldach auf Eckpfosten ruhen kann; aber in Rücksicht auf die Seitenflächen, wenn sie auch in ganz stumpfen Winkeln auf die Pfeiler gesetzt werden und sich in einem spitzen Winkel gegeneinander neigen, träte in diesem Falle dennoch die Vorstellung des Lastens einerseits und des Stutzens andererseits hervor. Der Spitzbogen dagegen, der scheinbar zunächst geradlinig vom Pfeiler aufsteigt und sich nur unmerkbar und langsam krümmt, um zu dem gegenüberstehenden hinüberzuneigen, gibt erst die vollständige Vorstellung, als sei er eben nichts als die wirkliche Fortsetzung des Pfeilers selber, der mit einem anderen sich zusammenwölbt. Pfeiler und Gewölbe erscheinen im Gegensatz der Säule und des Balkens als ein und dasselbe Gebilde, obschon die Bogen auf Kapitellen, von denen sie sich emporheben, ruhen. Doch bleiben auch die Kapitelle, wie z. B. in vielen niederländischen Kirchen, ganz fort, so dass jene ungetrennte Einheit dadurch ausdrücklich sichtbar gemacht ist.

Da nun ferner das Aufstreben sich als der Hauptcharakter bekunden soll, so übersteigt die Höhe der Pfeiler die Breite ihrer Basis in einer fürs Auge nicht mehr berechenbaren Weise. Die Pfeiler werden mager, schlank und ragen so hinauf, dass der Blick die ganze Form nicht mit einem Male überschauen kann, sondern umherzuschweifen, emporzufliegen getrieben wird, bis er bei der sanft geneigten Wölbung der zusammentreffenden Bogen beruhigt anlangt – wie das Gemüt in seiner Andacht unruhig, bewegt vom Boden der Endlichkeit ab sich erhebt und in Gott allein Ruhe findet.

Der letzte Unterschied der Pfeiler von den Säulen besteht darin, dass die eigentümlich gotischen Pfeiler, wo sie in ihrem spezifischen Charakter ausgebildet sind, nicht wie die Säulen kreisrund, in sich fest, ein und derselbe Zylinder bleiben, sondern schon in ihrer Basis schilfartiger ein Konvolut, ein Bündel von Fasern ausmachen, das sich dann oben in der Höhe mannigfaltig auseinanderschlägt und zu vielfachen Fortsetzungen nach allen Seiten hin ausstrahlt. Und wenn schon in der klassischen Baukunst die Säule den Fortgang zeigt vom Schwerfälligen, Soliden, Einfachen zum Schlanken und Geschmückteren, so kommt das Ähnliche auch beim Pfeiler wieder zum Vorschein, der sich in diesem schlankeren Aufsteigen dem Tragen immer mehr entzieht und frei, aber oben geschlossen, emporschwebt.

Dieselbe Form von Pfeilern und Spitzbögen wiederholt sich an den Fenstern und Türen. Besonders sind die Fenster, sowohl die unteren der Seitengänge als auch mehr noch die oberen des Mittelschiffs und Chors, von kolossaler Größe, damit der Blick, der auf ihrem unteren Teile ruht, nicht sogleich auch den oberen umfasst und nun, wie bei den Wölbungen, hinaufgeführt wird. Dies erzeugt eben die Unruhe des Emporfliegens, welche dem Beschauer soll mitgeteilt werden. Außerdem sind die Scheiben der Fenster durch die Glasmalereien, wie schon gesagt, nur halb durchsichtig. Teils stellen sie heilige Geschichten dar, teils sind sie nur überhaupt farbig, um Dämmerung zu verbreiten und den Glanz der Kerzen leuchten zu lassen. Denn hier soll ein anderer Tag Licht geben als der Tag der äußeren Natur.

γγ) Was nun endlich die *totale Gliederung* im Innern der gotischen Kirchen betrifft, so sahen wir schon, dass die besonderen Teile an Höhe, Breite, Länge verschiedenartig sein müssten. Das Nächste ist hier der Unterschied des *Chors,* der *Kreuzflügel und* des *langen Schiffs* von den umherlaufenden *Nebengängen.*

Diese *letzteren* werden nach der äußeren Seite hin durch die das Gebäude einschließenden Mauern, vor denen Pfeiler und Bogen vorspringen, und von der inneren her durch Pfeiler und Spitzbogen gebildet, die gegen das Schiff hin geöffnet sind, indem sie keine Mauern zwischen sich haben. Sie erhalten dadurch die umgekehrte Stellung der Säulengänge in griechischen Tempeln, die nach außen offen, nach innen aber geschlossen sind, während die Seitengänge in gotischen Kirchen dagegen nach dem Mittelschiff zu zwischen den Pfeilern freie Durchgänge offenlassen. Zuweilen stehen je zwei solcher Seitenschiffe nebeneinander, ja die Kathedrale zu Antwerpen z. B. hat deren drei zu jeder Seite des Mittelschiffs. Das *Hauptschiff* selbst ragt nun, durch Mauern von jeder Seite zugeschlossen, noch einmal so hoch oder auch niedriger in wechselnden Verhältnissen über die Nebenschiffe hinauf, durch lange, kolossale Fenster durchbrochen, so dass die Mauern dadurch selbst gleichsam zu schlanken Pfeilern werden, die überall zu Spitzbögen auseinandergehen und Wölbungen bilden. Doch gibt es auch Kirchen, in denen die Seitenschiffe die gleiche Höhe des Hauptschiffs haben, wie z. B. in dem späteren Chore der Sebalduskirche von Nürnberg, was dem Ganzen den Charakter einer großartigen, freien, offenen Schlankheit und Zierlichkeit gibt. In dieser Weise ist das Ganze durch Pfeilerreihen, die als ein Wald oben in auffliegenden Bogenzweigen zusammenlaufen, abgeteilt und gegliedert. In der *Anzahl* dieser Pfeiler und überhaupt in den Zahlenverhältnissen hat man viel *mystische* Bedeutung finden wollen. Allerdings ist zur Zeit der schönsten Blüte der gotischen Baukunst, zur Zeit z. B. des Kölner Dombaues, auf dergleichen Zahlensymbole eine große Wichtigkeit gelegt worden, indem die noch trübere Ahnung des Vernünftigen leicht auf diese Äußerlichkeiten fällt; doch werden die Kunstwerke der Architektur durch solcherlei immer mehr oder weniger willkürli-

che Spiele einer untergeordneten Symbolik weder von tieferer Bedeutung noch von erhöhterer Schönheit, da ihr eigentlicher Sinn und Geist sich in ganz anderen Formen und Gestaltungen ausspricht als in der mystischen Bedeutung von Zahlenunterschieden. Man muss sich deshalb sehr hüten, in Aufsuchung solcher Bedeutungen nicht zu weit zu gehen, denn allzu gründlich sein und überall einen tieferen Sinn deuten wollen, macht ebenso sehr kleinlich und ungründlich als die blinde Gelehrsamkeit, die auch an der klar ausgesprochenen und dargestellten Tiefe, ohne sie zu fassen, vorübergeht.

In Rücksicht auf den näheren Unterschied von *Chor und* Hauptschiff endlich will ich nur folgendes erwähnen. Der Hochaltar, dieser eigentliche Mittelpunkt für den Kultus, erhebt sich im Chor und weiht denselben zum Lokal für die Geistlichkeit, im Gegensatze der Gemeinde, welche ihren Platz im Hauptschiff findet, wo auch die Kanzel für die Predigt steht. Zum Chor führen Stufen bald mehr, bald weniger hoch hinauf, so dass dieser ganze Teil, und was in ihm vor sich geht, überall sichtbar wird. Ebenso erscheint der Chorteil in Rücksicht auf Verzierungen geschmückter und doch im Unterschiede des längeren Schiffs, selbst bei gleicher Höhe der Wölbungen, ernster, feierlicher, erhabener; vor allem aber findet hier das ganze Gebäude mit dichteren, gedrängteren Pfeilerstellungen, durch welche die Breite immer mehr schwindet und alles sich stiller und höher zu erheben scheint, einen letzten Abschluss, während die Kreuzflügel und das Mittelschiff durch Türen zum Ein- und Ausgang noch einen Zusammenhang mit der Außenwelt freilassen. – Der Himmelsgegend nach liegt der Chorteil nach Osten, das Hauptschiff ist nach Westen gewendet, die Kreuzflügel stehen nach Norden und Süden hin; doch gibt es auch Kirchen mit einem Doppelchor, wo sich dann gegen Morgen und Abend ein Chor befindet und die Haupttüren an den Kreuzflügeln angebracht sind. – Der Stein für die Taufe, für diese Heiligung des *Eintritts* des Menschen in die Gemeinde, ist in einer Vorhalle beim Haupt*eingange* in die Kirche errichtet. Für die speziellere Andacht endlich stellen sich um das ganze Gebäude, hauptsächlich um Chor und Hauptschiff,

noch kleinere Kapellen her, die gleichsam jede für sich eine neue Kirche bilden.

Soviel in Rücksicht auf die Gliederung des Ganzen. In solchem Dom nun ist Raum für ein ganzes Volk. Denn hier soll sich die Gemeinde einer Stadt und Umgegend nicht um das Gebäude her, sondern im Innern desselben versammeln. Und so haben auch alle mannigfaltigen Interessen des Lebens, die nur irgend an das Religiöse anstreifen, hier nebeneinander Platz. Keine festen Abteilungen von reihenweisen Bänken zerteilen und verengen den weiten Raum, sondern ungestört kommt und geht jeder, mietet sich, ergreift für den augenblicklichen Gebrauch einen Stuhl, kniet nieder, verrichtet sein Gebet und entfernt sich wieder. Ist nicht die Stunde der großen Messe, so geschieht das Verschiedenste störungslos zu gleicher Zeit. Hier wird gepredigt, dort ein Kranker gebracht; dazwischen hindurch zieht eine Prozession langsam weiter; hier wird getauft, dort ein Toter durch die Kirche getragen; wieder an einem anderen Orte liest ein Priester Messe oder segnet ein Paar zur Ehe ein, und überall liegt das Volk nomadenmäßig auf den Knien vor Altären und Heiligenbildern. All dies Vielfache schließt ein und dasselbe Gebäude ein. Aber diese Mannigfaltigkeit und Vereinzelung verschwindet in ihrem steten Wechsel ebenso sehr gegen die Weite und Größe des Gebäudes; nichts füllt das Ganze aus, alles eilt vorüber, die Individuen mit ihrem Treiben verlieren sich und zerstäuben wie Punkte in diesem Grandiosen, das Momentane wird nur in seinem Vorüberfliehen sichtbar, und darüberhin erheben sich die ungeheuren, unendlichen Räume in ihrer festen, immer gleichen Form und Konstruktion.

Dies sind die Hauptbestimmungen für das Innere gotischer Kirchen. Wir haben hier keine Zweckmäßigkeit als solche zu suchen, sondern eine Zweckmäßigkeit für die subjektive Andacht des Gemüts in seiner Vertiefung in die innerste Partikularität und in seiner Erhebung über alles Einzelne und Endliche. So sind diese Bauten im Inneren abgesondert von der Natur durch rings umschlossene Räume, düster und ebenso sehr ins kleinste ausgeführt als erhaben und ungemessen emporstrebend.

β) Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des *Äußeren,* so ist bereits oben gesagt worden, dass im Unterschiede des griechischen Tempels in der gotischen Architektur die äußere Gestalt, die Verzierung und Anordnung der Wände usf. von innen heraus bestimmt wird, indem das Äußere nur als eine Umschließung des Inneren erscheinen soll.

In diesem Zusammenhange sind besonders folgende Punkte herauszuheben.

αα) *Erstens* lässt schon die ganze äußere Kreuzgestalt in ihrem Grundriss die gleiche Konstruktion des Inneren erkennen, indem sie Chor und Schiff von den Seitenflügeln durchschneiden lässt, und gibt außerdem auch die unterschiedene Höhe der Nebengänge und des Hauptschiffs und Chors deutlich an.

Näher sodann entspricht die *Hauptfassade,* als das Äußere des Mittelschiffs und der Seitengänge, der Konstruktion des Inneren in den *Portalen.* Eine höhere Haupttür, welche in das Schiff führt, steht zwischen den kleineren Eingängen in die Nebenschiffe und deutet durch die perspektivische Verengerung darauf hin, dass das Äußere zusammengehen, schmal werden, verschwinden soll, um den Eingang zu bilden. Das Innere ist der schon sichtbare Hintergrund, zu welchem hin sich das Äußere vertieft, wie das Gemüt beim Eintreten in sich selbst als Innerlichkeit sich vertiefen muss. Über den Seitentüren sodann erheben sich gleichfalls im unmittelbarsten Zusammenhange mit dem Inneren kolossale Fenster, wie die Portale zu ähnlichen Spitzbogen emporgetragen, wie sie als die spezielle Form für die Wölbung des Inneren gebräuchlich sind. Dazwischen über dem Hauptportal öffnet sich ein großes Kreisrund, die Rose, eine Form, welche ebenfalls dieser Bauart ganz eigentümlich angehört und nur für sie passend ist. Wo dergleichen Rosen fehlen, sind sie durch ein noch kolossaleres Fenster mit Spitzbogen ersetzt. – Die ähnliche Gliederung haben die Fassaden der Kreuzflügel, während die Mauern des Hauptschiffs, des Chors, der Seitengänge in den Fenstern und deren Form sowie in den dazwischenliegenden festen Mauern ganz der Gestalt des Inneren folgen und dieselbe nach außen herausstellen.

ββ) *Zweitens* nun aber beginnt das Äußere in diesem engen Verbundensein mit der Form und Einteilung des Inneren sich, weil es eigentümliche Aufgaben zu erfüllen hat, ebenso sehr zu verselbstständigen. In dieser Beziehung können wir der *Strebepfeiler* Erwähnung tun. Sie treten an die Stelle der vielfachen Pfeiler im Inneren und sind als befestigende Anhaltspunkte für das Aufsteigen und Feststehen des Ganzen notwendig. Zugleich machen sie wiederum nach außen hin in Entfernung, Anzahl usf. die Einteilung der inneren Pfeilerreihen deutlich, obschon sie nicht die eigentliche Gestalt der inneren Pfeiler nachbilden, sondern, je höher sie steigen, in Absätzen an Stärke sich verringern.

γγ) Indem aber *drittens* nur das Innere eine in sich totale Umschließung sein soll, so geht dieser Charakter in der Gestalt des Äußeren verloren und macht dem alleinigen Typus des Hinaufragens vollständig Platz. Dadurch erhält das Äußere eine ebenso vom Inneren unabhängige Form, die sich hauptsächlich in dem allseitigen, zackigen, sich gipfelnden Emporstreben und Ausschlagen in Spitzen über Spitzen kundgibt.

Zu diesem Aufwärtsstreben gehören die hoch aufsteigenden Dreiecke, die, unabhängig von den Spitzbogen, über den Portalen, vorzüglich der Hauptfassade, und auch über den kolossalen Fenstern des Mittelschiffs und Chors emporgehen; ebenso die schmal sich zuspitzende Form des Dachs, dessen Giebel hauptsächlich in den Fassaden der Kreuzflügel zum Vorschein kommt; sodann die Strebepfeiler, die überall zu spitzen Türmchen auslaufen und dadurch, wie innen die Pfeilerreihen einen Wald von Stämmen, Zweigen und Wölbungen bilden, so hier im Äußeren einen Wald von Spitzen in die Höhe strecken. Am selbstständigsten aber erheben sich die *Türme* als diese erhabensten Gipfel. In ihnen nämlich konzentriert sich gleichsam die ganze Masse des Gebäudes, um in ihren Haupttürmen zu einer fürs Auge unberechenbaren Höhe sich schrankenlos hinaufzuheben, ohne dadurch den Charakter der Ruhe und Festigkeit zu verlieren. Dergleichen Türme stehen entweder in der Hauptfassade über den beiden Seitengängen, während ein dritter, dickerer Hauptturm von daher

aufsteigt, wo die Wölbung Kreuzflügel, des Chors und Schiffs zusammentreffen, oder ein einziger Turm macht die Hauptfassade aus und erhebt sich über der ganzen Breite des Mittelschiffs. Dies wenigstens sind die Stellungen, welche am häufigsten vorkommen. In Rücksicht auf den Kultus geben die Turme Glockenhäuser ab, insofern das Geläut der Glocken dem christlichen Gottesdienst eigentümlich angehört. Dies bloße unbestimmte Tönen ist eine feierliche Erregung des Inneren als solchen, doch eine zunächst noch von außen kommende Vorbereitung. Das artikulierte Tönen dagegen, worin ein bestimmter Inhalt der Empfindungen und Vorstellungen sich ausdrückt, ist der Gesang, welcher erst im Innern der Kirche erklingt. Das unartikulierte Läuten aber kann nur im Äußeren des Gebäudes seinen Platz finden und ertönt, weil es wie aus reiner Höhe weit ins Land hinein erschallen soll, von den Türmen hernieder.

c. Die Verzierungsweise

In Rücksicht auf die Verzierungsweise *drittens* habe ich die Hauptbestimmungen gleich anfangs angedeutet.

α) Der *erste* Punkt, der herauszuheben wäre, betrifft die Wichtigkeit der Zierrate überhaupt für die gotische Architektur. Die klassische Baukunst hält im ganzen ein weises Maß in Ausschmückung ihrer Gebäude. Indem es aber der gotischen Architektur hauptsächlich darauf ankommt, die Massen, die sie hinlagert, größer und vornehmlich höher erscheinen zu lassen, als sie in der Tat sind, so begnügt sie sich nicht mit einfachen Flächen, sondern zerteilt dieselben durchgängig, und zwar in Formen, welche selbst wieder auf ein Emporstreben deuten. Pfeiler, Spitzbogen und darüber hinausragende spitze Dreiecke z. B. kommen auch in den Zierraten wieder. In dieser Weise ist die einfache Einheit der großen Massen zerstreut und bis in die letzte Endlichkeit und Partikularität ausgearbeitet, das Ganze nun aber in sich selbst in dem ungeheuersten Gegensatz. Einerseits sieht das Auge die fasslichsten Grundlinien in zwar maßlosen Dimensionen, doch in klarer Gliederung, andererseits eine unüberschauliche Fülle und Mannigfaltigkeit zierlicher Ausschmückungen, so dass dem Allge-

meinsten und Einfachsten die bunteste Besonderheit gegenübersteht, wie das Gemüt, im Gegensatze der christlichen Andacht, sich ebenso sehr auch in die Endlichkeit vertieft und selbst in das Kleine und Kleinliche einlebt. Diese Entzweitheit soll zur Betrachtung aufregen, dies Emporstreben ladet ein zum Erheben. Denn die Hauptsache liegt bei dieser Verzierungsart darin, die Grundlinien nicht durch die Menge und Abwechslung des Schmucks zu zerstören oder zu verdecken, sondern vollständig durch die Mannigfaltigkeit als das Wesentliche, worauf es ankommt, hindurchgreifen zu lassen. Nur in diesem Falle ist besonders den gotischen Gebäuden die Feierlichkeit ihres grandiosen Ernstes bewahrt. Wie die religiöse Andacht durch alle Partikularitäten des Gemüts, der Lebensverhältnisse aller Individuen sich hindurchziehen und die allgemeinen festen Vorstellungen ins Herz unzerstörbar eingraben soll, so müssen auch die einfachen architektonischen Grundtypen die verschiedenartigsten Abteilungen, Unterbrechungen, Auszierungen immer wieder in jene Hauptlinien zurücknehmen und dagegen verschwinden lassen.

β) Eine *zweite* Seite in den Zierraten hängt in gleicher Weise mit der romantischen Kunstform überhaupt zusammen. Das Romantische hat auf der einen Seite das Prinzip der Innerlichkeit, der Rückkehr des Ideellen in sich; andererseits soll das Innere im Äußerlichen widerscheinen und aus demselben sich zu sich zurückziehen. In der Architektur nun ist es die sinnliche, materiell räumliche Masse, an welcher das Innerlichste selbst, soweit es möglich ist, zur Anschauung gebracht wird. Da bleibt bei solchem Material der Darstellung nichts anderes zu tun übrig, als das Materielle, Massige nicht in seiner Materialität gelten zu lassen, sondern es überall zu durchbrechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbstständigkeit zu nehmen. In dieser Beziehung erhalten die Zierrate, besonders im Äußeren, das nicht das Umschließen als solches zu zeigen hat, den Charakter des überall Durchbrochenen oder über die Flächen Hingeflochtenen, und es gibt keine Architektur, welche bei so ungeheuren, schwerlastenden Steinmassen

und deren fester Zusammenfügung dennoch den Typus des Leichten und Zierlichen so vollständig bewahrte.

γ) Was *drittens* die Gestaltungsweise der Zierrate anbetrifft, so ist darüber nur zu bemerken, dass außer den Spitzbogen, Pfeilern und Kreisen die Formen wieder an das eigentlich Organische erinnern. Schon das Durchbrechen und Aus-der-Masse-Herausarbeiten deutet darauf hin. Näher aber kommen ausdrücklich Blätter, Blumenrosetten und in arabeskenartiger Verschlingung teils wirkliche, teils phantastisch zusammengesetzte Tier- und Menschengestalten vor, und die romantische Phantasie zeigt dadurch auch in der Architektur ihren Reichtum an Erfindungen und seltsamen Verknüpfungen heterogener Elemente, obschon andererseits, wenigstens zur Zeit der reinsten gotischen Baukunst, auch in den Zierraten, wie z. B. in den Spitzbogen der Fenster, eine stete Wiederkehr derselben einfachen Formen ist beobachtet worden.

3. Verschiedene Bauarten der romantischen Architektur

Das letzte, worüber ich noch einiges hinzufügen will, geht die Hauptformen an, zu welchen sich die romantische Baukunst in den verschiedenen Zeiten entwickelt hat, obschon es hier in keiner Weise darum zu tun sein kann, eine Geschichte dieses Zweiges der Kunst zu liefern.

a. Die vorgotische Baukunst

Von der gotischen Architektur, wie ich sie soeben geschildert habe, ist sehr wohl die sogenannte *vorgotische* zu unterscheiden, welche sich aus der römischen hervorgebildet hat. – Die älteste Form der christlichen Kirchen ist *basilikenartig,* indem dieselben aus öffentlichen kaiserlichen Gebäuden entstanden, großen oblongen Sälen mit hölzernem Dachstuhl, wie Konstantin sie den Christen einräumte. In solchen Sälen befand sich eine Tribuna, auf welche bei gottesdienstlichen Versammlungen der Priester zum Gesang und zur Rede oder

zum Vorlesen trat, woraus sich dann die Vorstellung des Chors mag gebildet haben. In derselben Weise nahm nun auch die christliche Architektur ihre anderweitigen Formen, wie z. B. den Gebrauch der Säulen mit Rundbogen, die Rotunden und die ganze Verzierungsweise von der klassischen Baukunst besonders im weströmischen Reiche, an, während man auch im oströmischen Kaisertum bis auf Justinians Zeit derselben Bauart scheint treu geblieben zu sein. Selbst was die Ostgoten und Langobarden in Italien bauten, behielt im wesentlichen den römischen Grundcharakter. – In der späteren Architektur jedoch des byzantinischen Kaiserreichs treten mehrfache Veränderungen ein. Den Mittelpunkt bildet eine Rotunde auf vier großen Pfeilern, woran sich dann verschiedenartige Konstruktionen zu den besonderen Zwecken des griechischen, vom römischen unterschiedenen, Kultus anfügten. Mit dieser eigentlichen Baukunst des byzantinischen Reichs ist nun aber diejenige nicht zu verwechseln, welche man in allgemeiner Beziehung byzantinisch nennt und die in Italien, Frankreich, England, Deutschland usf. bis gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts gebräuchlich war.

b. Die eigentlich gotische Baukunst

In dem dreizehnten Jahrhundert entwickelte sich sodann die gotische Baukunst in der eigentümlichen Form, deren Hauptkennzeichen ich oben näher angegeben habe. Heutigentags ist sie den Goten abgesprochen worden, und man hat sie die *deutsche* oder *germanische* Baukunst genannt. Wir können jedoch die geläufigere ältere Benennung beibehalten. In Spanien nämlich finden sich sehr alte Spuren dieser Bauart, die auf einen Zusammenhang mit geschichtlichen Umständen deuten, indem sich gotische Könige, bis in die Gebirge Asturiens und Galiciens zurückgedrängt, dort unabhängig erhielten. Dadurch scheint nun zwar eine nähere Verwandtschaft der gotischen und *arabischen* Architektur wahrscheinlich zu sein, doch sind beide wesentlich zu trennen. Denn das Charakteristische in der arabischen Baukunst des Mittelalters ist nicht der Spitzbogen, sondern die sogenannte *Hufeisenform,* und außerdem zeigen die Gebäude, die für einen ganz anderen Kultus bestimmt sind, orientalischen Reichtum und

Pracht, pflanzenähnliche Verzierungen und sonstige Zierrate, die Römisches und Mittelalterliches äußerlich vermischen.

c. Die Zivilbaukunst des Mittelalters

Parallel mit dieser Entwicklung der religiösen Architektur geht nun auch die *Zivilbaukunst,* welche von ihrem Standpunkte aus den Charakter der Kirchenbauten wiederholt und modifiziert. In der bürgerlichen Architektur aber hat die Kunst noch weniger Spielraum, da hier beschränktere Zwecke mit einer Mannigfaltigkeit von Bedürfnissen eine strengere Befriedigung fordern und für die Schönheit nur den Raum einer bloßen Zierde übriglassen. Außer der allgemeinen Eurhythmie der Formen und Maße wird sich die Kunst hauptsächlich nur in Auszierung der Fassaden, Treppen, Treppenhallen, Fenster, Türen, Giebel, Türme usf. zeigen können, so jedoch, dass die Zweckmäßigkeit das eigentlich Bestimmende und Durchgreifende bleibt. Im Mittelalter ist es vornehmlich das *Burgartige* befestigter Wohnungen, was sich als Grundtypus sowohl auf einzelnen Bergabhängen und Spitzen als auch in den Städten hervortut, wo jeder Palast, jedes Familienhaus – in Italien z. B. – die Gestalt einer kleinen Festung oder Burg annahm. Mauern, Tore, Türme, Brücken und dergleichen sind hier durch das Bedürfnis herbeigeführt und werden durch die Kunst geschmückt und verschönert. Festigkeit, Sicherheit, bei grandioser Pracht und lebendiger Individualität der einzelnen Formen und ihres Zusammenhangs, machen die wesentliche Bestimmung aus, deren nähere Auseinandersetzung uns jedoch hier zu weit führen würde. Anhangsweise nun endlich können wir noch kurz der *Gartenbaukunst* Erwähnung tun, welche nicht nur für den Geist eine Umgebung, als eine zweite äußere Natur, von Hause aus ganz neu erschafft, sondern das Landschaftliche der Natur selbst in ihre Umgestaltung hineinzieht und als Umgebung der Bauten architektonisch behandelt. Als bekanntes Beispiel brauche ich hierfür nur die höchst großartige Terrasse von Sanssouci anzuführen.

In Betreff der eigentlichen *Gartenkunst* haben wir das *Malerische* derselben vom *Architektonischen* sehr wohl zu unterscheiden. Das

Parkartige nämlich ist nicht eigentlich architektonisch, kein Bauen mit freien Naturgegenständen, sondern ein Malen, das die Gegenstände in ihrer Natürlichkeit belässt und die große freie Natur nachzubilden strebt, indem die wechselnde Andeutung an alles, was in einer Landschaft erfreut, an Felsen und deren große rohe Massen, an Täler, Waldungen, Wiesen, Gras, schlängelnde Bäche, an breite Ströme mit belebten Ufern, stille Seen, umkränzt mit Bäumen, an rauschende Wasserfälle, und was dergleichen mehr ist, zu einem Ganzen zusammengedrängt erscheint. In dieser Weise umfasst schon die Gartenkunst der Chinesen ganze Landschaften mit Seen und Inseln, Flüssen, Aussichten, Felspartien usf.

In solch einem Park, besonders in neuerer Zeit, soll nun einerseits alles die Freiheit der Natur selber beibehalten, während es doch andererseits künstlich bearbeitet und gemacht und von einer vorhandenen Gegend bedingt ist, wodurch ein Zwiespalt hereinkommt, der keine vollständige Lösung findet. Es gibt in dieser Rücksicht zum größten Teil nichts Abgeschmackteres als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen. Außerdem aber geht hier der eigentliche Charakter des Gartenmäßigen verloren, insofern ein Garten die Bestimmung hat, zum Lustwandeln, zur Unterhaltung in einem Lokale zu dienen, das nicht mehr die Natur als solche ist, sondern die vom Menschen für sein Bedürfnis einer selbst gemachten Umgebung umgestaltete Natur. Ein großer Park dagegen, besonders wenn er mit chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien und wer weiß mit was für anderen Fremdartigkeiten ausstaffiert ist, macht für sich selber schon einen Anspruch auf Betrachtung; er soll für sich selber etwas sein und bedeuten. Doch dieser Reiz, der sogleich befriedigt ist, verschwindet bald, und man kann dergleichen nicht zweimal ansehen; denn diese Zutat bietet dem Anblick nichts Unendliches, keine in sich seiende Seele dar und ist außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehen nur langweilig und lästig.

Ein Garten als solcher soll nur eine heitere Umgebung und bloße Umgebung sein, die nichts für sich gelten und den Menschen nicht

vom Menschlichen und Inneren abziehen will. Hier hat die Architektur mit verständigen Linien, mit Ordnung, Regelmäßigkeit, Symmetrie ihren Platz und ordnet die Naturgegenstände selber architektonisch. Die Gartenkunst der Mongolen jenseits der Großen Mauer, in Tibet, die Paradiese der Perser folgen schon mehr diesem Typus. Es sind keine englischen Parks, sondern Säle mit Blumen, Brunnen, Springbrunnen, Höfe, Paläste zum Aufenthalt in der Natur, prächtig, grandios, verschwenderisch für menschliches Bedürfnis und menschliche Bequemlichkeit eingerichtet. Am meisten durchgeführt aber ist das architektonische Prinzip in der französischen Gartenkunst, die sich gewöhnlich auch an große Paläste anschließt, die Bäume in strenger Ordnung zu großen Alleen nebeneinander pflanzt, sie beschneidet, gerade Wände aus geschnittenen Hecken bildet und so die Natur selbst zu einer weiten Wohnung unter freiem Himmel umwandelt.

ZWEITER ABSCHNITT: Die Skulptur

Der unorganischen Natur des Geistes, wie sie durch die Architektur ihre kunstgemäße Gestalt gewinnt, tritt das Geistige selbst gegenüber, so dass nun das Kunstwerk die Geistigkeit zu seinem Inhalt erhält und darstellt. Die Notwendigkeit dieses Fortgangs haben wir bereits gesehen; sie liegt in dem Begriffe des Geistes, der sich in sein subjektives Fürsichsein und seine Objektivität als solche unterscheidet. In diese Äußerlichkeit scheint zwar durch die architektonische Behandlung das Innere hinein, ohne jedoch das Objektive total durchdringen und dasselbe zu der schlechthin adäquaten Äußerung des Geistes, die nur ihn selber erscheinen lässt, machen zu können. Die Kunst zieht sich deshalb aus dem Unorganischen, das die Baukunst in ihrem Gebundensein an die Gesetze der Schwere dem Ausdruck des Geistes näher zu bringen bemüht ist, in das Innere zurück, das nun in seiner höheren Wahrheit, unvermischt mit dem Unorganischen, für sich auftritt. Auf diesem Wege der Rückkehr des Geistes in sich aus dem Massenhaften und Materiellen ist es, dass wir der *Skulptur* begegnen.

Die erste Stufe nun aber auf diesem neuen Gebiete ist noch kein Zurückgehen des Geistes in seine *innerliche* Subjektivität als solche, so

dass die Darstellung des Inneren einer selbst nur *ideellen* Äußerungsweise bedürftig wäre, sondern der Geist erfasst sich zunächst nur insoweit, als er sich noch im *Körperlichen* ausdrückt und darin sein homogenes Dasein hat. Die Kunst, welche sich diesen Standpunkt der Geistigkeit zum Inhalt nimmt, wird die geistige Individualität daher als Erscheinung im Materiellen, und zwar im unmittelbaren Eigentlich-Materiellen, zu gestalten berufen sein. Denn auch die Rede, Sprache ist ein Sichzeigen des Geistes in der Äußerlichkeit, doch in einer Objektivität, die, statt als unmittelbares Konkret-Materielles Gültigkeit zu haben, nur als Ton, als Bewegung, Erzitterung eines totalen Körpers und des abstrakten Elementes, der Luft, eine Mitteilung des Geistes wird. Die unmittelbare Körperlichkeit dagegen ist die räumliche Materialität: Stein z. B., Holz, Metall, Ton, in vollständiger Räumlichkeit der drei Dimensionen; die dem Geiste angemessene Gestalt aber, wie wir schon sahen, ist seine eigene Leiblichkeit, durch welche die Skulptur das Geistige in räumlicher Totalität wirklich macht.

Nach dieser Seite hin steht die Skulptur mit der *Baukunst* insofern noch auf der gleichen Stufe, als sie das Sinnliche als solches, das Materielle seiner *materiellen* räumlichen Form nach gestaltet; sie unterscheidet sich jedoch ebenso sehr von der Architektur dadurch, dass sie nicht das Unorganische, als das Andere des Geistes, zu einer von ihm gemachten zweckmäßigen Umgebung in Formen umschafft, die ihren Zweck außerhalb ihrer haben, sondern die Geistigkeit selbst, diese Zweckmäßigkeit und Selbstständigkeit für sich, in die dem Geiste und seiner Individualität dem Begriff nach zugehörige leibliche Gestalt hineinstellt und beides, Körper und Geist, als ein und dasselbe Ganze unscheidbar vor die Anschauung bringt. Die Gestalt der Skulptur reißt sich deshalb von der architektonischen Bestimmung, dem Geiste als eine bloß äußere Natur und Umgebung zu dienen, los und ist ihrer selbst wegen da. Dieser Abtrennung zum Trotz bleibt aber das Skulpturbild dennoch in wesentlichem Verhältnis zu seiner Umgebung. Eine Statue oder Gruppe und mehr noch ein Relief kann nicht gemacht werden, ohne dass der Ort in Betracht kommt, an welchem das Kunstwerk stehen soll. Man darf ein Skulpturwerk nicht erst voll-

enden und dann zusehen, wo man es hinbringt, sondern es muss bei der Konzeption schon in Zusammenhang mit einer bestimmten Außenwelt und deren räumlicher Form und örtlicher Lage stehen. In dieser Rücksicht behält die Skulptur einen dauernden Bezug besonders auf architektonische Räume. Denn der nächste Zweck von Statuen ist der, Tempelbilder zu sein und im Innern der Zelle aufgestellt zu werden; wie in christlichen Kirchen die Malerei ihrerseits die Altarbilder liefert und auch die gotische Architektur den gleichen Zusammenhang der Skulpturwerke und ihres Ortes zeigt. Doch sind Tempel und Kirchen nicht der einzige Raum für Statuen, Gruppen und Reliefs, sondern ebenso werden auch Säle, Treppen, Gärten, öffentliche Plätze, Tore, einzelne Säulen, Triumphbogen usf. mit Skulpturbildern belebt und gleichsam bevölkert, und selbst unabhängig von solcher weiteren Umgebung fordert jede Statue zu ihrem Ort und Boden ein eigenes Postament. Soviel von dem Zusammenhange und Unterschiede der Skulptur und Architektur. Vergleichen wir nun ferner die Skulptur mit den übrigen Künsten, so sind es besonders *Poesie* und *Malerei,* die in Betracht kommen. Sowohl einzelne Statuen als Gruppen geben uns die geistige Gestalt in vollständiger Leiblichkeit, den Menschen, wie er *ist* Die Skulptur scheint daher die der Natur getreuste Weise für die Darstellung des Geistigen zu haben und die Malerei wie die Poesie dagegen unnatürlich zu sein, weil die Malerei statt der sinnlichen Totalität des Raums, welche die menschliche Gestalt und die sonstigen Naturdinge wirklich einnehmen, sich nur der Ebene bedient und die Rede noch weniger das Leibliche ausdrückt, sondern nur die Vorstellungen von demselben durch den Ton mitzuteilen vermag.

Dennoch verhält sich die Sache gerade umgekehrt. Wenn das Skulpturbild wohl die Natürlichkeit für sich vorauszuhaben scheint, so ist doch gerade diese durch die schwere Materie dargestellte leibliche Äußerlichkeit und Natürlichkeit nicht die Natur des Geistes als Geistes. Als solcher ist im Gegenteil seine eigentümliche Existenz die Äußerung in Reden, Taten, Handlungen, die sein Inneres entwickeln und ihn zeigen, wie er ist.

In dieser Rücksicht wird die Skulptur hauptsächlich gegen die *Poesie* zurücktreten müssen. Zwar überwiegt in der bildenden Kunst die plastische Deutlichkeit, in der das Leibliche vor unseren Augen steht, aber auch die Poesie kann die äußere Figur des Menschen beschreiben, sein Haar, Stirne, Wange, Wuchs, Kleidung, Stellung usf., freilich nicht mit der Präzision und Genauigkeit der Skulptur; doch was ihr hierin abgeht, ergänzt die Phantasie, die außerdem für die bloße Vorstellung nicht solcher festen und ausgeführten Bestimmtheit bedarf und uns den Menschen vor allem *handelnd,* mit allen seinen Motiven, Verwicklungen des Schicksals, der Umstände, mit allen seinen Empfindungen, Reden, Aufdeckungen seines Inneren und äußeren Begebenheiten vorführt. Dies vermag die Skulptur entweder gar nicht oder nur in sehr unvollkommener Weise, da sie weder das subjektive Innere in seiner partikularen Innigkeit und Leidenschaft noch wie die Poesie eine Folge von Äußerungen darstellen kann, sondern nur das Allgemeine der Individualität, soweit der Körper es ausdrückt, und etwas Sukzessionsloses in einem bestimmten Moment und dieses bewegungslos ohne lebendige fortschreitende Handlung gibt.

Sie steht in diesen Beziehungen auch der *Malerei* nach. Denn der Ausdruck des Geistes erhält in der Malerei durch die Farbe des Gesichts und dessen Licht und Schatten nicht nur im natürlichen Sinne der materiellen Genauigkeit überhaupt, sondern vornehmlich der physiognomischen und pathognomischen Erscheinung eine überwiegende, bestimmtere Richtigkeit und Lebendigkeit. Man könnte daher zunächst wohl meinen, die Skulptur brauche, um vollkommener zu werden, ja nur mit dem Vorteil ihrer räumlichen Totalität noch die übrigen Vorteile der Malerei zu verbinden, und es sei eine Willkürlichkeit, sich zu dem Weglassen der malerischen Färbung entschlossen zu haben, oder eine Dürftigkeit und ein Ungeschick der Exekution, sich nur auf die eine Seite der Wirklichkeit, auf die materielle *Form* nämlich, zu beschränken und von der anderen zu abstrahieren, wie etwa die Silhouette und der Kupferstich ein bloßer Notbehelf sind. Von solch einer Willkür darf jedoch in der wahren Kunst nicht gesprochen werden. Die Gestalt, wie sie Gegenstand der Skulptur ist, bleibt

in der Tat nur eine *abstrakte* Seite der konkreten menschlichen Leiblichkeit; ihre Formen erhalten keine Mannigfaltigkeit von partikularisierten Farben und Bewegungen. Dies ist aber kein zufälliger Mangel, sondern eine durch den Begriff der Kunst selbst gesetzte Beschränkung des Materials und der Darstellungsweise. Denn die Kunst ist ein Produkt des Geistes, und zwar des höheren, denkenden Geistes, und solch ein Werk macht sich einen bestimmten Inhalt und deshalb auch eine von anderen Seiten abstrahierende Weise der künstlerischen Realisierung zu ihrem Vorwurf. Es geht hier mit der Kunst wie mit den verschiedenen Wissenschaften, von denen die Geometrie nur den Raum, die Rechtswissenschaft nur das Recht, die Philosophie nur die Explikation der ewigen Idee und deren Dasein und Fürsichsein in den Dingen zum Objekt hat und diese Gegenstände nach ihrer Verschiedenheit auch verschiedenartig entwickelt, ohne dass eine der angeführten Wissenschaften das vollständig zur Vorstellung bringt, was man das konkrete wirkliche Dasein im Sinne des gewöhnlichen Bewusstseins nennt.

Die Kunst nun, als aus dem Geiste heraus gestaltendes Schaffen, geht schrittweise und trennt, was im Begriffe, in der Natur der Sache selbst, obgleich nicht im Dasein getrennt ist. Solche Stufe hält sie daher für sich fest, um sie ihrer bestimmten Eigentümlichkeit nach auszubilden. So im Begriffe zu unterscheiden und voneinander zu trennen sind in dem Räumlich-Materiellen, welches das Element der bildenden Kunst ausmacht, die Leiblichkeit als räumliche Totalität und deren abstrakte Form, die Körpergestalt als solche, und die nähere lebendige Partikularisation derselben in Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der *Färbung.* An jene erste Stufe hält sich die Kunst der Skulptur in Betreff der menschlichen Gestalt, welche sie gleichsam wie einen stereometrischen Körper bloß nach seiner Form, die er in den räumlichen Dimensionen hat, behandelt. Nun muss zwar das Kunstwerk, das sich im Elemente des Sinnlichen ergeht, ein Sein für Anderes haben, mit dem sogleich die Partikularisation beginnt; die erste Kunst aber, welche es sich mit der menschlichen Körperform als Ausdruck des Geistes zu tun macht, geht in diesem Sein für Anderes nur

bis zur ersten, selbst noch allgemeinen Weise des natürlichen Daseins, zur bloßen *Sichtbarkeit und* Existenz im Lichte überhaupt fort, ohne dessen Beziehung auf das Dunkle, woran sich das Sichtbare in sich materiell partikularisiert und zur Farbe wird, mit in die Darstellung aufzunehmen. Auf diesen Standpunkt stellt sich, dem notwendigen Verlauf der Kunst nach, die Skulptur. Denn die bildende Kunst, welche nicht wie die Poesie die Totalität des Erscheinenden in das eine gleiche Element der Vorstellung zusammenfassen kann, muss diese Totalität auseinander fallen lassen.

Dadurch erhalten wir auf der einen Seite die *Objektivität,* welche, insofern sie nicht die eigene Gestalt des Geistes ist, demselben gegenüber als die unorganische Natur dasteht. Dies Objektive verwandelt die Architektur zu einem bloß andeutenden Symbol, das seine geistige Bedeutung nicht in sich selber hat. Zur Objektivität als solcher bildet das entgegengesetzte Extrem die *Subjektivität,* das Gemüt, die Empfindung in der ganzen Partikularisation aller ihrer Regungen, Stimmungen, Leidenschaften, inneren und äußeren Bewegungen und Taten. Zwischen beiden begegnen wir der zwar bestimmten, aber noch nicht bis zur Innerlichkeit des *subjektiven* Gemüts vertieften geistigen Individualität, in welcher statt der subjektiven Einzelheit noch die *substantielle* Allgemeinheit des Geistes und seiner Zwecke und Charakterzüge überwiegt. Sie ist in ihrer Allgemeinheit noch nicht in sich als nur geistiges Eins absolut zurückgegangen, denn sie kommt als diese Mitte noch vom Objektiven, von der unorganischen Natur her und hat so selbst die Körperlichkeit als solche an ihr, als das eigene Dasein des Geistes in seinem ihm ebenso zugehörigen als ihn kundgebenden Leibe. In dieser Äußerlichkeit, welche dem Innern kein bloßes Gegenüber mehr bleibt, soll die geistige Individualität dargestellt werden, doch nicht als lebendige, d. h. als stets auf den Einheitspunkt geistiger Einzelheit zurückgeführte Körperlichkeit, sondern als äußerlich vor- und dargestellte Form, in welche der Geist zwar ergossen ist, ohne jedoch aus diesem Außereinander in seiner Zurücknahme in sich als Inneres zur Erscheinung zu kommen.

Hieraus bestimmen sich die beiden oben bereits angegebenen Punkte: die Skulptur ergreift, statt sich zu ihrem Ausdrucke symbolischer, die Geistigkeit bloß *andeutender* Erscheinungsweisen zu bedienen, die menschliche Gestalt, welche die *wirkliche* Existenz des Geistes ist. Ebenso sehr aber ist sie als Darstellung der nicht empfindenden Subjektivität und des in sich unpartikularisierten Gemüts mit der *Gestalt als solcher* zufrieden, in welche der Punkt der Subjektivität auseinanderfährt. Dies ist auch der Grund, weshalb die Skulptur den Geist einerseits nicht in Handlung, in einer Reihe von Bewegungen, die einen Zweck haben und hervorbringen, nicht in Unternehmungen und Taten vorstellt, woraus ein Charakter zum Vorschein kommt, sondern als gleichsam objektiv bleibend und deshalb vornehmlich in der Ruhe der Gestalt, an welcher die Bewegung und Gruppierung nur ein erster und leichter Beginn von Handlung, nicht aber eine volle Darstellung der in alle Konflikte der inneren und äußeren Kämpfe hineingerissenen oder mit der Äußerlichkeit bunt sich verwickelnden Subjektivität ist. Daher fehlt denn aber auch der Skulpturgestalt, da sie den in die Körperlichkeit eingesenkten Geist vor die Anschauung bringt, der sich in der *ganzen* Gestalt sichtbar zeigen muss, der erscheinende Punkt der Subjektivität, der konzentrierte Ausdruck der Seele als Seele, der Blick des Auges; wie sich späterhin ausführlicher noch ergeben wird. Nach der anderen Seite bedarf die noch nicht mannigfaltig in sich besonderte und vereinzelte Individualität als Gegenstand der Skulptur zu ihrer Erscheinungsweise noch nicht des malerischen Farbenzaubers, welcher durch die Feinheit und Vielfältigkeit seiner Nuancen auch die ganze Fülle besonderer Charakterzüge und das ganze Heraustreten des Geistes als Innerlichkeit sowie die volle Zusammenfassung des Gemüts in sich durch den Seelenblick des Auges sichtbar zu machen befähigt ist. Die Skulptur muss das Material nicht aufnehmen, dessen sie ihrem bestimmten Standpunkte nach nicht nötig hat. Sie bedient sich deshalb nur der räumlichen Formen der menschlichen Gestalt und nicht der malerischen Färbung. Das Skulpturbild ist im ganzen einfarbig, aus weißem Marmor gefertigt, nicht aus vielfarbig buntem; ebenso stehen der Skulptur Metalle als Material zu Gebote, diese Urmaterie, identisch mit sich, in sich undifferenziert, ein so-

zusagen geronnenes Licht ohne Gegensatz und Harmonie verschiedener Farben.

Es ist der große geistige Sinn der Griechen, diesen Standpunkt ergriffen und festgehalten zu haben. Zwar kommen auch in der griechischen Skulptur, an welche wir uns vornehmlich halten müssen, Beispiele von mehrfarbigen Statuen vor, doch ist in dieser Beziehung sogleich der Anfang und das Ende der Kunst von dem zu unterscheiden, was sie auf ihrer echten Höhe geleistet hat. In gleicher Weise müssen wir das abrechnen, was sich durch das Traditionelle der Religion in die Kunst, ohne ihr eigentlich anzugehören, hineindrängt. Wie wir schon bei der klassischen Kunstform sahen, dass sie nicht unmittelbar das Ideal, in welchem sie ihre Grundbestimmung zu finden hat, sogleich fertig hinstellt, sondern erst viel Ungehöriges und Fremdes von demselben abstreift, so geht es auch mit der Skulptur. Sie muss manche Vorstufe durchmachen, ehe sie zur Vollendung kommt, und dieser Anfang ist von dem erreichten Gipfelpunkte sehr verschieden. Die ältesten Skulpturwerke sind bemaltes Holz, wie die ägyptischen Idole, und ähnliches gibt es auch bei den Griechen. Dergleichen aber müssen wir von der eigentlichen Skulptur, wenn es darauf ankommt, den Grundbegriff derselben festzustellen, ausschließen. Es soll deshalb hier keineswegs geleugnet werden, dass viele Beispiele von bemalten Statuen vorkommen; je mehr sich aber der Kunstgeschmack läuterte, um so mehr „entlud sich die Skulptur des ihr nicht zusagenden Farbenprunks; mit weisem Bedacht benutzte sie hingegen Licht und Schatten, um größere Weichheit, Ruhe, Deutlichkeit und Wohlgefälligkeit, für das Auge des Beschauers zu erzielen“ (Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* Bd. l, S. 119[143]). Gegen die bloße Einfarbigkeit des Marmors lassen sich freilich nicht nur die vielen Statuen aus Erz, sondern mehr noch die größten und vortrefflichsten Werke anführen, welche, wie z. B. der Zeus des Phidias, mehrfarbig waren. Doch von solche äußersten Abstraktion der Farblosigkeit ist auch nicht die Rede; Elfenbein und Gold aber sind immer noch kein

[143] Johann Heinrich Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen* (fortgesetzt von Fr. W. Riemer), 3 Bde., Dresden 1824–36

malerischer Gebrauch von Farben, und überhaupt halten die verschiedenen Werke einer bestimmten Kunst in der Wirklichkeit nicht jedes Mal den Grundbegriff in so abstrakter Unabänderlichkeit fest; denn sie treten in lebendige Verhältnisse mit mannigfaltigen Zwecken ein, erhalten ein verschiedenartiges Lokal und kommen dadurch mit äußeren Umständen in Zusammenhang, welche den eigentlichen Grundtypus auch wieder modifizieren. So wurden z. B. Skulpturbilder öfters auch aus reichen Stoffen, wie Gold und Elfenbein, gefertigt; sie saßen auf prächtigen Stühlen oder standen auf Postamenten voll Kunst und verschwenderischem Luxus und erhielten köstliche Verzierungen, damit das Volk im Anschauen solcher prachtvollen Werke zugleich den Genuss seiner Macht und seines Reichtums habe. Besonders die Skulptur, weil sie an und für sich schon eine abstraktere Kunst ist, hält sich nicht immer in dieser Abstraktion, sondern bringt einerseits mancherlei Beiwesen des Traditionellen, Statarischen, Lokalen aus ihrem Ursprung mit, andererseits gibt sie sich den lebendigen Bedürfnissen des Volkes hin; denn der regsame Mensch fordert eine ergötzliche Mannigfaltigkeit und will nach vielen Richtungen hin mit seiner Anschauung und Vorstellung beschäftigt sein. Es geht damit wie mit dem Lesen griechischer Tragödien, welches uns auch das Kunstwerk nur in seiner abstrakteren Gestalt gibt. In der weiteren äußerlichen Existenz kommt noch die Aufführung durch lebende Personen, Kostüm, Ausschmückung der Bühne, Tanz und Musik hinzu. In der gleichen Weise ist auch das Skulpturbild in seiner äußeren Realität nicht von mannigfaltigem Beiwerk entblößt; wir aber haben es hier nur mit dem eigentlichen Skulpturwerk als solchem zu tun, denn jene äußeren Seiten dürfen uns nicht hindern, den innersten Begriff der Sache selbst uns in seiner Bestimmtheit und Abstraktion zum Bewusstsein zu bringen.

Gehen wir jetzt zur näheren *Einteilung* dieses Abschnittes fort, so bildet die Skulptur so sehr den Mittelpunkt der *klassischen* Kunstform überhaupt, dass wir hier nicht, wie bei Betrachtung der Architektur, das Symbolische, Klassische und Romantische als die durchgreifenden Unterschiede und als Grund der Einteilung annehmen dürfen.

Die Skulptur ist die eigentliche Kunst des klassischen Ideals als solchen. Zwar hat die Skulptur auch Stadien, auf welchen sie von der *symbolischen* Kunstform ergriffen wird, wie in Ägypten z. B. Doch sind dies mehr nur historische Vorstufen und keine Unterschiede, welche den eigentlichen Begriff der Skulptur seinem Wesen nach angingen, insofern diese Gebilde durch die Art ihrer Aufstellung und ihres Gebrauchs eher der Architektur anheim fallen, als sie dem eigentlichen Zwecke der Skulptur angehören. In gleicher Weise geht, wenn die *romantische* Kunstform in ihr sich ausdrückt, die Skulptur über sich selbst hinaus und erhält erst mit der Nachbildung der griechischen Skulptur ihren eigentümlich plastischen Typus wieder. Wir haben uns deshalb nach einer anderweitigen Einteilung umzusehen.

Den Mittelpunkt unserer Betrachtung wird nach dem Gesagten die Art und Weise abgeben, in welcher das *klassische Ideal* durch die Skulptur zu seiner angemessensten Wirklichkeit gelangt. Ehe wir aber an diese Entwicklung des idealen Skulpturbildes herantreten können, haben wir vorerst zu zeigen, welcher *Inhalt* und welche *Form* dem Standpunkte der Skulptur als besonderer Kunst *eigens* zukomme und sie deshalb dahin führe, das klassische Ideal in der geistdurchdrungenen menschlichen Gestalt und deren abstrakt-räumlicher Form darzustellen. – Nach der anderen Seite hin beruht das klassische Ideal auf der zwar substantiellen, ebenso sehr aber auch in sich besonderten Individualität, so dass die Skulptur nicht das Ideal der menschlichen Gestalt *überhaupt zum* Inhalt nimmt, sondern das *bestimmte* Ideal, und dadurch zu unterschiedenen Darstellungsweisen auseinander tritt. Diese Unterschiede betreffen teils die Auffassung und *Darstellung* als solche, teils aber das *Material,* in welchem dieselbe wirklich wird und das nun seiner verschiedenen Beschaffenheit nach in die Kunst selbst wieder neue Besonderungen hereinbringt, woran sich sodann, als letzter Unterschied, die Stadien im *historischen* Entwicklungsgange der Skulptur anschließen.

Nach diesen Rücksichten wollen wir unserer Betrachtung folgenden Verlauf geben:

Erstens haben wir es nur mit den *allgemeinen* Bestimmungen für die wesentliche Natur *des Inhalts und der Form* zu tun, die sich aus dem Begriff der Skulptur ergeben;

zweitens dagegen handelt es sich um die nähere Auseinandersetzung des klassischen Ideals, insoweit es durch die Skulptur zu seinem kunstgemäßesten Dasein kommt;

drittens endlich tut sich die Skulptur zu besonderen Arten der Darstellung und des Materials auf und breitet sich zu einer Welt von Werken auseinander, in welchen sich nach der einen und anderen Seite hin auch die symbolische und romantische Kunstform geltend machen, während die klassische die echt plastische Mitte bildet.

Erstes Kapitel: Das Prinzip der eigentlichen Skulptur

Die Skulptur im allgemeinen fasst das Wunder auf, dass der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und diese Äußerlichkeit so formiert, dass er in ihr sich selber gegenwärtig wird und die gemäße Gestalt seines eigenen Inneren darin erkennt. Was wir in dieser Rücksicht zu betrachten haben, betrifft

erstens die Frage, welche Weise der *Geistigkeit* fähig ist, in diesem Material der bloß sinnlich räumlichen Gestalt sich darzustellen;

zweitens, wie die *Formen* der Räumlichkeit gestaltet sein müssen, um das Geistige in schöner leiblicher Gestalt zu erkennen zu geben.

Was wir überhaupt zu sehen haben, ist die Einheit des *ordo rerum extensarum* und des *ordo rerum idearum,* die erste schöne Einigung von Seele und Leib, insofern sich das geistige Innere in der Skulptur nur in seinem körperlichen Dasein ausdrückt.

Diese Einigung *drittens* entspricht dem, was wir bereits als das Ideal der klassischen Kunstform haben kennenlernen, so dass sich die Plastik der Skulptur als die eigentliche Kunst des klassischen Ideals ergeben wird.

1. Der wesentliche Inhalt der Skulptur

Das Element, in welchem die Skulptur ihre Gebilde realisiert, ist, wie wir sahen, das erste, noch allgemeine Dasein der räumlichen Materie, an welcher noch keine weiteren Partikularitäten zum Kunstgebrauch verwendet werden als die allgemeinen räumlichen Dimensionen und die näheren räumlichen Formen, deren jene

Dimensionen zu ihrer schönsten Gestaltung fähig sind. Dieser abstrakteren Seite des sinnlichen Materials entspricht nun als Inhalt am meisten die in sich beruhende *Objektivität* des Geistes, insofern sich der Geist weder gegen seine allgemeine Substanz noch gegen sein Dasein in seiner Körperlichkeit unterschieden hat und deshalb zum Fürsichsein in seiner eigenen Subjektivität noch nicht zurückgegangen ist. Hierin liegt zweierlei.

a) Der Geist als Geist ist zwar immer Subjektivität, inneres Wesen seiner Selbst, Ich. Dies Ich nun aber kann sich von dem, was im Wissen, Wollen, Vorstellen, Empfinden, Handeln und Vollbringen den *allgemeinen* und ewigen Gehalt des Geistes ausmacht, losscheiden und sich in seiner *besonderen Eigentümlichkeit und* Zufälligkeit festhalten. Dann ist es die *Subjektivität als solche,* welche zum Vorschein kommt, indem sie den objektiven, wahrhaften Inhalt des Geistes hat fahren lassen und sich nur formell als Geist gehaltlos auf sich selbst bezieht. Bei der Selbstgefälligkeit z. B. kann ich mich einerseits zwar ganz objektiv verhalten und einer sittlichen Handlung wegen mit mir zufrieden sein. Dennoch aber ziehe ich mich, als selbstgefällig, aus dem Inhalte der Handlung schon heraus, trenne mich als Einzelnen, als dieses Ich, von der Allgemeinheit des Geistes ab, um mich mit ihr zu vergleichen. Die Zustimmung meiner zu mir selber bei dieser Vergleichung gibt die Selbstgefälligkeit, in welcher sich dieses bestimmte Ich, gerade als dieses Eine, über sich selber freut. So ist zwar das eigene Ich bei allem, was der Mensch weiß, will und ausführt; aber es macht einen großen Unterschied, ob es ihm bei seinem Wissen und Handeln auf sein eigenes partikulares Ich oder auf das ankommt, was den wesentlichen Inhalt des Bewusstseins ausmacht; ob der Mensch

sich mit seinem Ich in diesen Inhalt unterschieden einsenkt oder in der steten Bezogenheit auf seine subjektive Persönlichkeit lebt.

α) Das Subjektive als solches verfällt bei dieser Überhebung über das Substantielle in die abstrakte Besonderheit der Neigung, in die Willkür und Zufälligkeit der Empfindungen und Triebe, wodurch es bei der Beweglichkeit in bestimmten Taten und Handlungen der Abhängigkeit von bestimmten Umständen und deren Wechsel anheim fällt und sich überhaupt der Beziehbarkeit auf anderes nicht zu entschlagen vermag. Das Subjekt steht damit als die bloße *endliche* Subjektivität der wahrhaften Geistigkeit gegenüber. Hält es nun in diesem Gegensatze mit dem Bewusstsein desselben in seinem Wollen und Wissen dennoch nur an sich selber fest, so gerät es, außer der Leerheit der Einbildungen und Selbstbespiegelung, weiterhin in die Hässlichkeit der Leidenschaften und des Charakters, in Lasterhaftigkeit und Sünde, in Tücke, Bosheit, Grausamkeit, Trotz, Neid, Hochmut, Hoffart und alle die anderen Kehrseiten der menschlichen Natur und deren gehaltlose Endlichkeit.

β) Diese ganze Sphäre des Subjektiven ist aus dem Inhalte der Skulptur sogleich auszuschließen, die nur der Objektivität des Geistes angehört. Unter Objektivität nämlich ist hier das Substantielle, Echte, Unvergängliche zu verstehen, die wesentliche Natur des Geistes, ohne das Ergehen ins Akzidentielle[144] und Vergängliche, dem sich das Subjekt in seiner bloßen Beziehung auf sich selbst überantwortet.

γ) Dennoch kann auch die objektive Geistigkeit als Geist nicht ohne *Fürsichsein* zur Realität gelangen. Denn der Geist ist nur als Subjekt. Die Stellung aber des Subjektiven in dem geistigen Inhalte der Skulptur ist von der Art, dass dies Subjektive nicht für sich zum Ausdrucke kommt, sondern sich ganz von jener Substanz durchdrungen und aus ihr nicht formell in sich zurückreflektiert erweist. Die Objektivität hat

[144] akzidentiell: Akzidens (*to symbebêkos,* accidens) heißt das unwesentliche, wechselnde, äußere, „zufällige“, nur in Beziehung auf besondere Dinge auftretende Merkmal eines Dinges. Der Gegensatz zu „akzidentiell“ ist „essentiell“.(Rudolph Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe)

deshalb wohl ein Fürsichsein, doch ein Sichwissen und -wollen, das sich nicht von dem Gehalt, der es erfüllt, losmacht, sondern mit demselben eine untrennbare Einheit bildet.

Das Geistige in dieser vollendet selbstständigen Beschlossenheit des in sich selber Substantiellen und Wahren, dies störungslose unpartikularisierte Sein des Geistes ist das, was wir die Göttlichkeit nennen, im Gegensatz gegen die Endlichkeit, als das Auseinandergehen in das zufällige Dasein, in die Unterscheidung und veränderliche Bewegung. Die Skulptur hat nach dieser Seite hin das Göttliche als solches darzustellen in seiner unendlichen Ruhe und Erhabenheit zeitlos, bewegungslos, ohne schlechthin subjektive Persönlichkeit und Zwiespalt der Handlung oder Situation. Und geht sie nun auch zur näheren Bestimmtheit des Menschlichen in Gestalt und Charakter fort, so muss sie auch hierin nur das Unveränderliche und Bleibende, die Substanz dieser Bestimmtheit auffassen und nur diese, nicht aber das Zufällige und Vorübereilende sich zum Inhalt wählen; denn zu dieser wechselnden, flüchtigen Besonderheit, welche durch die als Einzelheit sich fassende Subjektivität hereinkommt, geht die objektive Geistigkeit noch nicht fort. In einer Lebensbeschreibung z. B., welche die bunten Zufälle, Begebenheiten und Taten eines Individuums erzählt, wird dieser Verlauf mannigfaltiger Verwicklungen und Willkürlichkeiten gewöhnlich mit einer Charakterschilderung geschlossen, die dies breite Detail in allgemeine Eigenschaften, wie „gütig, gerecht, tapfer, von großem Verstande“ usw., zusammenfasst. Dergleichen Prädikate sind das Bleibende eines Individuums, während die anderweitigen Partikularitäten nur seiner akzidentellen Erscheinung angehören.

Dieses Beständige nun ist es, was auch die Skulptur, als das alleinige Sein und Dasein der Individualität, darzustellen hat. Doch macht sie nicht etwa aus solchen allgemeinen Qualitäten bloße Allegorien, sondern bildet Individuen, die sie in ihre objektiven Geistigkeit als in sich fertig und beschlossen, in selbstständiger Ruhe, dem Verhalten gegen Anderes entnommen, auffasst und gestaltet. Bei jeder Individualität ist in der Skulptur immer das Substantielle die wesentliche Grundlage, und weder das subjektive Sichwissen und -empfinden

noch die oberflächliche und veränderliche Besonderheit darf irgendwie die Oberhand gewinnen, sondern das Ewige in den Göttern und Menschen, der Willkür und zufällige Selbstischkeit entrückt, muss seiner ungetrübten Klarheit nach zur Vorstellung gebracht werden.

b) Der andere Punkt, dessen wir zu erwähnen haben, lieg darin, dass der Inhalt der Skulptur, da das Material eine äußerliche Darstellung in den drei ausgefüllten Raumdimensionen erfordert, auch nicht das *Geistige als solches,* die nur mit sich selbst sich zusammenschließende und in sich vertiefte Innerlichkeit sein kann, sondern das Geistige, das nur erst in seinem Anderen, dem *Leiblichen für sich ist.* Die Negation des Äußerlichen gehört schon der inneren Subjektivität zu und kann deshalb hier, wo Göttliches und Menschliches seinem objektiven Charakter nach zum Inhalt genommen wird, nicht eintreten. Und nur dies in sich versenkte Objektive, ohne innere Subjektivität als solche, lässt der Äußerlichkeit nach allen ihren Dimensionen freien Lauf und ist mit dieser Totalität des Räumlichen verbunden. Deshalb muss nun aber die Skulptur von dem objektiven Gehalte des Geistes nur das sich zum Gegenstand machen, was sich im Äußerlichen und Leiblichen vollständig ausdrücken lässt, weil sie sonst einen Inhalt erwählt, den ihr Material in sich aufzunehmen und in gemäßer Weise zur Erscheinung zu bringen nicht mehr imstande ist.

2. Die schöne Skulpturgestalt

Bei solch einem Inhalte nun fragt es sich *zweitens* nach den *Formen* der leiblichen Gestalt, welche berufen sind, denselben auszuprägen.

Wie bei der klassischen Architektur das Haus gleichsam das vorgefundene anatomische Knochengerüst ist, das die Kunst näher zu formieren hat, so findet die Skulptur ihrerseits die *menschliche Gestalt* als den Grundtypus für ihre Gebilde vor. Ist nun aber das Haus selber schon eine menschliche, wenn auch noch nicht künstlerische Erfindung, so erscheint dagegen die Struktur der menschlichen Gestalt als ein vom Menschen unabhängiges Naturprodukt. Der Grundtypus ist deshalb der Skulptur *gegeben* und nicht von ihr ausgesonnen. Dass die

menschliche Gestalt der Natur angehöre, ist jedoch ein sehr unbestimmter Ausdruck, über den wir uns näher verständigen müssen.

In der Natur ist es die Idee, welche sich, wie wir schon beim Naturschönen sahen, ihr erstes unmittelbares Dasein gibt und in der tierischen Lebendigkeit und deren vollständigem Organismus die ihr gemäße *Natur*existenz erhält. So ist also die Organisation des tierischen Körpers ein Erzeugnis des in sich totalen Begriffs, der in diesem leiblichen Dasein als die Seele existiert, doch als bloße tierische Lebendigkeit den tierischen Körper zu höchst mannigfaltiger Besonderheit modifiziert, wenn auch jeder bestimmte Typus immer durch den Begriff geregelt bleibt. Dass nun aber der Begriff und die leibliche Gestalt, oder näher, dass Seele und Leib einander entsprechen, dies zu begreifen ist die Sache der Naturphilosophie. In ihr wäre zu zeigen, dass die verschiedenen Systeme des animalischen Körpers in ihrer inneren Struktur und Gestalt wie in ihrem Zusammenhange miteinander und die bestimmteren Organe, zu denen sich das leibliche Dasein unterscheidet, mit den Begriffsmomenten zusammenstimmen, so dass klar würde, inwiefern es nur die notwendigen besonderen Seiten der Seele selbst sind, welche hier real werden. Dies Zusammenstimmen jedoch zu erweisen ist unseres Amtes an dieser Stelle nicht.

Die menschliche Gestalt nun aber ist nicht wie die tierische die Leiblichkeit nur der Seele, sondern des *Geistes.* Geist und Seele nämlich sind wesentlich zu unterscheiden. Denn die Seele ist nur dieses ideelle einfache Fürsichsein des Leiblichen als *Leiblichen,* der Geist aber das Fürsichsein des bewussten und *selbstbewussten* Lebens mit allen Empfindungen, Vorstellungen und Zwecken dieses bewussten Daseins. Bei diesem enormen Unterschiede von bloß tierischer Lebendigkeit und von geistigem Bewusstsein kann es befremdlich erscheinen, dass sich die *geistige* Leiblichkeit, der menschliche Körper, dennoch dem tierischen so homogen erweist. Der Verwunderung über solche Gleichartigkeit können wir dadurch begegnen, dass wir an die Bestimmung erinnern, welche den Geist, seinem eigenen Begriffe nach, sich entschließen lässt, lebendig und an sich selbst deshalb zugleich *Seele* und *Natur*existenz zu sein. Als lebendige Seele nun gibt

sich die Geistigkeit durch denselben Begriff, welcher der tierischen Seele innewohnt, einen Körper, der, dem Grundcharakter nach, dem lebendigen tierischen Organismus überhaupt gleichkommt. Wie hoch deshalb der Geist auch über dem bloß Lebendigen steht, so macht er sich doch seinen Leib, welcher mit dem tierischen durch ein und denselben Begriff gegliedert und beseelt erscheint. Indem nun aber ferner der Geist nicht nur die *daseiende* Idee, die Idee als Natürlichkeit und tierisches Leben ist, sondern die Idee, die für sich selbst in ihrem eigenen freien Elemente des Inneren als Idee ist, so erarbeitet sich die Geistigkeit auch jenseits des sinnlich Lebendigen ihre eigentümliche Objektivität – die Wissenschaft, die keine andere Realität als die des Denkens selber an ihr hat. Außer dem Denken und dessen philosophischer systematischer Tätigkeit führt der Geist jedoch noch ein volles Leben der Empfindung, Neigung, Vorstellung, Phantasie usf., das in näherem oder weiterem Zusammenhange mit seinem Dasein als Seele und Leiblichkeit steht und daher auch am menschlichen Körper eine Realität hat. In dieser ihm selber angehörigen Realität macht sich der Geist gleichfalls lebendig, scheint in sie hinein, durchdringt sie und wird durch sie für andere offenbar. Insofern bleibt daher der menschliche Körper keine bloße Naturexistenz, sondern hat sich in seiner Gestalt und Struktur gleichfalls als das sinnliche und natürliche Dasein des Geistes kundzugeben, doch als Ausdruck eines höheren Inneren sich dennoch von der tierischen Leiblichkeit, wie sehr auch der menschliche Körper im allgemeinen mit derselben übereinstimmt, ebenso sehr zu unterscheiden. Indem aber der Geist selber Seele und Leben, animalischer Leib ist, sind es und können es nur Modifikationen sein, welche der einem lebendigen Leibe innewohnende Geist in diese Leiblichkeit bringt. Als Erscheinung des Geistes daher ist die menschliche Gestalt diesen Modifikationen nach von der tierischen verschieden, obschon die Unterschiede des menschlichen Organismus vom tierischen ebenso dem bewusstlosen Schaffen des Geistes angehören, wie die animalische Seele sich in bewusstloser Tätigkeit ihren Leib bildet.

Hiervon haben wir an dieser Stelle auszugehen. Die menschliche Gestalt als Ausdruck des Geistes ist dem Künstler gegeben, und zwar findet er sie nicht nur überhaupt vor, sondern auch im besonderen und einzelnen ist der Typus für die Abspiegelung des geistigen Inneren in der Gestalt, in den Zügen, der Stellung und dem Habitus des Körpers vorausgesetzt.

Was nun den näheren Zusammenhang des Geistes und Leibes in Betreff auf die besonderen Empfindungen, Leidenschaften und Zustände des Geistes angeht, so ist derselbe auf feste Gedankenbestimmungen schwer zurückzuführen. Man hat zwar in der *Pathognomik* und *Physiognomik* diesen Zusammenhang wissenschaftlich darzustellen versucht, doch bis jetzt ohne den rechten Erfolg. Für uns kann die Physiognomik allein von Wichtigkeit werden, indem sich die Pathognomik nur mit der Art und Weise beschäftigt, wie bestimmte Gefühle und Leidenschaften sich in gewissen Organen leiblich machen. So heißt es z. B., der Zorn sitze in der Galle, der Mut im Blute. Dies ist, beiläufig gesagt, sogleich ein falscher Ausdruck. Denn wenn auch besonderen Leidenschaften die Tätigkeit besonderer Organe entspricht, so *sitzt* doch der Zorn nicht in der Galle, sondern insofern der Zorn leiblich wird, ist es vornehmlich die Galle, an welcher die Erscheinung seiner Wirksamkeit vor sich geht. Dies Pathognomische, wie gesagt, geht uns hier nichts an, da es die Skulptur nur mit dem zu tun hat, was von geistigem Inneren in das Äußere der *Gestalt* übergeht und dort den Geist leiblich und sichtbar werden lässt. Das sympathetische Mitoszillieren des inneren Organismus mit dem empfindenden Gemüt ist nicht Gegenstand der Skulptur, welche auch vieles, was in die äußere Gestalt hinaustritt, das Zittern z. B. der Hand und des ganzen Körpers beim Ausbruch der Wut, das Zucken der Lippen usf., nicht aufzunehmen vermag.

In Rücksicht auf die Physiognomik will ich hier nur so viel erwähnen, dass, wenn das Skulpturwerk, welches die menschliche Gestalt zu seiner Grundlage hat, zeigen soll, wie die Leiblichkeit schon ihrer leiblichen Form nach nicht nur das göttlich und menschlich Substantielle des Geistes überhaupt, sondern auch den besonderen Charakter

bestimmter Individualität in dieser Göttlichkeit darstelle, so hätte man zu einer vollständigen Erörterung darzutun, welche Teile, Züge und Gestaltungen des Körpers einer bestimmten Innerlichkeit vollkommen gemäß sind. Zu solchem Studium werden wir durch die Skulpturwerke der Alten veranlasst, denen wir den Ausdruck des Göttlichen und der besonderen Göttercharaktere in der Tat zugestehen müssen, ohne dass sich behaupten lässt, das Zusammenstimmen des geistigen Ausdrucks mit der sinnlichen Form sei statt etwas Anundfürsichseiendes nur eine Sache der Zufälligkeit und Willkür. Jedes Organ muss in dieser Beziehung überhaupt nach zwei Gesichtspunkten betrachtet werden, nach der bloß physischen und nach der Seite des geistigen Ausdrucks. Freilich darf dabei nicht in der Weise Galls[145] verfahren werden, der den Geist zu einer bloßen Schädelstätte macht.

a. Ausscheidung der Partikularität der Erscheinung

Für die Skulptur nun müsste, dem Gehalte nach, den sie darzustellen berufen ist, nur dazu fortgeschritten werden, zu untersuchen, wie die ebenso substantielle als in dieser Allgemeinheit zugleich individuelle Geistigkeit sich ins Leibliche einlebt und darin Dasein und Gestalt gewinnt. Durch den der echten Skulptur adäquaten Inhalt nämlich ist einerseits, wie im Geistigen so auch im Körperlichen, die zufällige *Partikularität der äußeren Erscheinung* ausgeschlossen. Nur das Bleibende, Allgemeine, Gesetzmäßige in der menschlichen Körperform hat das Skulpturwerk darzustellen, wenn auch die Forderung eintritt, dies Allgemeine so zu individualisieren, dass uns nicht nur das abstrakte Gesetz, sondern eine aufs engste damit verschmolzene individuelle Form vor Augen gestellt werde.

b. Ausscheidung des Mienenhaften

Nach der anderen Seite hin muss sich, wie wir sahen, die Skulptur von der zufälligen *Subjektivität und* vom Ausdruck derselben in ihrem für sich seienden Inneren freihalten. Dadurch ist es dem Künstler verboten, in Betreff auf das Physiognomische zum *Mienenhaften* fortge-

[145] Franz Joseph Gall, 1758-1828, Arzt und Anatom, Begründer der Phrenologie

hen zu wollen. Denn Miene ist nichts anderes als eben das Sichtbarwerden der subjektiven inneren Eigentümlichkeit und deren Partikularität des Empfindens, Vorstellens und Wollens. In seinen Mienen drückt der Mensch nur aus, wie er sich in sich, gerade als dieses zufällige Subjekt, empfindet, sei es, dass er es sich nur mit sich zu tun macht oder sich in Beziehung gegen äußere Gegenstände oder andere Subjekte in sich reflektiert. So sieht man es z. B. auf der Straße, in kleinen Städten besonders, vielen, ja den meisten Menschen in ihren Gebärden und Mienen an, dass sie nur mit sich selbst, ihrem Putz und Kleidung, überhaupt mit ihrer subjektiven Besonderheit oder aber mit den anderen Vorbeigehenden und deren etwaigen Seltsamkeiten und Auffälligkeiten beschäftigt sind. Die Mienen des Hochmutes, Neides, der Selbstzufriedenheit, Geringschätzung usf. gehören z. B. hierher. Weiter kann dann aber den Mienen auch die Empfindung und Vergleichung des substantiellen Seins mit meiner Besonderheit zugrunde liegen. Demut, Trotz, Drohung, Furcht sind Mienen dieser Art. Bei solcher Vergleichung tritt schon eine Trennung des Subjekts als solchen und des Allgemeinen ein, und die Reflexion auf das Substantielle biegt sich immer zur Einkehr ins Subjekt zurück, so dass dieses und nicht die Substanz der überwiegende Inhalt bleibt. Weder aber jene Trennung noch dies Überwiegen des Subjektiven darf die dem Prinzip der Skulptur in strenger Weise treu bleibende Gestalt ausdrücken.

Außer den eigentlichen Mienen endlich enthält der physiognomische Ausdruck noch vieles, was bloß flüchtig über das Gesicht und die Stellung des Menschen hinspielt: ein augenblickliches Lächeln, ein plötzlich auflodernde Augenrollen des Zorns, ein schnell verwischter Zug des Spottes usf. Besonders haben Mund und Auge in dieser Rücksicht die meiste Beweglichkeit und Fähigkeit, jede Nuance der Gemütsstimmung in sich aufzunehmen und erscheinen zu machen. Solche Veränderlichkeit, welche einen gemäßen Gegenstand der Malerei abgibt, hat die Skulpturgestalt von sich abzulehnen; sie muss sich im Gegenteil auf die bleibenden Züge des geistigen Ausdrucks hinrichten und diese sowohl im Antlitz als auch in Stellung und Körperformen festhalten und wiedergeben.

c. Die substantielle Individualität

So besteht denn also die Aufgabe der Skulpturgestalt im wesentlichen darin, dass sie das substantiell Geistige in seiner noch nicht in sich subjektiv partikularisierten Individualität in eine menschliche Gestalt einsenkt und mit derselben in einen solchen Einklang setzt, an welchem nun auch nur das Allgemeine und Bleibende der dem Geistigen entsprechenden *Körperformen* herausgehoben, das Zufällige aber und Wechselnde abgestreift erscheint, obschon es auch der Gestalt an Individualität nicht fehlen darf.

Ein so vollständiges Zusammenstimmen des Inneren und Äußeren, wie die Skulptur es zu erreichen hat, führt uns nun zu dem *dritten* Punkt herüber, der noch zu berühren ist.

3. Die Skulptur als Kunst des klassischen Ideals

Das Nächste, was aus den bisherigen Betrachtungen folgt, ist, dass die Skulptur mehr als jede andere Kunst eigentümlich an das Ideale gewiesen bleibt. Einerseits nämlich ist sie aus dem Symbolischen sowohl in Rücksicht auf die Klarheit ihres sich selbst als Geist erfassenden Inhalts heraus als auch in Betreff auf die vollkommene Gemäßheit ihrer Darstellung mit diesem Gehalte; andererseits geht sie in die Subjektivität des Innerlichen, für welche die Außengestalt gleichgültig wird, noch nicht über. Sie bildet deswegen den Mittelpunkt der klassischen Kunst. Zwar zeigte sich auch das Symbolische und Romantische der Architektur und Malerei für die klassische Idealität geeignet; doch ist das Ideal in seiner eigentlichen Sphäre nicht das höchste Gesetz dieser Kunstformen und Künste, insofern sie nicht, wie die Skulptur, die an und für sich seiende Individualität, den ganz objektiven Charakter, die schöne freie Notwendigkeit zu ihrem Gegenstande haben. Die Gestalt der Skulptur aber muss durchweg aus dem reinen Geiste der von aller Zufälligkeit der geistigen Subjektivität und Körperform abstrahierenden denkenden Einbildungskraft hervorgehen, ohne subjektive Vorliebe für Eigentümlichkeiten, ohne die Empfindung, Lust, Mannigfaltigkeit der Regungen und Witzigkeit der Einfalle. Denn was

dem Künstler zu Gebote steht, ist, wie wir sahen, für seine höchsten Gebilde nur die Körperlichkeit des Geistigen in den selbst nur allgemeinen Formen des Baues und Organismus der menschlichen Gestalt; und seine Erfindung beschränkt sich teils auf die ebenso allgemeine Übereinstimmung des Inneren und Äußeren, teils auf die nur leise an das Substantielle sich anschmiegende und sich damit verwebende Individualität der Erscheinung. Die Skulptur muss gestalten, wie die Götter in ihrem eigenen Bereich nach ewigen Ideen schaffen, in der sonstigen Wirklichkeit aber das übrige der Freiheit und Selbstischkeit des Geschöpfes überlassen. Die Theologen machen gleichfalls einen Unterschied zwischen dem, was Gott tue, und dem, was der Mensch in seinem Wahn und seiner Willkür vollbringt; das plastische Ideal jedoch ist erhaben über solche Fragen, indem es in der Mitte dieser Seligkeit und freien Notwendigkeit steht, für welche weder die Abstraktion des Allgemeinen noch die Willkür des Besonderen Gültigkeit und Bedeutung behält.

Dieser Sinn für die vollendete Plastik des Göttlichen und Menschlichen war vornehmlich in Griechenland heimisch. In seinen Dichtern und Rednern, Geschichtsschreibern und Philosophen ist Griechenland noch nicht in seinem Mittelpunkte gefasst, wenn man nicht als Schlüssel zum Verständnis die Einsicht in die Ideale der Skulptur mitbringt und von diesem Standpunkt der Plastik aus sowohl die Gestalten der epischen und dramatischen Helden als auch der wirklichen Staatsmänner und Philosophen betrachtet. Denn auch die handelnden Charaktere, wie die dichtenden und denkenden, haben in Griechenlands schönen Tagen diesen plastischen, allgemeinen und doch individuellen, nach außen wie nach innen gleichen Charakter. Sie sind groß und frei, selbstständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantiellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und sein wollten. Besonders die Zeit des Perikles war reich an solchen Charakteren: Perikles selber, Phidias, Platon und vornehmlich Sophokles, so auch Thukydides, Xenophon, Sokrates, jeder in seiner Art, ohne dass der eine durch die Art des anderen geringer würde; sondern alle schlechthin sind diese ho-

hen Künstlernaturen ideale Künstler ihrer selbst, Individuen aus *einem* Guss, Kunstwerke, die wie unsterbliche todlose Götterbilder dastehen, an welchen nichts Zeitliches und Todeswürdiges ist. Von gleicher Plastik sind die körperlichen Kunstwerke der Sieger in den olympischen Spielen, ja selbst die Erscheinung der Phryne, die als das schönste Weib vor ganz Griechenland nackt aus dem Wasser emporstieg.

Zweites Kapitel: Das Ideal der Skulptur

Bei dem Übergange zur Betrachtung des eigentlich idealen Stils der Skulptur müssen wir uns noch einmal daran wieder erinnern, dass der vollkommenen Kunst notwendig die unvollkommene voranzugehen hat, und zwar nicht bloß der Technik nach, welche uns zunächst hier nichts angeht, sondern der allgemeinen Idee, der Konzeption und Art und Weise nach, dieselbe idealisch darzustellen. Die suchende Kunst haben wir überhaupt die symbolische genannt, und so hat auch die reine Skulptur eine Stufe des Symbolischen zu ihrer Voraussetzung und nicht etwa eine Stufe der symbolischen Kunst überhaupt, d. h. der Architektur, sondern eine Skulptur, der noch der Charakter des Symbolischen innewohnt. Dass dies in der ägyptischen Skulptur der Fall sei, werden wir noch später im dritten Kapitel zu sehen Gelegenheit finden.

Als das Symbolische einer Kunst können wir hier vom Standpunkt des Ideals aus, schon ganz abstrakt und formell, die *Unvollkommenheit* jeder bestimmten Kunst überhaupt annehmen: den Versuch z. B., den Kinder machen, indem sie eine menschliche Figur zeichnen oder aus Wachs und Ton kneten. Was sie herausbringen, ist insofern ein bloßes Symbol, als es das Lebendige, das es darstellen soll, nur *andeutet,* dem Gegenstande und dessen Bedeutung gegenüber aber vollkommen ungetreu bleibt. So ist die Kunst zunächst hieroglyphisch, kein zufälliges und willkürliches Zeichen, sondern eine ungefähre Zeichnung des Gegenstandes für die Vorstellung. Hierzu ist eine schlechte Figur hinreichend, wenn sie nur an die Gestalt erinnert, die sie bedeuten soll. In der gleichen Weise begnügt sich auch die Fröm-

migkeit mit schlechten Bildern und verehrt in dem gesudeltesten Konterfei immer noch Christus, Maria oder irgendeinen Heiligen, obschon dergleichen Gestalten nur durch besondere Attribute, wie z. B. eine Laterne, einen Rost, einen Mühlstein usw., individualisiert sind. Denn die Frömmigkeit will nur überhaupt an den Gegenstand erinnert sein; das übrige tut das Gemüt hinzu, welches durch das wenn auch ungetreue Abbild dennoch von der Vorstellung des Gegenstandes erfüllt werden soll. Es ist nicht der lebendige Ausdruck der Gegenwart, der gefordert ist, es ist nicht das Gegenwärtige, das durch sich selbst uns entzünden soll, sondern das Kunstwerk ist schon zufrieden, durch seine wenn auch nicht entsprechenden Gestalten die allgemeine Vorstellung der Gegenstände anzuregen. Nun ist aber die Vorstellung immer schon abstrahierend. Bekanntes, wie ein Haus, einen Baum, einen Menschen z. B., kann ich mir wohl leicht vorstellen, aber die Vorstellung bleibt, obschon sie hier in ganz Bestimmtem versiert, doch bei den ganz allgemeinen Zügen stehen und ist überhaupt erst dann eigentlich *Vorstellung,* wenn sie von der konkreten Anschauung die ganz unmittelbare Einzelheit der Gegenstände getilgt und dieselbe vereinfacht hat. Ist nun die Vorstellung, welche das Kunstgebilde zu erwecken bestimmt ist, die Vorstellung vom Göttlichen, und soll dieselbe für alle, für ein ganzes Volk erkennbar sein, so wird dieser Zweck vorzugsweise dadurch erreicht, dass in der Darstellungsweise gar keine *Veränderung* eintritt. Dadurch wird dann die Kunst einerseits konventionell, andererseits statarisch, wie dies nicht nur bei der älteren ägyptischen, sondern auch bei der älteren griechischen und christlichen Kunst der Fall ist. Der Künstler hatte sich an bestimmte Formen zu halten und deren Typus zu wiederholen.

Den großen Übergang zum Erwachen der schönen Kunst können wir deshalb erst da suchen, wo der Künstler frei nach seiner Idee bildet, wo der Blitz des Genius in das Hergebrachte einschlägt und der Darstellung Frische und Lebendigkeit erteilt. Erst dann verbreitet sich der geistige Ton über das Kunstwerk, das sich nicht mehr darauf beschränkt, nur überhaupt eine Vorstellung ins Bewusstsein zu rufen und an eine tiefere Bedeutung, welche der Beschauer sonst schon in

sich trägt, zu erinnern, sondern dazu fortgeht, diese Bedeutung als ganz in einer individuellen Gestalt lebendig vergegenwärtigt darzustellen, und deshalb weder bei der bloßen oberflächlichen Allgemeinheit der Formen stehen bleibt, noch sich andererseits in Rücksicht auf die nähere Bestimmtheit an die Züge der gemeinen vorgefundenen Wirklichkeit hält. Das Hindurchdringen zu dieser Stufe ist nun auch die notwendige Voraussetzung für das Entstehen der idealen Skulptur.

Was wir in Rücksicht auf sie hier festzustellen haben, betrifft die folgenden Gesichtspunkte:

Erstens handelt es sich, den soeben besprochenen Stufen gegenüber, um den allgemeinen Charakter der idealen Gestalt und ihrer Formen.

Zweitens müssen wir die besonderen Seiten angeben, welche von Wichtigkeit werden, die Art der Gesichtsbildung, Gewandung, Stellung usf.

Drittens ist die ideale Gestalt nicht eine nur allgemeine Form der Schönheit überhaupt, sondern befasst durch das Prinzip der Individualität, das zum echten lebendigen Ideal gehört, wesentlich auf die Seite der Besonderung und deren Bestimmtheit in sich, wodurch sich der Kreis der Skulptur zu einem Zyklus einzelner Götterbilder, Heroen usf. erweitert.

1. Allgemeiner Charakter der idealen Skulpturgestalt

Was das allgemeine Prinzip des klassischen Ideals sei, haben wir früher bereits ausführlicher gesehen. Hier fragt es sich deshalb nur nach der Art und Weise, in welcher dies Prinzip durch die Skulptur in Form der menschlichen Gestalt zur Wirklichkeit kommt. Einen höheren Vergleichungspunkt kann in dieser Beziehung der Unterschied der menschlichen, Geist ausdrückenden Physiognomie und Haltung von der tierischen abgeben, welche über den bloßen Ausdruck beseelter Naturlebendigkeit in stetem Zusammenhange mit Naturbedürfnissen

und der zweckmäßigen Struktur des tierischen Organismus zur Befriedigung derselben nicht hinausgeht. Doch bleibt auch dieser Maßstab noch unbestimmt, weil die menschliche Gestalt als solche, weder als Körperform noch als geistiger Ausdruck, von Hause aus schon schlechthin idealer Art ist. Näher dagegen können wir uns aus den schönen Meisterwerken der griechischen Skulptur die Wahrnehmung dessen erwerben, was das Skulpturideal in dem geistig schönen Ausdruck seiner Gestalten zu leisten hat. In Rücksicht auf diese Kenntnis und Lebendigkeit der Liebe und Einsicht war es vornehmlich *Winckelmann,* welcher mit ebensoviel Begeisterung seiner reproduktiven Anschauung als mit Verstand und Besonnenheit das unbestimmte Gerede vom Ideal der griechischen Schönheit dadurch verbannte, dass er die Formen der Teile einzeln und bestimmt charakterisiert hat – ein Unternehmen, das allein lehrreich war. Zu dem, was er als Resultat gewonnen hat, lassen sich freilich noch viele einzelne scharfsinnige Bemerkungen, Ausnahmen und dergleichen mehr hinzufügen, aber man muss sich hüten, um eines solchen weiteren Details und um einzelner Irrtümer willen, in die er verfallen ist, die Hauptsache, die durch ihn ist festgestellt worden, in Vergessenheit zu bringen. Bei aller Erweiterung der Kenntnisse muss immer jenes als das Wesentliche vorausgegangen sein. Dessen ungeachtet lässt sich nicht leugnen, dass seit Winckelmanns Tode sich die Bekanntschaft mit antiken Skulpturwerken nicht nur in Betreff auf die Anzahl wesentlich vermehrt, sondern auch in Rücksicht auf den Stil dieser Werke und die Würdigung ihrer Schönheit auf einen festeren Standpunkt gestellt hat. Winckelmann hatte zwar einen großen Kreis ägyptischer und griechischer Statuen vor Augen; in neuerer Zeit aber ist noch die nähere Anschauung der äginetischen[146] Skulpturen sowie der Meisterwerke hinzugekommen, die man teils dem Phidias zuschreibt, teils als aus seiner Zeit und unter ihm gearbeitet anerkennen muss. Kurz, wir sind jetzt zu der bestimmteren Vertrautheit mit einer Anzahl von Skulpturen, Statuen und Reliefs gelangt, welche in Hinsicht auf die Strenge des idealischen Stils in die Zeit der allerhöchsten Blüte der griechi-

[146] Skulpturen, die von der griechischen Insel Aigina im Saronischen Golf (zwischen Attika und den Peloponnes) stammen oder in deren Stil gefertigt wurden

schen Kunst hineinzusetzen sind. Diese bewunderungswürdigen Denkmäler der griechischen Skulptur verdanken wir bekanntlich den Bemühungen des Lord Elgin, welcher als englischer Gesandter in der Türkei aus dem Parthenon zu Athen und auch sonst aus anderen griechischen Städten Statuen und Reliefs von größter Schönheit nach England herüberbrachte. Man hat diese Erwerbungen als Tempelraub bezeichnet und scharf getadelt, in der Tat aber hat Graf Elgin diese Kunstwerke für Europa eigentlich gerettet und sie vor dem gänzlichen Untergange bewahrt – ein Unternehmen, welches jedes Mal Anerkennung verdient. Außerdem ist bei dieser Gelegenheit das Interesse aller Kenner und Freunde der Kunst auf eine Epoche und Darstellungsweise der griechischen Skulptur hingelenkt worden, welche in der noch gediegeneren Strenge ihres Stils die eigentliche Größe und Höhe des Ideals ausmacht. Was die öffentliche Stimme an den Werken dieser Epoche gewürdigt hat, ist nicht der Reiz und die Grazie der Formen und der Stellung, nicht die Anmut des Ausdrucks, die schon, wie zur Zeit nach Phidias, nach außen geht und das Wohlgefallen von selten des Beschauers zum Zweck hat, auch nicht die Zierlichkeit und Keckheit der Ausarbeitung, sondern das allgemeine Lob betrifft den Ausdruck der Selbstständigkeit, des Beruhens-auf-sich in diesen Gestalten; und besonders hat sich die Bewunderung zu der größten Höhe durch die freie Lebendigkeit gesteigert, durch die gänzliche Durchdringung und Überwältigung des Natürlichen und Materiellen, in welcher hier der Künstler den Marmor erweicht, belebt und mit einer Seele begabt hat. Besonders kommt jedes Lob, wenn es sich erschöpft hat, dennoch immer wieder auf die Gestalt des liegenden Flussgottes zurück, die zum Schönsten gehört, was uns aus dem Altertum erhalten ist.

a) Die Lebendigkeit dieser Werke liegt darin, dass sie frei aus dem Geiste des Künstlers erzeugt sind. Der Künstler begnügt sich auf dieser Stufe weder damit, durch allgemeine ungefähre Konturen, Andeutungen und Ausdrückungen eine gleichfalls allgemeine Vorstellung von dem zu geben, was er darstellen will, noch nimmt er andererseits in Betreff auf das Individuelle und Einzelne die Formen auf, wie er sie

von außen her zufällig empfangen hat. Deshalb gibt er sie nun auch nicht mit der Treue für dies Zufällige wieder, sondern er weiß in freier eigener Schöpfung das empirisch Einzelne partikularer Verkommenheiten mit den allgemeinen Formen der menschlichen Gestalt in einen selbst wieder individuellen Einklang zu setzen, welcher sich ebenso sehr von dem geistigen Gehalt dessen, was er zur Erscheinung zu bringen berufen ist, vollständig durchdrungen zeigt, als er die eigene Lebendigkeit, Konzeption und Beseelung von selten des Künstlers bekundet. Das Allgemeine des Inhalts ist vom Künstler unerschaffen; es ist ihm durch die Mythologie und Sage ganz so gegeben, wie er auch das Allgemeine und die Einzelheiten der menschlichen Gestalt vorfindet; aber die freie lebendige Individualisierung, die er durch alle Partien durchführt, ist seine eigene Anschauung, sein Werk und Verdienst.

b) Der Effekt und Zauber dieser Lebendigkeit und Freiheit wird nur durch die Genauigkeit, die redliche Treue der Ausarbeitung aller einzelnen Teile bewirkt, zu welcher die bestimmteste Kenntnis und Anschauung der Beschaffenheit dieser Teile gehört, sowohl in ihrem ruhigen Zustande als auch in ihrer Bewegung. Die Art und Weise, wie die verschiedenen Glieder in jedem Zustande der Ruhe und Bewegung sich stellen, legen, runden, abplatten usf., muss aufs genaueste ausgedrückt sein. Diese gründliche Durcharbeitung und Herausstellung aller einzelnen Teile finden wir in allen antiken Werken, und die Beseelung wird nur durch die unendliche Sorgfalt und Wahrheit erreicht. Das Auge, indem es solche Werke anschaut, kann zunächst eine Menge Unterschiede nicht deutlich erkennen, und erst bei gewisser Beleuchtung kommen dieselben durch einen stärkeren Gegensatz von Licht und Schatten zur Evidenz oder werden erst dem Tasten erkennbar. Allein obgleich diese feinen Nuancen sich beim nächsten Anblick nicht bemerken lassen, so ist der allgemeine Eindruck, den sie hervorbringen, doch nicht verloren; sie kommen teils bei einer anderen Stellung des Beschauers zum Vorschein, teils ergibt sich daraus wesentlich das Gefühl der organischen Flüssigkeit aller Glieder und ihrer Formen. Dieser Duft der Belebung, diese Seele materieller For-

men liegt allein darin, dass jeder Teil für sich in seiner Besonderheit vollständig da ist, ebenso sehr aber durch den vollsten Reichtum der Übergänge in stetem Zusammenhange nicht nur mit den zunächstliegenden, sondern mit dem Ganzen bleibt. Dadurch ist die Gestalt auf jedem Punkte vollkommen belebt; auch das Einzelnste ist zweckmäßig, alles hat seinen Unterschied, seine Eigentümlichkeit und Auszeichnung und bleibt doch in durchgängigem Fluss, gilt und lebt nur im Ganzen, so dass sich selbst in Fragmenten das Ganze erkennen lässt und solch ein abgesonderter Teil die Anschauung und den Genuss einer ungestörten Totalität gewährt. Die Haut, obschon jetzt die meisten Statuen schadhaft und von der Witterung in ihrer Oberfläche angefressen sind, scheint weich und elastisch, und durch den Marmor selbst glüht noch in jenem unübertrefflichen Pferdekopf z. B. die feurige Lebenskraft. – Dies leise Ineinanderfließen der organischen Umrisse, das sich mit der gewissenhaftesten Ausarbeitung, ohne regelmäßige Flächen oder etwas nur Kreisrundes, Konvexes zu bilden, verbindet, gibt erst jenen Duft der Lebendigkeit, jene Weiche und Idealität aller Teile, jenes Zusammenstimmen, das als der geistige Hauch der Beseelung sich über das Ganze breitet.

c) Wie treu nun aber auch die Formen im einzelnen und allgemeinen ausgedrückt sind, so ist diese Treue doch kein Kopieren des Natürlichen als solchen. Denn die Skulptur hat es immer nur mit der Abstraktion der Form zu tun und muss deshalb einerseits das vom Leiblichen fortlassen, was das eigentlich Natürliche darin ist, d. h. was auf die bloßen Naturfunktionen hindeutet; andererseits darf sie nicht zu der äußersten Partikularisation fortgehen, sondern, wie z. B. beim Haar, nur das Allgemeinere der Formen auffassen und darstellen. In dieser Weise allein zeigt sich die menschliche Gestalt, wie sie es in der Skulptur soll, statt als bloße Naturform, als Gestalt und Ausdruck des Geistes. Hiermit hängt dann auch näher die Seite zusammen, dass sich zwar der geistige Gehalt durch die Skulptur im *Leiblichen* ausdrückt, beim echten Ideal nicht so *sehr* das Äußere heraustritt, dass dieses Äußere als solches in seiner Anmut und Grazie allein schon, oder in überwiegendem Maße, das Wohlgefallen des Beschauers zu

sich heranziehen könnte. Im Gegenteil muss das echte strengere Ideal die Geistigkeit wohl verkörpern und nur durch die Gestalt und deren Ausdruck gegenwärtig machen, aber die Gestalt dennoch immer von diesem ihrem geistigen Inhalt allein zusammengehalten, getragen und vollständig durchdrungen zeigen. Das Schwellen des Lebens, die Weiche und Lieblichkeit oder sinnliche Fülle und Schönheit des leiblichen Organismus muss ebenso wenig für sich den Zweck der Darstellung abgeben, als das Individuelle der Geistigkeit schon zum Ausdruck des dem Zuschauer seiner eigenen Partikularität nach verwandteren und angenäherten Subjektiven fortgehen darf.

2. Die besonderen Seiten der idealen Skulpturgestalt als solcher

Wenden wir uns jetzt zur bestimmteren Betrachtung der Hauptmomente, auf welche es bei der idealen Skulpturgestalt ankommt, so wollen wir hier im wesentlichen Winckelmann folgen, der mit größtem Sinn und Glück die besonderen Formen und die Art und Weise angegeben hat, in welcher dieselben von den griechischen Künstlern behandelt und gebildet worden sind, um als Ideal der Skulptur gelten zu können. Die Lebendigkeit, dies Zerfließende, entflieht zwar den Bestimmungen des Verstandes, der hier das Besondere nicht so festzuhalten und zu durchdringen vermag als in der Architektur; im ganzen aber, wie wir schon sahen, lässt sich doch ein Zusammenhang der freien Geistigkeit und der körperlichen Formen angeben.

Der nächste allgemeine Unterschied, den wir in dieser Rücksicht machen können, betrifft die Bestimmung des Skulpturwerks überhaupt, nach welcher die menschliche Gestalt *Geistiges* auszudrücken hat. Der geistige Ausdruck nun, obschon er über die ganze leibliche Erscheinung ausgegossen sein muss, fasst sich am meisten in der *Gesichtsbildung* zusammen, wogegen die übrigen Glieder nur durch ihre *Stellung,* insofern dieselbe aus dem in sich freien Geiste herkommt, Geistiges in sich widerzuspiegeln imstande sind.

Mit der Betrachtung der idealen Formen *erstens* des Kopfes wollen wir beginnen, sodann *zweitens* von der Stellung des Körpers sprechen, woran sich dann *drittens* das Prinzip für die Bekleidung schließt.

a. Das griechische Profil

In der idealen Bildung des menschlichen Hauptes begegnet uns vor allem das sogenannte *griechische Profil.*

α) Dies Profil liegt in der spezifischen Verbindung der Stirn und Nase; in der fast geraden oder nur sanft gebogenen Linie nämlich, in welcher die Stirn sich zur Nase ohne Unterbrechung fortsetzt, sowie näher in der senkrechten Richtung dieser Linie auf eine zweite hin, welche, wenn man sie von der Nasenwurzel nach dem Kanal des Ohres zieht, mit jener ersten Stirn- und Nasenlinie einen rechten Winkel macht. In solcher Linie stehen Nase und Stirn durchgängig in der idealen schönen Skulptur zueinander, und es fragt sich daher, ob dies eine bloß nationale und künstlerische Zufälligkeit oder physiologische Notwendigkeit ist.

Camper[147], der holländische bekannte Physiologe, hat besonders diese Linie näher als die Schönheitslinie des Gesichts charakterisiert, indem er in ihr den Hauptunterschied der menschlichen Gesichtsbildung und des tierischen Profils findet und die Modifikationen dieser Linie deshalb auch durch die verschiedenen Menschenrassen verfolgt, worin ihm freilich *Blumenbach (De varietate nativa,* § 60[148]) widerspricht. Im Allgemeinen aber ist die angedeutete Linie in der Tat eine sehr bezeichnende Unterscheidung des menschlichen und tierischen Aussehens. Bei den Tieren bilden Maul und Nasenknochen zwar auch eine mehr oder weniger gerade Linie, aber das spezifische Hervortreten der tierischen Schnauze, die sich als gleichsam nächste praktische Beziehung zu den Gegenständen nach vorne drängt, bestimmt sich wesentlich durch das Verhältnis zum Schädel, an welchem das Ohr

[147] Petrus Camper, 1722-1789, holländischer Anatom
[148] Johann Friedrich Blumenbach, *De generis humani varietate nativa,* Göttingen 1775

weiter herauf- oder herabgestellt ist, so dass nun die zur Nasenwurzel oder zum Oberkiefer – dahin, wo die Zähne einsitzen – fortgezogene Linie mit dem Schädel, statt wie beim Menschen einen rechten, hier einen spitzen Winkel bildet. Jeder Mensch hat für sich ein allgemeines Gefühl von diesem Unterschiede, der sich allerdings auf bestimmtere Gedanken zurückführen lässt.

αα) In der Kopfbildung der Tiere ist das Hervorragende das Maul, als Fresswerkzeug, mit dem Ober- und Unterkiefer, den Zähnen und Kaumuskeln. Diesem Hauptorgan sind die übrigen Organe nur als dienend und behilflich beigegeben. Vornehmlich die Nase, zum Herumschnuppern nach Nahrung; untergeordneter das Auge zum Spähen. Das ausdrückliche Hervortreten dieser dem Naturbedürfnis und den Befriedigungen desselben ausschließlich gewidmeten Formationen gibt dem tierischen Kopf den Ausdruck bloßer Zweckmäßigkeit für die Naturfunktionen, ohne alle geistige Idealität.

So kann man denn auch von den Fresswerkzeugen aus den gesamten tierischen Organismus verstehen. Die bestimmte Art der Nahrung nämlich fordert eine bestimmte Struktur des Mauls, eine besondere Art der Zähne, mit denen dann wieder der Bau der Kiefer, Kaumuskeln, Backenknochen und weiterhin der Rückenwirbel, die Schenkelknochen, Klauen usf. im engsten Zusammenhange stehen. Der tierische Körper dient bloßen Naturzwecken und erhält durch diese Abhängigkeit von dem nur Sinnlichen der Ernährung den Ausdruck der Geistlosigkeit. – Soll nun das menschliche Antlitz schon seiner leiblichen Gestalt nach ein geistiges Gepräge haben, so müssen diejenigen Organe, welche beim Tier als die bedeutendsten erscheinen, beim Menschen zurücktreten und denen Platz machen, die nicht auf ein praktisches, sondern auf ein *theoretisches,* ideelles Verhältnis deuten.

ββ) Das menschliche Gesicht hat deshalb einen *zweiten* Mittelpunkt, in welchem sich das seelenvolle, geistige Verhalten zu den Dingen kundgibt. Dies ist in der *oberen* Partie des Gesichts der Fall, in der sinnenden Stirn und dem darunterliegenden seelendurchgängigen Auge mit seiner Umgebung. Mit der Stirn hängt nämlich das Sin-

nen, die Reflexion, das Insichgehen des Geistes zusammen, dessen Inneres sodann aus dem Auge in klarer Konzentration herausschaut. Durch das Hervortreten nun der Stirn, während der Mund und die Backenknochen zurückstehen, erhält das menschliche Angesicht den *geistigen* Charakter. Dies Vorwärtsgehen der Stirn wird dadurch notwendig das Bestimmende für den ganzen Bau des Schädels, der nun nicht mehr zurückfällt und den Schenkel eines spitzen Winkels bildet, als dessen äußerste Spitze das Maul sich hervordrängt, sondern von der Stirn aus lässt sich durch die Nase zur Spitze des Kinns eine Linie ziehen, welche mit einer zweiten über den Hinterschädel gegen die Spitze der Stirn hingezogenen einen rechten oder dem rechten sich annähernden Winkel bildet.

γγ) Den Übergang *drittens* und die Verbindung des unteren und oberen Teils des Gesichts, der nur theoretischen geistigen Stirn und des praktischen Organs für die Ernährung, macht die *Nase,* welche auch ihrer natürlichen Funktion nach als Riechorgan in der Mitte steht zwischen dem praktischen und theoretischen Verhalten zur Außenwelt. Sie gehört zwar in dieser Mitte noch dem tierischen Bedürfnis an, denn das Riechen hängt wesentlich mit dem Geschmack zusammen, weshalb denn auch beim Tier die Nase im Dienste des Mauls und der Ernährung steht; aber das Riechen selbst ist noch kein wirkliches praktisches Verzehren der Gegenstände wie das Fressen und Schmecken, sondern nimmt nur das Resultat des Prozesses auf, in welchen die Gegenstände mit der Luft und deren unsichtbarem, heimlichem Auflösen eingehen. Wird nun der Übergang von Stirn und Nase so gemacht, dass sich die Stirn für sich herauswölbt und gegen die Nase hin zurückzieht, während diese ihrerseits gegen die Stirn hin eingedrückt bleibt und dann erst wieder sich hervorhebt, so bilden beide Teile des Gesichts, der theoretische der Stirn und der aufs Praktische hindeutende der Nase und des Mundes, einen markierten Gegensatz, durch welchen die gleichsam zu beiden Systemen gehörige Nase von der Stirn ab zum System des Mundes hingezogen wird. Dann erhält die Stirn in ihrer isolierten Stellung einen Ausdruck der Härte und der eigensinnigen geistigen Konzentration in sich gegen die

beredte Mitteilung des Mundes, der zum Organ der Ernährung wird und sogleich die Nase als Werkzeug für den Beginn der Begierde, für den Vorsatz des Riechens in ihren Dienst nimmt und sie auf das physische Bedürfnis hin ausgerichtet zeigt. Hiermit hängt dann ferner die Zufälligkeit der Form zusammen, zu deren undeterminierbaren Modifikationen sodann Nase und Stirn fortgehen können. Die Art der Wölbung, das Hervor- und Zurücktreten der Stirn verliert die feste Bestimmtheit, und die Nase kann platt oder scharf, herabhängend, gebogen, tiefer eingedrückt und aufgestülpt sein.

Bei der Milderung und Ausgleichung dagegen, bei der schönen Harmonie, welche das griechische Profil in dem sanften ununterbrochenen Zusammenhang der geistigen Stirn und der Nase zwischen den oberen und unteren Gesichtsteilen hervorbringt, erscheint die Nase, eben durch diesen Zusammenhang, mehr der Stirne angeeignet und erhält dadurch, als zum System des Geistigen herübergezogen, selber einen geistigen Ausdruck und Charakter. Das Riechen wird gleichsam zu einem theoretischen Riechen, zu einer feinen Nase fürs Geistige; wie sich denn auch die Nase in der Tat durch Rümpfen usf., wie unbedeutend diese Bewegungen auch sein mögen, dennoch höchst regsam für den Ausdruck geistiger Beurteilungen und Empfindungsweisen zeigt. So sagen wir z. B. von einem stolzen Menschen, er trage die Nase hoch, oder schreiben einem jungen Mädchen mit aufgeworfenem Naschen Schnippischkeit zu.

Ähnliches gilt auch vom *Munde.* Er hat zwar einerseits die Bestimmung, das Werkzeug für die Befriedigung des Hungers und Durstes zu sein, drückt aber andererseits auch geistige Zustände, Gesinnungen und Leidenschaften aus. Schon beim Tiere dient er in dieser Beziehung zum Schreien, beim Menschen zum Sprechen, Lachen, Seufzen usf., wobei die Züge des Mundes selbst schon einen charakteristischen Zusammenhang mit den geistigen Zuständen beredter Mitteilung oder der Freude, des Schmerzes usf. haben. Man sagt nun freilich, eine solche Gesichtsbildung sei eben den *Griechen* nur als die eigentlich schöne vorgekommen; Chinesen, Juden, Ägypter dagegen hielten ganz andere, ja entgegengesetzte Bildungen für ebenso schön

oder für schöner noch, so dass, Instanz gegen Instanz genommen, das griechische Profil darum noch nicht als der Typus der echten Schönheit erwiesen sei. Dies ist jedoch nur ein oberflächliches Gerede. Das griechische Profil darf als keine nur äußerliche und zufällige Form angesehen werden, sondern kommt dem Ideal der Schönheit an und für sich zu, weil es erstens diejenige Gesichtsbildung ist, in welcher der Ausdruck des Geistigen das bloß Natürliche ganz in den Hintergrund stellt, und zweitens am meisten sich der Zufälligkeit der Form entzieht, ohne doch eine bloße Gesetzmäßigkeit zu zeigen und alle und jede Individualität zu verbannen.

β) Was ferner die einzelnen Formen näher angeht, so will ich aus dem breiten Detail dessen, was hier zu erwähnen wäre, nur einige Hauptpunkte herausheben. Wir können in dieser Rücksicht *zuerst* von der Stirn, dem Auge und Ohr, als dem mehr auf das Theoretische und Geistige bezüglichen Teile des Gesichts, sprechen, dem sich *zweitens* Nase, Mund und Kinn als die relativ mehr dem Praktischen zugehörigen Bildungen anschließen. *Drittens* haben wir vom *Haar* als äußerlicher Umgebung zu reden, durch welche sich der Kopf zu einem schönen Oval in sich abrundet.

αα) Die *Stirn* ist in den Idealen der klassischen Skulpturgestalt weder herausgewölbt noch überhaupt hoch, denn obschon das Geistige in der Gesichtsbildung heraustreten soll, so ist es doch nicht die Geistigkeit als solche, welche die Skulptur darzustellen hat, sondern die noch ganz im Leiblichen sich ausdrückende Individualität. In Herkulesköpfen z. B. ist deshalb die Stirn vorzugsweise niedrig, weil Herkules mehr die muskelvoll nach außen gerichtete körperliche als die nach innen gewendete geistige Kräftigkeit hat. Im übrigen erscheint die Stirn vielfach modifiziert, niedriger bei weiblichen, reizenden und jugendlichen, höher bei würdevollen und geistig sinnenderen Gestalten. Gegen die Schläfe hin fällt sie nicht in scharfem Winkel ab und senkt sich an den Schläfen nicht ein, sondern rundet sich eiförmig in sanfter Wölbung und ist haarbewachsen. Denn die scharfen unbehaarten Winkel und eingesunkenen Vertiefungen an den Schläfen

kommen nur der Hinfälligkeit des zunehmenden Alters, nicht aber der ewig blühenden Jugend der idealen Götter und Helden zu.

In Rücksicht auf das *Auge* müssen wir sogleich feststellen, dass der idealen Skulpturgestalt außer der eigentlich malerischen Farbe auch noch der *Blick* des Auges abgeht. Man kann zwar historisch erweisen wollen, dass die Alten an einigen Tempelbildern der Minerva und anderer Götter das Auge gemalt haben, weil man an einigen Statuen noch Farbspuren auffindet, bei heiligen Bildern jedoch haben sich die Künstler oft gegen den guten Geschmack soviel als möglich an das Traditionelle gehalten. Bei anderen zeigt sich's, dass sie müssen eingesetzte Augen von Edelsteinen gehabt haben. Dies geht dann aber aus der bereits oben angedeuteten Lust hervor, die Götterbilder so reich und prächtig als möglich auszuschmücken. Und im ganzen sind dies entweder Anfänge oder religiöse Traditionen und Ausnahmen, und außerdem gibt die Färbung dem Auge noch immer nicht den in sich konzentrierten Blick, der dem Auge erst einen vollständigen Ausdruck verleiht. Wir können es deshalb hier als ausgemacht ansehen, dass an den wahrhaft klassischen und freien Statuen und Büsten, die aus dem Altertum auf uns gekommen sind, der Augenstern sowie der geistige Ausdruck des Blicks fehlt. Denn obschon häufig in den Augapfel auch der Augenstern eingezeichnet oder durch eine konische Vertiefung und eine Wendung angedeutet ist, welche den Glanzpunkt des Augensterns und dadurch eine Art von Blick ausdrückt, so bleibt dies dennoch wieder nur die ganz äußerliche Gestalt des Auges und ist nicht seine Belebung, nicht der Blick als solcher, der Blick der inneren Seele.

Da liegt die Vorstellung nahe, es müsse den Künstler viel kosten, das Auge, diese einfache Beseelung, aufzuopfern. Blickt man doch jedem Menschen zuerst vor allem ins Auge, um einen Anhalt, einen Erklärungspunkt und Grund für seine gesamte Erscheinung zu finden, die sich aus dem Einheitspunkt des Blickes in ihrer einfachsten Weise fassen lässt.

Der Blick ist das Seelenvollste, die Konzentration der Innigkeit und empfindenden Subjektivität; wie durch einen Händedruck und schneller noch setzt der Mensch sich durch den Blick des Auges mit dem Menschen in Einheit. Und dieses Seelenvollste muss die Skulptur entbehren. In der Malerei dagegen tritt dieser Ausdruck des Subjektiven entweder in seiner ganzen Innigkeit oder in mannigfaltiger Berührung mit den Außendingen und den dadurch hervorgerufenen besonderen Interessen, Empfindungen und Leidenschaften durch die Nuancen der Färbung hervor. Aber die Sphäre des Künstlers ist in der Skulptur weder die Innigkeit der Seele in sich, die Zusammenfassung des ganzen Menschen in das einfache Ich, das im Blick als diesem letzten Lichtpunkt erscheint, noch die zerstreute, mit der Außenwelt verwickelte Subjektivität. Die Skulptur hat die Totalität der äußerlichen Gestalt zum Zweck, in welche sie die Seele auseinanderschlagen und sie durch diese Mannigfaltigkeit darstellen muss, so dass ihr die Zurückführung auf den einen einfachen Seelenpunkt und die Augenblicklichkeit des Blicks nicht erlaubt ist. Das Skulpturwerk hat nicht eine Innerlichkeit als solche, welche sich nun auch für sich als dieses Ideelle des Blicks, den anderen Körperteilen gegenüber, kundgeben und in den Gegensatz von Auge und Leib treten dürfte; sondern was das Individuum als inneres, geistiges ist, bleibt ganz in der Totalität der Gestalt ergossen, welche nur der betrachtende Geist, der Beschauer, zusammenfasst. Ebenso *zweitens* blickt das Auge in die Außenwelt hinaus; es sieht wesentlich auf etwas und zeigt dadurch den Menschen in seiner Beziehung auf eine mannigfaltige Äußerlichkeit sowie in der Empfindung für das, was ihn umgibt und um ihn vorgeht. Das echte Skulpturbild aber ist gerade dieser Verbindung mit den Außendingen entzogen und – versenkt in das Substantielle seines geistigen Gehalts – selbstständig in sich, ohne Zerstreuung und Verwicklung. *Drittens* erhält der Blick des Auges seine entwickelte Bedeutung durch den Ausdruck der übrigen Gestalt, in deren Gebärde und Rede, obschon er sich gegen diese Entwicklung als der nur formelle Punkt der Subjektivität abscheidet, in welchen sich die ganze Mannigfaltigkeit der Gestalt und ihrer Umgebung zusammennimmt. Solche partikuläre Breite nun aber ist dem Plastischen fremd, und so wäre der speziellere

Ausdruck im Blick, der nicht zugleich im Ganzen der Gestalt seine weitere entsprechende Entfaltung fände, nur eine zufällige Besonderheit, welche das Skulpturbild von sich fernzuhalten hat. Aus diesen Gründen entbehrt die Skulptur nicht nur nichts durch die Blicklosigkeit ihrer Gestalten, sondern sie *muss* ihrem ganzen Standpunkte nach diese Art des Seelenausdrucks fehlen lassen. Und so war es wieder der große Sinn der Alten, dass sie fest die Beschränkung und Umgrenzung der Skulptur erkannten und streng dieser Abstraktion treu blieben. Dies ist ihr hoher *Verstand* in der Fülle ihrer Vernunft und der Totalität ihrer Anschauung. – Es kommen zwar auch in der alten Skulptur Fälle vor, in welchen das Auge nach einem bestimmten Punkte sieht, wie z. B. in der schon mehr erwähnten Statue des Faun, der zum jungen Bacchus hinschaut; dies Hinlächeln ist seelenvoll ausgedrückt, doch auch hier ist das Auge nicht sehend, und die eigentlichen Götterstatuen in ihren einfachen Situationen sind nicht in so speziellen Bezügen in Betreff auf die Wendung des Auges und Blicks dargestellt.

Was nun näher die *Gestalt* des Auges in idealen Skulpturwerken angeht, so ist es seiner Form nach groß, offen, oval, seiner Stellung nach gegen die Linie der Stirn und Nase im rechten Winkel und tiefliegend. – Die Größe des Auges rechnet schon Winckelmann (Winckelmann, *Werke,* Bd. IV, 5. Buch, Kap. 5, § 20, S. 198[149]) so zur Schönheit, wie ein großes Licht schöner sei als ein kleines. „Die Größe aber", fährt er fort, „ist dem Augenknochen oder dessen Kasten gemäß und äußert sich in dem Schnitt und in der Öffnung der Augenlider, von denen das obere gegen den inneren Winkel einen runderen Bogen als das untere an schönen Augen beschreibt." Bei Profilköpfen von erhabener Arbeit bildet der Augapfel selbst ein Profil und erhält gerade durch diese abgeschnittene Öffnung eine Großartigkeit und einen offenen Blick, dessen Licht zugleich, nach Winckelmanns Bemerkung, auf Münzen durch einen erhabenen Punkt auf dem Augapfel sichtbar gemacht ist. Doch sind nicht alle großen Augen schön, denn sie werden es einerseits erst durch den Schwung der Augenlider, andererseits durch die tiefere Lage. Das Auge nämlich darf sich nicht vordrängen

[149] *Werke,* 9 Bde., Dresden 1808-20

und in die Äußerlichkeit gleichsam herauswerfen, denn eben dies Verhältnis zur Außenwelt ist für das Ideal entfernt und mit dem Sichzurückziehen auf sich, auf das substantielle Insichsein des Individuums vertauscht. Das Vorliegen der Augen aber mahnt sogleich daran, dass der Augapfel bald herausgetrieben, bald wieder zurückgezogen wird und besonders beim Glotzen nur anzeigt, der Mensch sei aus sich heraus, entweder in Gedankenlosigkeit hinstierend oder ganz ebenso geistlos in den Anblick irgendeines sinnlichen Gegenstandes versenkt. In dem Skulpturideal der Alten liegt das Auge sogar tiefer als in der Natur (Winckelmann, I. c., § 21). Winckelmann gibt hierfür den Grund an, dass bei größeren Statuen, welche dem Blick des Beschauers ferner standen, das Auge ohne diese tiefere Lage, da außerdem der Augapfel mehrenteils glatt war, ohne Bedeutung und gleichsam erstorben gewesen sein würde, wenn nicht eben durch Erhabenheit der Augenknochen das dadurch vermehrte Spiel des Lichts und Schattens das Auge wirksamer gemacht hätte. Doch hat diese Vertiefung des Auges noch eine andere Bedeutung. Tritt nämlich die Stirn dadurch weiter hervor als in der Natur, so überwiegt der sinnende Teil des Gesichts und der geistige Ausdruck springt schärfer heraus, während nun auch der verstärkte Schatten in den Augenhöhlen seinerseits selbst eine Tiefe und unzerstreute Innerlichkeit zu empfinden gibt, ein Erblinden nach außen und eine Zurückgezogenheit auf das Wesentliche der Individualität, deren Tiefe sich über die ganze Gestalt ergießt. Auch auf den Münzen aus bester Zeit liegen die Augen tief, und die Augenknochen sind erhöht. Dagegen werden die Augenbrauen nicht durch einen breiteren Bogen kleiner Härchen ausgedrückt, sondern nur durch die schneidende Schärfe der Augenknochen angedeutet, welche, ohne die Stirn in ihrer fortlaufenden Form – wie dies die Brauen durch ihre Farbe und relative Erhabenheit tun – zu unterbrechen, sich wie ein elliptischer Kranz um die Augen hinziehen. Die höhere und dadurch selbstständigere Wölbung der Augenbrauen ist nie für schön gehalten worden.

Von den *Ohren* drittens sagt Winckelmann (I. c., § 29), dass die Alten auf deren Ausarbeitung den größten Fleiß verwendeten, so dass

z. B. bei geschnittenen Steinen die geringe Sorgfalt in der Ausführung des Ohrs ein untrügliches Kennzeichen für die Unechtheit des Kunstwerks sei. Besonders Porträtstatuen gäben oft die eigentümlich individuelle Gestalt des Ohres wieder. Man könne deshalb aus der Form des Ohrs häufig die dargestellte Person selbst, wenn dieselbe bekannt sei, erraten und aus einem Ohre mit einer ungewöhnlich großen inneren Öffnung z. B. auf einen Marcus Aurelius schließen. Ja das Unförmliche selbst hätten die Alten angedeutet. – Als eine eigene Art von Ohren an idealen Köpfen, an einigen des Herkules z. B., führt Winckelmann plattgeschlagene und an den knorpeligen Flügeln geschwollene Ohren an. Sie deuten auf Ringer und Pankratiasten[150], wie denn auch Herkules (1. c., § 34) in den Spielen dem Pelops zu Ehren zu Elis den Preis als Pankratiast davontrug.

ββ) In Rücksicht auf den Teil des Gesichts, welcher sich von selten der natürlichen Funktion mehr auf das Praktische der Sinne bezieht, haben wir *zweitens* noch von der bestimmteren Form der Nase, des Mundes und des Kinns zu sprechen.

Die Verschiedenheit in der Form der *Nase* gibt dem Gesicht die mannigfachste Gestalt und die vielseitigsten Unterschiede des Ausdrucks. Eine scharfe Nase mit dünnen Flügeln sind wir z. B. mit einem scharfen Verstande in Zusammenhang zu bringen gewohnt, während uns eine breite und herabhängende oder tierisch aufgestülpte auf Sinnlichkeit, Dummheit und Brutalität überhaupt deutet. Sowohl von solchen Extremen als auch von deren partikulären Mittelstufen in Form und Ausdruck hat aber die Skulptur sich frei zu halten und vermeidet deshalb, wie wir bereits beim griechischen Profil sahen, nicht nur die Abtrennung von der Stirn, sondern auch das Herauf- und Herunterbiegen, die scharfe Spitze und breitere Rundung, die Hebung in der Mitte und Senkung nach der Stirn und dem Munde, überhaupt die Schärfe und Dicke der Nase, indem sie an die Stelle dieser vielfältigen Modifikationen gleichsam eine indifferente, wenn auch immer noch von Individualität leise belebte Form setzt.

---

[150] von Pankration (*griechisch* Allkampf, Gesamtkampf), eine Kampfsportart bei den altgriechischen Festspielen, Mischung aus Ringen und Boxen

Nächst dem Auge gehört der *Mund* zu dem schönsten Teile des Gesichts, wenn er nicht seiner natürlichen Zweckmäßigkeit, zum Werkzeug für das Essen und Trinken zu dienen, sondern seiner geistigen Bedeutsamkeit nach gestaltet ist. In dieser Beziehung steht er in Mannigfaltigkeit und Reichtum des Ausdrucks nur dem Auge nach, obschon er die feinsten Nuancen des Spottes, der Verachtung, des Neides, die ganze Gradation der Schmerzen und der Freude durch die leisesten Bewegungen und das regsamste Spiel derselben lebendig darzustellen vermag und ebenso in seiner ruhenden Gestalt Liebreiz, Ernst, Sinnlichkeit, Sprödigkeit, Hingebung usf. bezeichnet. Für die partikulären Nuancen nun aber des geistigen Ausdrucks gebraucht ihn die Skulptur weniger und hat vornehmlich das bloß Sinnliche, das auf Naturbedürfnisse hindeutet, aus der Gestalt und dem Schnitt der Lippen zu entfernen. Sie bildet deshalb den Mund überhaupt weder übervoll noch karg, denn allzu dünne Lippen deuten auch auf Kargheit des Empfindens; die Unterlippe voller als die obere, was auch bei Schiller der Fall war, in dessen Bildung des Mundes jene Bedeutsamkeit und Fülle des Gemüts zu lesen war. Diese idealere Form der Lippen gibt dem tierischen Maul gegenüber den Anblick einer gewissen Bedürfnislosigkeit, während man beim Tier, wenn der obere Teil sich vordrängt, sogleich an das Losfahren auf die Speise und das Ergreifen derselben erinnert wird. Beim Menschen ist der Mund, der geistigen Beziehung nach, hauptsächlich der Sitz der Rede, das Organ für die freie Mitteilung des bewussten Inneren, wie das Auge der Ausdruck der empfindenden Seele. Die Ideale der Skulptur nun haben ferner die Lippen nicht fest geschlossen, sondern bei den Werken aus der Blütezeit der Kunst (Winckelmann, I. c., § 25, S. 206) steht der Mund etwas offen, ohne jedoch die Zähne sichtbar zu machen, die mit dem Ausdruck des Geistigen nichts zu schaffen haben. Man kann dies dadurch erklären, dass bei der Tätigkeit der Sinne, besonders beim strengen, festen Hinblicken auf bestimmte Gegenstände, der Mund sich schließt, bei dem blicklosen freien Versunkensein dagegen leise sich öffnet und die Mundwinkel sich nur um ein weniges herunterneigen. Das *Kinn* endlich drittens vervollständigt in seiner idealen Gestalt den geistigen Ausdruck des Mundes, wenn es nicht wie beim Tier ganz

fehlt oder wie in den ägyptischen Skulpturwerken zurückgedrängt und mager bleibt, sondern tiefer selbst als gewöhnlich heruntergezogen ist und nun in der rundlichen Völligkeit seiner gewölbten Form, besonders bei kürzeren Unterlippen, noch mehr Großheit erhält. Ein volles Kinn nämlich bringt den Eindruck einer gewissen Sattheit und Ruhe hervor. Alte rührige Weiber dagegen wackeln mit dem dürren Kinn und mageren Muskeln, und Goethe z. B. vergleicht die Kiefer mit zwei Zangen, die greifen wollen. All diese Unruhe geht bei einem vollen Kinn verloren. Das Grübchen jedoch, das man jetzt für etwas Schönes hält, ist als ein zufälliger Liebreiz nichts zur Schönheit selbst wesentlich Gehöriges; statt dessen aber gilt ein großes rundes Kinn für ein untrügliches Merkmal antiker Köpfe. Bei der Mediceischen Venus z. B. ist es kleiner, doch hat man ausgefunden, dass es gelitten habe.

γγ) Zum Schluss bleibt uns jetzt nur noch vom *Haar zu* sprechen übrig. Das Haar überhaupt hat mehr den Charakter eines vegetabilischen als eines animalischen Gebildes und beweist weniger die Stärke des Organismus, als es vielmehr ein Zeichen der Schwäche ist. Die Barbaren lassen die Haare platt hängen oder tragen sie rund abgeschnitten, nicht wallend oder gelockt. Die Alten dagegen wendeten in ihren idealen Skulpturwerken auf die Ausarbeitung des Haares große Sorgfalt, worin die Neueren weniger fleißig und geschickt sind. Freilich ließen auch die Alten, wenn sie in allzu hartem Stein arbeiteten, das Haupthaar nicht in frei hängenden Locken wallen, sondern stellten es (Winckelmann, I. c., § 37, S. 218) wie kurz geschnitten und hernach fein gekämmt dar. Bei Statuen aus Marmor aber sind in der guten Zeit die Haare lockig und groß bei männlichen Köpfen gehalten, und bei weiblichen, wo die Haare hinaufgestrichen und oben zusammengebunden dargestellt wurden, sieht man sie wenigstens, wie Winckelmann sagt, schlangenweise und mit nachdrücklichen Vertiefungen gezogen, um ihnen Mannigfaltigkeit nebst Licht und Schatten zu geben, was durch niedrige Furchen nicht geschehen kann. Außerdem ist bei den besonderen Göttern der Wurf und die Anordnung des Haars verschieden. In ähnlicher Weise macht auch die christliche Malerei Christus durch eine bestimmte Art des Scheitels und der Locken

kenntlich, nach welchem Vorbilde sich denn Jetzigerzeit manche auch ein Aussehen wie Herr Christus geben.

γ) Diese besonderen Teile nun haben sich der Form nach zum Kopf, als einem Ganzen, zusammenzuschließen. Die schöne Gestalt wird hier durch eine Linie bestimmt, welche dem Eirund am nächsten kommt und alles Scharfe, Spitze, Winklige dadurch zur Harmonie und einem fortlaufenden milden Zusammenhange der Form auflöst, ohne doch bloß regelmäßig und abstrakt-symmetrisch zu sein oder in die vielseitige Verschiedenheit der Linien und ihrer Wendung und Biegung wie bei den übrigen Körperteilen auszulaufen. Zur Bildung dieses in sich zurückkehrenden Ovals gehört besonders für den vorderen Anblick des Gesichts der schöne freie Schwung vom Kinn zum Ohr sowie die schon erwähnte Linie, welche die Stirn die Augenknochen entlang beschreibt; ebenso der Bogen über das Profil von der Stirn über die Spitze der Nase zum Kinn herunter und die schöne Wölbung des Hinterkopfs zum Nacken.

Soviel wollte ich von der idealen Gestalt des Kopfs, ohne mich in das weitere Detail einzulassen, anführen.

b. Stellung und Bewegung des Körpers

Was nun die übrigen Glieder, Hals, Brust, Rücken, Leib, Arme, Hände, Schenkel und Füße, anbetrifft, so geht hier eine andere Ordnung an. Sie können in ihrer Form zwar schön sein, aber nur sinnlich, lebendig schön, ohne durch ihre Gestalt als solche schon, wie das Gesicht es tut, das Geistige auszusprechen. Die Alten haben nun auch für die Gestalt dieser Glieder und deren Ausarbeitung den höchsten Schönheitssinn bewiesen, doch dürfen auch diese Formen in der echten Skulptur sich nicht bloß als Schönheit des Lebendigen geltend machen, sondern müssen als Glieder der *menschlichen* Gestalt zugleich den Anblick des Geistigen geben, soviel dies die Leiblichkeit als solche imstande ist. Denn sonst würde der Ausdruck des Inneren sich nur auf das Antlitz konzentrieren, während doch in der Plastik der Skulptur das Geistige gerade durch die gesamte Gestalt hindurcher-

gossen erscheinen und sich nicht für sich, dem Leiblichen gegenüber, isolieren soll.

Fragen wir nun, durch welche Mittel Brust, Leib, Rücken und die Extremitäten zum Ausdruck des Geistes mitwirken und dadurch selber außer der schönen Lebendigkeit auch den Hauch eines geistigen Lebens aufnehmen können, so sind diese Mittel:

erstens die Stellung, in welche die Glieder, insoweit dieselbe vom Inneren des Geistes ausgeht und frei vom Innern her bestimmt ist, zueinander gebracht werden;

zweitens die Bewegung oder Ruhe in ihrer vollen Schönheit und Freiheit der Form.

Drittens gibt diese Art der Stellung und Bewegung in ihrem bestimmten Habitus und Ausdruck näher die besondere Situation an, in welcher das Ideal, das niemals nur in abstracto Ideal sein kann, gefasst ist.

Auch über diese Punkte will ich noch einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen.

α) In Rücksicht auf die *Stellung* ist das erste, was sich schon der oberflächlichen Betrachtung darbietet, die *aufrechte* Stellung des Menschen. Der tierische Leib läuft mit dem Boden parallel, Maul und Auge verfolgen dieselbe Richtung des Rückgrats, und das Tier kann dies sein Verhältnis zur Schwere nicht selbstständig aus sich aufheben. Das Entgegengesetzte ist beim Menschen der Fall, indem das geradeaus schauende Auge in seiner natürlichen Richtung im rechten Winkel mit der Linie der Schwere und des Leibes steht. Der Mensch kann zwar auch wie die Tiere auf vieren gehen, und die Kinder tun es in der Tat; sobald aber das Bewusstsein zu erwachen beginnt, reißt der Mensch sich von dem tierischen Gebundensein an den Boden los und steht frei für sich aufrecht da. Dies Stehen ist ein Wollen, denn hören wir auf, stehen zu wollen, so wird unser Körper zusammensinken und

zu Boden fallen. Dadurch schon hat die aufrechte Stellung einen geistigen Ausdruck, insofern das Sichaufheben vom Boden mit dem Willen und deshalb mit Geistigem und Innerem in Zusammenhang bleibt; wie man denn auch von einem in sich freien und selbstständigen Menschen, der seine Gesinnungen, Ansichten, Vorsätze und Zwecke nicht von anderen abhängig macht, zu sagen gewohnt ist, dass er sich auf seine eigenen Füße stelle.

Nun ist aber die aufrechte Stellung noch nicht als solche schön, sondern wird es erst durch die Freiheit ihrer Form. Steht nämlich der Mensch abstrakt nur gerade, lässt er die Hände ganz gleichmäßig am Leibe, ohne sie davon abzutrennen, herunterhängen, während die Beine ebenso dicht nebeneinander bleiben, so gibt dies einen widerwärtigen Eindruck von Steifheit, auch wenn darin zunächst kein Zwang zu sehen ist. Das Steife macht hier einerseits die abstrakte, gleichsam architektonische Regelmäßigkeit aus, in welcher die Glieder durch die gleiche Lage zueinander verharren; andererseits zeigt sich darin keine geistige Bestimmung von innen her, denn Arme, Beine, Brust, Leib, alle Glieder stehen und hängen dann, wie sie dem Menschen von Hause aus gewachsen sind, ohne durch den Geist und sein Wollen und Empfinden in ein verändertes Verhältnis gebracht zu werden. Dasselbe ist es mit dem Sitzen. Umgekehrt entbehrt auch das Zusammenkauern und Hocken am Boden der Freiheit, weil es auf etwas Subordiniertes, Unselbstständiges und Knechtisches deutet. Die freie Stellung dagegen vermeidet teils die abstrakte Regelmäßigkeit und Winkligkeit und bringt auch die Stellung der Glieder in Linien, welche sich der Form des Organischen nähern, teils lässt sie geistige Bestimmungen hindurchscheinen, so dass aus der Stellung die Zustände und Leidenschaften des Inneren erkennbar werden. Erst in diesem Falle kann die Stellung als eine Gebärde des Geistes gelten.

In Anwendung der Stellungen als Gebärde muss die Skulptur jedoch mit großer Vorsicht verfahren und hat dabei manche Schwierigkeit zu überwinden. Einerseits nämlich leitet sich dann die wechselseitige Beziehung der Glieder zwar aus dem Inneren des Geistes her, andererseits aber darf diese Bestimmung von innen die einzelnen Tei-

le nicht in einer Weise stellen, welche der Struktur des Körpers und den Gesetzen derselben widerstrebt und somit nur den Anblick eines den Gliedern angetanen Zwanges geben oder in Gegensatz gegen das schwere Material geraten würde, in welchem die Skulptur die Konzeptionen des Künstlers auszuführen die Aufgabe hat. Drittens muss die Stellung schlechthin ungezwungen scheinen, d. h. wir müssen den Eindruck erhalten, als wenn der Körper die Stellung wie von selber einnähme, weil sonst Körper und Geist sich als etwas Verschiedenes, Auseinandertretendes zeigen und in das Verhältnis des bloßen Befehls von der einen und des abstrakten Gehorsams von der anderen Seite treten, während beide doch in der Skulptur ein und dasselbe unmittelbar zusammenstimmende Ganze ausmachen sollen. Die Ungezwungenheit ist in dieser Rücksicht ein Haupterfordernis. Der Geist als Inneres muss die Glieder total durchdringen und diese ebenso den Geist und seine Bestimmungen als den eigenen Inhalt ihrer Seele in sich aufnehmen. Was endlich näher die *Art* der Gebärde angeht, welche die Stellung in der idealen Skulptur auszudrücken beauftragt werden kann, so geht schon aus dem, was wir früher ausführten, hervor, dass es nicht die schlechthin veränderliche, augenblickliche Gebärde sein darf. Die Skulptur muss nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn[151] mitten in Bewegung und Handlung versteinert oder gefroren wären. Im Gegenteil muss die Gebärde, obgleich sie auf ein charakteristisches Handeln allenfalls hindeuten kann, doch nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muss ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen. Die Ruhe und Selbstständigkeit des Geistes, der die Möglichkeit einer ganzen Welt in sich schließt, ist das für die Skulpturgestalt Gemäßeste.

β) Wie mit der Stellung verhält es sich nun auch *zweitens* mit der *Bewegung.* Sie findet als eigentliche Bewegung in der Skulptur als solcher, insofern dieselbe noch nicht aus sich zu der einer weiteren Kunst sich annähernden Darstellungsweise fortgeht, weniger ihren

[151] Hüon von Bordeaux: Gestalt in „Oberon“ von Christoph Martin Wieland, das Zauberhorn wird ihm von Oberon gegeben, Hüon entführt eine Prinzessin aus Bagdad, indem er in sein Horn bläst, so seine Verfolger bannend

Platz. Das ruhige Götterbild in seiner seligen Beschlossenheit in sich kampflos hinzustellen ist ihre Hauptaufgabe. Eine Mannigfaltigkeit der Bewegungen fällt da von selber fort; es ist mehr ein in sich versunkenes Dastehen oder Liegen, was zur Darstellung kommt; dies in sich Trächtige, das nicht zu einer bestimmten Handlung fortgeht und somit auch seine ganze Kraft nicht auf einen Moment reduziert und diesen Moment zur Hauptsache macht, sondern die ruhige gleiche Dauer. Man muss sich vorstellen können, dass die Göttergestalt in derselben Stellung unvergänglich so dastehen werde. Das Herausgegangensein aus sich, das Sichhineinreißen in die Mitte einer bestimmten konfliktvollen Handlung, die Anstrengung des Augenblicks, die nicht so aushallen kann und will, sind der ruhigen Idealität der Skulptur entgegen und treten mehr nur da auf, wo in Gruppen und Reliefs schon mit einem Anklang an das Prinzip der Malerei besondere Momente einer Handlung zur Darstellung gebracht werden. Der Effekt durch gewaltsame Affekte und deren vorübergehenden Ausbruch tut zwar seine sofortige Wirkung, dann aber hat er sie auch getan, und man kehrt dahin nicht gern zurück. Denn das Hervorstechende, das vorgestellt wird, ist die Sache des Augenblicks, die man auch im Augenblick sieht und kennt, während gerade die innere Fülle und Freiheit, das Unendliche und Ewige, worin man sich dauernd versenken mag, zurückgesetzt ist.

γ) Hiermit soll aber nicht gesagt sein, dass die Skulptur, wo sie ihr strenges Prinzip festhält und auf ihrem Gipfel steht, die bewegte Stellung ganz von sich ausschließen müsse; sie würde in diesem Falle das Göttliche nur in seiner Unbestimmtheit und Indifferenz vorstellig machen. Insofern sie im Gegenteil das Substantielle als *Individualität zu* fassen und in leiblicher Gestalt vor die Anschauung zu bringen hat, so wird auch der innere und äußere Zustand, zu welchem sie ihren Inhalt und dessen Form ausprägt, *individuell* sein müssen. Diese Individualität einer bestimmten Situation nun ist es, welche sich durch die Stellung und Bewegung des Körpers vornehmlich ausdrückt. Wie jedoch das Substantielle in der Skulptur die Hauptsache ist und die Individualität sich aus demselben noch nicht zu partikulärer Selbstständig-

keit herausgerungen hat, so muss auch die besondere Bestimmtheit der Situation nicht von der Art sein, dass sie die einfache Gediegenheit jenes Substantiellen trübt oder aufhebt, indem sie es entweder in die Einseitigkeit und den Kampf von Kollisionen hereinzieht oder überhaupt ganz in die überwiegende Wichtigkeit und Mannigfaltigkeit des Besonderen überführt, sondern sie muss mehr nur eine für sich genommen unwesentlichere Bestimmtheit oder auch ein heiteres Spiel harmloser Lebendigkeit auf der Oberfläche der Individualität bleiben, deren Substantialität dadurch nichts an ihrer Tiefe, Selbstständigkeit und Ruhe einbüßt. Doch ist dies ein Punkt, den ich früher bereits bei Gelegenheit der Situation, in welcher das Ideal in seiner Bestimmtheit zur Darstellung kommen dürfe, in fortlaufendem Bezüge auf das Ideal der Skulptur besprochen habe (Bd. l, S. 262–266) und deshalb hier übergehen will.

c. Bekleidung

Der letzte wichtige Punkt, der jetzt noch in Betracht kommt, ist die Frage nach der *Bekleidung* in der Skulptur. Auf den ersten Blick kann es scheinen, als wenn die nackte Gestalt und deren geistdurchdrungene sinnliche Schönheit des Körpers in seiner Stellung und Bewegung dem Ideal der Skulptur am gemäßesten und die Bekleidung nur ein Nachteil wäre. In diesem Sinne hört man auch heutigentags besonders wieder die Klage, dass die moderne Skulptur so häufig genötigt würde, ihre Gestalten zu bekleiden, während doch keine Kleidung die Schönheit der menschlichen organischen Formen erreiche. Hieran schließt sich dann sogleich das weitere Bedauern über den Mangel an Gelegenheit für unsere Künstler, das Nackte zu studieren, das den Alten immer vor Augen gestanden habe. Im Allgemeinen lässt sich hierüber nur sagen, dass von selten der sinnlichen Schönheit allerdings dem Nackten müsse der Vorzug gegeben werden, dass aber die sinnliche Schönheit als solche nicht der letzte Zweck der Skulptur sei; so dass also die Griechen keinen Irrtum begingen, wenn sie die meisten männlichen Figuren zwar unbekleidet, bei weitem aber die Mehrzahl der weiblichen bekleidet darstellten.

α) Die Kleidung überhaupt, abgesehen von künstlerischen Zwecken, findet ihren Grund einesteils in dem *Bedürfnis,* sich vor den Einflüssen der Witterung zu schützen, indem die Natur dem Menschen nicht wie dem Tiere, das mit Fell, Federn, Haaren, Schuppen usf. bedeckt ist, diese Sorge abgenommen, sondern ihm dieselbe im Gegenteil überlassen hat. Anderenteils ist es das Gefühl der Schamhaftigkeit, welche den Menschen antreibt, sich mit Kleidern zu bedecken. Scham, ganz allgemein genommen, ist ein Beginn des Zorns über etwas, was nicht sein soll. Der Mensch nun, der sich seiner höheren Bestimmung, Geist zu sein, bewusst wird, muss das nur Animalische als eine Unangemessenheit ansehen und vornehmlich die Teile seines Körpers, Leib, Brust, Rücken und Beine, welche bloß tierischen Funktionen dienen oder nur auf das Äußere als solches deuten und keine direkt geistige Bestimmung und keinen geistigen Ausdruck haben, als eine Unangemessenheit gegen das höhere Innere zu verbergen streben. Bei allen Völkern, bei denen ein Anfang der Reflexion gemacht ist, finden wir deshalb auch in stärkerem oder geringerem Grade das Gefühl der Scham und das Bedürfnis der Bekleidung. Schon in der Erzählung der Genesis ist dieser Übergang höchst sinnvoll ausgesprochen. Adam und Eva, ehe sie vom Baume der Erkenntnis gegessen haben, spazieren in unbefangener Nacktheit im Paradiese umher, kaum aber ist das geistige Bewusstsein in ihnen erwacht, so sehen sie, dass sie nackt seien, und schämen sich ihrer Nacktheit. Dasselbe Gefühl herrscht auch bei den übrigen asiatischen Nationen. So sagt z. B. Herodot (l, 10) bei Gelegenheit der Erzählung, wie Gyges zum Thron gelangte, dass es bei den Lydiern und fast bei allen Barbaren selbst einem Manne, nackend gesehen zu werden, für große Schande gelte, wofür die Geschichte von der Frau des Königs Kandaules von Lydien ein Beleg ist. Kandaules nämlich gibt seine Gemahlin nackt dem Anblick des Gyges, seines Trabanten und Lieblings, preis, um denselben zu überzeugen, dass es die schönste Frau sei. Sie, vor der es geheim gehalten werden sollte, erfährt die Schmach dennoch, indem sie den Gyges, der im Schlafgemach versteckt gewesen war, aus der Tür schlüpfen sieht. Aufgebracht lässt sie am folgenden Tage den Gyges kommen und erklärt ihm, da der König ihr dies getan und Gyges gese-

hen, was er nicht habe sehen sollen, erlaube sie ihm nur die Wahl, den König zur Strafe zu töten und dann sie und das Reich zu besitzen oder zu sterben. Gyges wählt das erstere und besteigt nach Ermordung des Königs den Thron und das Bett der Witwe. Dagegen stellten die Ägypter häufig oder meistenteils ihre Statuen nackt dar, so dass die männlichen nur eine Schürze anhatten und an der Gestalt der Isis die Bekleidung nur durch einen feinen, kaum bemerkbaren Saum um die Beine bezeichnet war; doch geschah dies weder aus Mangel an Scham noch aus Sinn für die Schönheit organischer Formen. Denn bei ihrem symbolischen Standpunkte, kann man sagen, war es ihnen nicht um das Gestalten der dem Geist angemessenen Erscheinung, sondern um die Bedeutung, das Wesen und die Vorstellung dessen zu tun, was die Gestalt sollte ins Bewusstsein bringen, und sie ließen so die menschliche Gestalt, ohne Reflexion auf die weitere oder entferntere Gemäßheit zum Geist, in ihrer natürlichen Form, die sie auch mit vieler Treue abbildeten.

β) Bei den Griechen endlich finden wir beides, nackte und bekleidete Figuren. Und so bekleideten sie sich auch in der Wirklichkeit ebenso sehr, als sie es sich nach der anderen Seite zur Ehre anrechneten, zuerst nackt gekämpft zu haben. Besonders die Lakedämonier rangen zuerst ohne Kleider. Doch geschah dies bei ihnen nicht etwa aus Sinn für die Schönheit, sondern aus starrer Gleichgültigkeit gegen das Zarte und Geistige, das in der Scham liegt. Im griechischen Nationalcharakter, bei dem das Gefühl der persönlichen Individualität, wie sie unmittelbar da ist und ihr Dasein geistig beseelt, so hoch gesteigert war als der Sinn für freie schöne Formen, musste es nun auch dazu fortgehen, das Menschliche in seiner Unmittelbarkeit, das Leibliche, wie es dem Menschen gehört und von seinem Geist durchdrungen ist, für sich auszubilden und die menschliche Gestalt als Gestalt, da sie die freieste und schönste ist, über alles andere zu achten. In diesem Sinne warfen sie allerdings, nicht aus Gleichgültigkeit gegen das Geistige, sondern aus Gleichgültigkeit gegen das nur Sinnliche der Begierde, um der Schönheit willen jene Scham ab, welche das bloß Körperli-

che am Menschen nicht will sehen lassen, und eine Menge ihrer Darstellungen sind daher mit voller Absicht nackt.

Dieser Mangel an jeder Art der Bekleidung konnte sich nun aber ebenso wenig durchweg geltend machen. Denn wie ich schon vorhin beim Unterschiede des Kopfs und der übrigen Glieder bemerkte, lässt sich in der Tat nicht leugnen, dass der geistige Ausdruck an der Gestalt sich beschränkt auf das Gesicht und auf die Stellung und Bewegung des Ganzen, auf die Gebärde, die vornehmlich durch die Arme, Hände und die Stellung der Beine sprechend wird. Denn diese Organe, welche nach außen tätig sind, haben eben durch ihre Art der Stellung und Bewegung noch am meisten den Ausdruck einer geistigen Äußerung. Die übrigen Glieder dagegen sind und bleiben nur einer bloß sinnlichen Schönheit fähig, und die Unterschiede, die an ihnen sichtbar werden, können nur die der körperlichen Stärke, Ausarbeitung der Muskeln oder der Weiche und Milde sowie die Unterschiede des Geschlechts, des Alters, der Jugend, Kindheit usw. sein. Für den Ausdruck des Geistigen daher in der Gestalt wird die Nacktheit dieser Glieder auch im Sinne der Schönheit gleichgültig, und der Sittsamkeit gemäß ist es, solche Körperteile, wenn es nämlich auf die überwiegende Darstellung des Geistigen im Menschen abgesehen ist, zu verhüllen. Was die ideale Kunst überhaupt an jeder einzelnen Partie tut, die Bedürftigkeit des animalischen Lebens in seinen ausführlichen Anstalten, Äderchen, Runzeln, Härchen der Haut usf. zu vertilgen und nur die geistige Auffassung der Form in ihrem lebendigen Umriss herauszuheben, dies tut hier die Kleidung. Sie verdeckt den Überfluss der Organe, die für die Selbsterhaltung des Leibes, für die Verdauung usf. freilich notwendig, sonst aber für den Ausdruck des Geistigen überflüssig sind. Ohne Unterschied kann deshalb nicht gesagt werden, dass die Nacktheit der Skulpturgestalten durchweg einen höheren Schönheitssinn, eine größere sittliche Freiheit und Unverdorbenheit beurkunde. Die Griechen leitete auch hierin ein richtiger, geistiger Sinn.

Kinder wie z. B. Amor, bei denen die leibliche Erscheinung ganz unbefangen ist und die geistige Schönheit gerade in dieser gänzlichen

Unbefangenheit und Rücksichtslosigkeit besteht; ferner Jünglinge, Jünglingsgötter, Heldengötter und Heroen, wie Perseus, Herkules, Theseus, Jason, bei denen der Heldenmut, der Gebrauch und die Ausarbeitung des Körpers zu Werken körperlicher Stärke und Ausdauer die Hauptsache ist; die Ringer in den Nationalkampfspielen, wo nicht der Inhalt der Handlung, Geist und Individualität des Charakters, sondern allein die Körperlichkeit der Tat, die Kraft, Gelenkigkeit, Schönheit, das freie Spiel der Muskeln und Glieder das Interessante sein konnte; ebenso Faune und Satyrn; Bacchantinnen in der Raserei des Tanzes; sowie auch Aphrodite, insofern in ihr der sinnliche weibliche Liebreiz ein Hauptmoment ist – stellten deshalb die Alten nackt dar. Wo dagegen eine sinnende, höhere Bedeutsamkeit, ein innerer Ernst des Geistigen hervorstechen, überhaupt das Natürliche nicht das Vorwaltende sein soll, tritt Bekleidung ein. So führt z. B. schon Winckelmann an, dass unter zehn Frauenstatuen nur etwa eine unbekleidet wäre. Von den Göttinnen sind besonders Pallas, Juno, Vesta, Diana, Geres und die Musen in Gewänder gehüllt; von den Göttern hauptsächlich Jupiter, der bärtige indische Bacchus und andere.

γ) Was nun endlich das Prinzip für die Bekleidung betrifft, so ist dies ein vielbesprochener Lieblingsgegenstand, der schon gewissermaßen trivial geworden ist. Ich will deshalb darüber nur kurz folgendes bemerken.

Wir brauchen es im ganzen nicht zu bedauern, dass unser Gefühl für Schicklichkeit sich scheut, ganz nackte Gestalten hinzustellen; denn wenn nur die Bekleidung, statt die Stellung zu verdecken, sie vollständig durchscheinen lässt, so geht nicht allein nichts verloren, sondern die Kleidung hebt im Gegenteil die Stellung erst recht heraus und ist in dieser Rücksicht sogar als ein Vorteil anzusehen, insofern sie uns den unmittelbaren Anblick dessen entzieht, was als bloß sinnlich bedeutungslos ist, und nur das zeigt, was in Bezug auf die durch Stellung und Bewegung ausgedrückte Situation steht.

αα) Lassen wir dies Prinzip gelten, so kann es scheinen, als wäre für die künstlerische Behandlung zunächst diejenige Kleidung am vor-

teilhaftesten, welche die Gestalt der Glieder und dadurch auch die Stellung sowenig als möglich verdeckt, wie dies in unserer genau anschließenden *modernen* Kleidung der Fall ist. Unsere engen Ärmel und Beinkleider gehen den Umrissen der Gestalt nach und hindern daher, indem sie die ganze Form der Glieder sichtbar machen, den Gang und die Gebärde am allerwenigsten. Die langen, weiten Gewänder und bauschigen Hosen der Orientalen dagegen würden mit unserer Lebhaftigkeit und Vielgeschäftigkeit ganz unverträglich sein und passen sich nur für Leute, welche, wie die Türken, den ganzen Tag über mit untergeschlagenen Beinen dasitzen oder nur langsam und äußerst gravitätisch einherschreiten. Aber wir wissen zugleich, und der erste beste Anblick von modernen Statuen oder Gemälden kann es uns erweisen, dass unsere heutige Kleidung ganz unkünstlerisch ist. Was wir nämlich bei ihr eigentlich sehen, sind, wie ich früher schon an einer anderen Stelle ausgeführt habe, nicht die feinen, freien, lebendigen Umrisse des Körpers in ihrer zarten und flüssigen Ausarbeitung, sondern gestreckte Säcke mit steifen Falten. Denn wenn auch das Allgemeinste der Formen übrig bleibt, so gehen doch die schönen organischen Wellen verloren, und wir erblicken näher nur etwas durch äußere Zweckmäßigkeit Hervorgebrachtes, etwas Zugeschnittenes, das hier zusammengenäht, da herübergezogen, dort fest ist, überhaupt schlechthin unfreie Formen und nach Nähten, Knopflöchern, Knöpfen hin und her gelegte Falten und Flächen. In der Tat ist also solche Kleidung eine bloße Überdeckung und Einhüllung, welche durchaus einer eigenen Form entbehrt, andererseits aber an der organischen Gestaltung der Glieder, denen sie im allgemeinen folgt, gerade das sinnlich Schöne, die lebendigen Rundungen und Schwellungen verbirgt und an deren Stelle nur den sinnlichen

Anblick von einem mechanisch verarbeiteten Stoffe gibt. Dies ist das ganz Unkünstlerische in der modernen Kleidung.

ββ) Das Prinzip für die künstlerische Art der Gewandung liegt nun darin, dass sie gleichsam wie ein Architekturwerk behandelt wird. Das architektonische Werk ist nur eine Umgebung, in welcher der Mensch sich zugleich frei bewegen kann und die nun auch ihrerseits, als abge-

trennt von dem, was sie umschließt, ihre eigene Bestimmung für ihre Gestaltungsweise in sich haben und zeigen muss. Ferner ist das Architektonische des Tragens und des Getragenen für sich selbst seiner eigenen mechanischen Natur nach gestaltet. Ein solches Prinzip befolgt die Bekleidungsart, die wir in der idealen Skulptur der Alten befolgt finden. Besonders der Mantel ist wie ein Haus, in welchem man sich frei bewegt. Er ist einerseits zwar getragen, aber nur an einem Punkt, an der Schulter z. B., befestigt; im übrigen aber entwickelt er seine besondere Form nach den Bestimmungen seiner eigenen Schwere, hängt, fällt, wirft frei für sich, und erhält nur durch die Stellung die besonderen Modifikationen dieser freien Gestaltung. Die gleiche Freiheit des Fallens ist mehr oder weniger auch bei den anderen Teilen der antiken Bekleidung nicht wesentlich verkümmert und macht gerade das Kunstgemäße aus, indem wir dann allein nichts Gedrücktes und Gemachtes sehen, dessen Form eine bloß äußere Gewalt und Nötigung zeigt, sondern etwas auch für sich selbst Geformtes, das dennoch vom Geist her durch die Stellung der Figur seinen Ausgangspunkt nimmt. Deshalb sind die Gewänder der Alten nur, soviel es nötig ist, um nicht hinabzufallen, vom Körper gehalten und durch seine Stellung bestimmt, sonst aber hängen sie frei umher und machen selbst in ihrem Bewegtwerden durch die Bewegungen des Körpers dies Prinzip immer noch geltend. Dies ist schlechthin notwendig, denn ein anderes ist der Körper, ein anderes die Bekleidung, die deshalb für sich zu ihrem Rechte kommen und in ihrer Freiheit erscheinen muss. Die moderne Kleidung dagegen ist entweder durchweg vom Körper getragen und nur dienend, so dass sie nun auch die Stellung zu überwiegend ausdrückt und doch die Formen der Glieder nur verunstaltet; oder wo sie im Faltenwurf usf. eine selbstständige Gestalt gewinnen könnte, bleibt es wieder nur der Schneider, der diese Form nach der Zufälligkeit der Mode macht. Der Stoff ist einerseits von den verschiedenen Gliedern und deren Bewegungen, andererseits durch seine eigenen Nähte hinüber- und herübergezerrt. – Aus diesen Gründen ist die antike Kleidung die ideale Norm für Skulpturwerke und der modernen bei weitem vorzuziehen. Über die Form und Einzelheiten der alten Bekleidungsweise nun ist mit antiquarischer Gelehrsamkeit

unendlich viel geschrieben, denn obschon Männer sonst nicht das Recht haben, über Mode in Kleidern, Art der Zeuge, Verbrämung, Schnitt und all das anderweitige Detail zu schwatzen, so ist doch durch das Antiquarische ein honetter Grund gegeben, auch diese geringen Dinge als wichtig zu behandeln und weitläufiger zu besprechen, als es selbst den Frauen in ihrem Felde gestattet ist.

γγ) Einen ganz anderen Gesichtspunkt nun aber müssen wir aufstellen, wenn es sich fragt, ob die moderne, überhaupt jede andere als die antike Kleidung in allen Fällen durchaus solle verworfen werden. Diese Frage gewinnt besonders bei Porträtstatuen an Wichtigkeit, und wir wollen sie, da ihr Hauptinteresse ein Prinzip für die Gegenwart der Kunst berührt, hier etwas ausführlicher behandeln.

Wenn in unseren Tagen das Porträt eines seiner Zeit noch angehörigen Individuums gemacht werden soll so gehört dazu notwendig, dass auch die Bekleidung und äußere Umgebung aus dieser selbst individuellen Wirklichkeit genommen sei, denn eben weil es eine wirkliche Person ist, die hier den Gegenstand des Kunstwerks abgibt, wird gerade auch dies Äußerliche, wozu wesentlich die Kleidung gehört, in seiner Wirklichkeit und Treue das Notwendigste. Hauptsächlich ist dieser Forderung Folge zu leisten, wenn es darauf ankommt, bestimmte Charaktere, die in irgendeiner *besonderen* Sphäre groß und wirksam gewesen sind, ihrer Individualität nach vor Augen zu stellen. In einem Gemälde oder in Marmor erscheint das Individuum für die unmittelbare Anschauung in körperlicher Weise, d. h. in der Bedingtheit des Äußeren, und das Porträt über diese Bedingtheit hinausheben zu wollen wäre um so widersprechender, als das Individuum sodann etwas schlechthin in sich selbst Unwahres an ihm hätte, indem das Verdienst, das Eigentümliche und Ausgezeichnete wirklicher Menschen eben in ihrer Tätigkeit auf das Wirkliche, in ihrem Leben und Wirken in bestimmten Berufskreisen besteht. Soll uns diese individuelle Tätigkeit anschaulich werden, so muss die Umgebung nicht heterogen und störend sein. Ein berühmter General z. B. hat in Ansehung der unmittelbaren Umgebung unter Kanonen, Flinten, Pulverdampf als General existiert, und wenn wir ihn uns in seiner Tätigkeit vorstel-

len wollen, so denken wir daran, wie er seinen Adjutanten Order austeilt, Schlachtlinien ordnet, den Feind angreife usf. Und näher ist solch ein General nicht General überhaupt, sondern zeichnet sich besonders in einer bestimmten Waffengattung aus; er ist etwa Anführer der Infanterie oder ein tüchtiger Husar und dergleichen mehr. Zu diesem allen gehört nun auch seine eigentümliche, ebendiesen Umständen anpassende Kleidung. Ferner ist ein berühmter General – ein berühmter General, doch darum noch kein Gesetzgeber, kein Dichter, vielleicht nicht einmal ein religiöser Mann, regiert usf. hat er auch nicht, kurz, er ist keine Totalität, und diese allein ist idealischer, göttlicher Art. Denn die Göttlichkeit der idealen Skulpturgestalten ist gerade darin zu suchen, dass ihr Charakter und Individualität keinen besonderen Verhältnissen und Zweigen der Tätigkeit angehört, sondern diesem Geteiltsein entnommen oder, wenn die Vorstellung solcher Verhältnisse angeregt wird, so dargestellt ist, dass wir von diesen Individuen glauben müssen, sie seien alles in allem zu leisten imstande.

Deswegen bleibt es eine sehr oberflächliche Forderung, die Helden des Tages oder der jüngsten Vergangenheit, wenn ihre Heldenschaft beschränkterer Art ist, in idealer Kleidung darzustellen. Diese Forderung zeigt zwar einen Eifer für das Schöne der Kunst, aber einen Eifer, der unverständig ist und aus Liebe für die Antike übersieht, dass die Größe der Alten zugleich wesentlich in dem hohen Verstande alles dessen, was sie taten, liegt, indem sie zwar das, was an sich idealisch ist, dargestellt haben, dem aber, was es nicht ist, eine solche Form nicht haben aufdringen wollen. Ist der ganze Gehalt der Individuen nicht idealisch, so darf es auch nicht die Kleidung sein, und wie ein kräftiger, bestimmter, entschlossener General nicht deshalb schon ein Gesicht hat, das die Formen eines Mars vertrüge, so würden hier die Gewänder griechischer Götter dieselbe Mummerei sein, als wenn man einen bärtigen Mann in Mädchenkleider steckte.

Dessen unerachtet macht auch die moderne Kleidung wieder dadurch manche Schwierigkeit, dass sie der *Mode* unterworfen und schlechthin veränderlich ist. Denn es ist die Vernünftigkeit der Mode, dass sie über das Zeitliche das Recht, es immer von neuem wieder zu

verändern, ausübt. Ein zugeschnittener Rock kommt bald wieder aus der Mode, und damit er gefalle, dazu gehört, dass er eben Mode sei. Wenn aber die Mode vorüber ist, hört auch die Gewöhnung auf, und was vor wenigen Jahren noch gefiel, wird sogleich lächerlich. Deshalb sind auch nur solche Bekleidungsarten für Statuen beizubehalten, welche den spezifischen Charakter einer Zeit in einem mehr dauernden Typus ausprägen; im allgemeinen aber ist es rätlich, einen Mittelweg zu finden, wie es unsere heutigen Künstler tun. Dennoch bleibt es im ganzen immer misslich, Porträtstatuen, wenn sie nicht entweder klein sind oder es bei ihnen nur auf eine familiäre Darstellung abgesehen ist, moderne Kleider zu geben. Am besten machen sich deshalb bloße Büsten, die denn auch leichter ideal gehalten werden können, mit bloßem Halse und Brust, da hier der Kopf und Physiognomie die Hauptsache bleiben und das übrige nur ein gleichsam unbedeutendes Beiwesen ist. Bei großen Statuen dagegen, besonders wenn sie ruhig dastehen, sehen wir eben, weil sie in Ruhe sind, sogleich, was sie anhaben, und ganze Männerfiguren selbst in Porträtgemälden können sich in ihrer modernen Kleidung nur schwer über das Unbedeutende erheben. So sind z. B. Herder und Wieland vom alten Tischbein in ganzer Figur sitzend gemalt und von guten Künstlern in Kupfer gestochen. Man fühlt jedoch gleich, dass es ganz etwas Mattes, Ödes und Überflüssiges ist, ihre Hosen, Strümpfe und Schuhe zu sehen und vollends ihre gemächliche, selbstgefällige Haltung auf einem Sessel, wo sie die Hände behaglich über dem Magen zusammenlegen.

Anders aber verhält es sich mit Porträtstatuen von Individuen, die entweder der Zeit ihrer Wirksamkeit nach weit von uns abliegen oder überhaupt in sich selbst von idealer Größe sind. Denn das Alte ist gleichsam zeitlos geworden und in die unbestimmtere allgemeine Vorstellung zurückgetreten, so dass es bei dieser Loslösung von seiner partikulären Wirklichkeit auch in seiner Bekleidung einer idealen Darstellung fähig wird. Mehr noch gilt dies für Individuen, welche, durch ihre Selbstständigkeit und innere Fülle der bloßen Beschränktheit eines besonderen Berufs und der Wirksamkeit nur in einer bestimmten Zeit entzogen, für sich selbst eine freie Totalität, eine Welt von Ver-

hältnissen und Tätigkeiten ausmachen und deshalb auch in Ansehung der Bekleidung über die Familiarität des Alltäglichen in ihrer gewöhnlichen zeitlichen Äußerlichkeit hinweggehoben erscheinen müssen. Schon bei den Griechen finden sich Statuen des Achill und Alexander, bei denen die individuelleren Porträtzüge so fein sind, dass man in diesen Gestalten eher Götterjünglinge als Menschen zu erkennen glaubt. Bei dem genialen großherzigen Jüngling Alexander ist dies vollständig am Platz. In ähnlicher Weise steht nun aber auch Napoleon z. B. so hoch und ist ein so umfassender Geist, dass nichts hindert, ihn in idealer Kleidung hinzustellen, die selbst bei Friedrich dem Großen nicht unpassend sein würde, wenn es sich darum handelte, ihn in seiner ganzen Größe zu feiern. Zwar kommt auch hier wesentlich der Maßstab der Statuen in Betracht. Bei kleinen Figürchen, die etwas Familiäres haben, stören Napoleons dreieckiger kleiner Hut, die bekannte Uniform, die übereinandergeschlagenen Arme keineswegs, und wollen wir den großen Friedrich als „den ollen Fritz“ vor uns sehen, so kann man ihn mit Hut und Stock wie auf Tabaksdosen vorstellen.

3. Individualität der idealen Skulpturgestalten

Wir haben bis jetzt das Skulpturideal sowohl in seinem allgemeinen Charakter als auch nach den näheren Formen seiner besonderen Unterschiede betrachtet. *Drittens* bleibt uns jetzt nur noch herauszuheben übrig, dass die Ideale der Skulptur, insofern sie ihrem Inhalte nach in sich substantielle Individualitäten, ihrer Gestalt nach die menschliche Körperform darzustellen haben, auch zur unterscheidbaren *Besonderheit* der Erscheinung fortgehen müssen und deshalb einen Kreis besonderer Individuen bilden, wie wir ihn schon aus der klassischen Kunstform her als den Kreis der griechischen Götter kennen. Man könnte sich zwar vorstellen, es dürfe nur eine höchste Schönheit und Vollendung geben, welche sich nun auch in ihrer ganzen Vollständigkeit in einer Statue konzentrieren lasse, aber diese Vorstellung von einem Ideal als solchem ist schlechthin abgeschmackt und töricht. Denn die Schönheit des Ideals besteht eben darin, dass sie keine bloß allgemeine Norm ist, sondern wesentlich Individualität

und deshalb auch Besonderheit und Charakter hat. Dadurch allein kommt erst Lebendigkeit in die Skulpturwerke hinein und erweitert die *eine* abstrakte Schönheit zu einer Totalität in sich selbst bestimmter Gestalten. Im ganzen jedoch ist dieser Kreis seinem Gehalt nach beschränkt, indem eine Menge von Kategorien, die wir z. B. in unserer christlichen Anschauung zu gebrauchen gewohnt sind, wenn wir den Ausdruck menschlicher und göttlicher Eigenschaften darstellen wollen, beim eigentlichen Ideal der Skulptur fortfallen. So haben z. B. die moralischen Gesinnungen und Tugenden, wie das Mittelalter und die moderne Welt sie zu einem in jeder Epoche wieder modifizierten Pflichtenkreis zusammenstellten, bei den idealen Göttern der Skulptur keinen Sinn und sind für diese Götter nicht vorhanden. Wir dürfen deswegen die Darstellung der Aufopferung, des besiegten Eigennutzes, den Kampf gegen das Sinnliche, den Sieg der Keuschheit usf. hier ebenso wenig erwarten als den Ausdruck der Liebesinnigkeit, der unwandelbaren Treue, der männlichen weiblichen Ehre und Ehrbarkeit oder den Ausdruck religiöser Demut, Unterwerfung und Beseligung in Gott. Denn alle diese Tugenden, Eigenschaften und Zustände beruhen teils auf dem Bruch des Geistigen und Leiblichen, teils gehen sie über das Leibliche hinaus in die bloße Innigkeit des Gemüts zurück oder zeigen die einzelne Subjektivität in der Trennung von seiner an und für sich seienden Substanz sowie im Streben der Wiedervermittlung mit derselben. Ferner ist der Kreis dieser eigentlichen Götter der Skulptur zwar eine Totalität, doch, wie wir schon bei Betrachtung der klassischen Kunstform sahen, kein nach Begriffsunterschieden streng zu gliederndes Ganzes. Dennoch sind die einzelnen Gestalten jede von der anderen als in sich abgeschlossene bestimmte Individuen zu unterscheiden, obgleich sie nicht durch abstrakt ausgeprägte Charakterzüge auseinander treten, sondern im Gegenteil viel Gemeinsames in Rücksicht auf ihre Idealität und Göttlichkeit behalten.

Die näheren Unterschiede nun können wir nach folgenden Gesichtspunkten durchgehen:

Erstens kommen bloß äußere Kennzeichen, beihergestellte Attribute, Art der Kleidung, Bewaffnung und dergleichen in Betracht, Abzei-

chen, in deren bestimmterer Angabe Winckelmann besonders weitläufig gewesen ist.

Zweitens aber liegen die Hauptunterschiede nicht nur in so äußerlichen Merkmalen und Zügen, sondern in dem individuellen Bau und Habitus der ganzen Gestalt. Das Wesentlichste in dieser Rücksicht ist der Unterschied des *Alters, Geschlechts* sowie der *verschiedenen Kreise,* aus welchen die Bildwerke ihren Inhalt und ihre Form nehmen, indem von den Göttern zu Heroen, Satyrn, Faunen, Porträtstatuen fortgegangen wird und die Darstellung sich endlich auch zur Auffassung tierischer Bildungen verliert.

Drittens endlich wollen wir einen Blick auf die *einzelnen* Gestalten werfen, zu deren individueller Form die Skulptur jene allgemeineren Unterschiede verarbeitet. Hier vornehmlich ist es das breiteste Detail, das sich aufdrängt und uns Einzelnes, das sich überdies vielfach ins Empirische verläuft, mehr nur beispielsweise anzuführen erlaubt.

a. Attribute, Waffen, Putz usf.

Was nun *erstens* die Attribute und sonstiges äußerliches Beiwesen angeht, Art des Putzes, Waffen, Geräte, Gefäße, überhaupt Dinge, welche zur Beziehung auf die Umgebung gehören, so sind diese Äußerlichkeiten in den hohen Werken der Skulptur sehr einfach, mäßig und beschränkt gehalten, so dass nicht mehr davon vorhanden ist, als zur Andeutung und zum Verständnis gehört. Denn es ist die Gestalt für sich, ihr Ausdruck und nicht das äußerliche Beiwesen, was die geistige Bedeutung und deren Anschauung geben muss. Umgekehrt aber werden dergleichen Bezeichnungen ebenso notwendig, um die bestimmten Götter wiedererkennen zu lassen. Die allgemeine Göttlichkeit nämlich, welche in jedem einzelnen Gotte das Substantielle der Darstellung abgibt, bringt durch diese gleiche Grundlage eine nahe Verwandtschaft des Ausdrucks und der Gestalten hervor, so dass nun jeder Gott auch wieder seiner Besonderheit enthoben werden und auch ebenso andere Zustände und Darstellungsweisen durchgehen kann als die ihm sonst eigentümlichen. Dadurch tritt an ihm die besondere

Charakteristik überhaupt nicht durchweg in vollem Ernste hervor, und es sind oft nur solche Äußerlichkeiten, die übrig bleiben, um ihn erkennbar zu machen. Aus diesen Bezeichnungen nun will ich nur die folgenden andeuten.

α) Von den eigentlichen *Attributen* habe ich schon bei Gelegenheit der klassischen Kunstform und ihrer Götter gesprochen. In der Skulptur verlieren dieselben noch mehr ihren selbstständigen, symbolischen Charakter und behalten nur das Recht, als die mit irgendeiner Seite der bestimmten Götter in Verwandtschaft stehende äußerliche Bezeichnung an der Gestalt, die nur sich selber darstellt, oder neben derselben zu erscheinen. Sie sind vielfach von Tieren hergenommen, wie z. B. Zeus mit dem Adler dargestellt wird, Juno mit dem Pfau, Bacchus mit Tiger und Panther, die seinen Wagen ziehen, weil, wie Winckelmann *(Werke,* Bd. II, S. 503) sagt, dieses Tier einen beständigen Durst hat und begierig ist nach Wein; ebenso Venus mit dem Hasen oder der Taube. – Andere Attribute sind Gerätschaften oder Werkzeuge, die auf Tätigkeiten und Handlungen Bezug haben, welche jedem Gott seiner bestimmten Individualität gemäß zugeschrieben werden. So wird z. B. Bacchus mit dem Thyrsusstab abgebildet, um den sich Efeublätter und Bänder schlingen, oder er hat einen Kranz von Lorbeerblättern, um ihn als Sieger auf seinem Zuge nach Indien zu bezeichnen, oder auch eine Fackel, mit welcher er der Ceres leuchtete.

Dergleichen Bezüglichkeiten, von denen ich allerdings hier nur die allbekanntesten angeführt habe, setzen besonders den Scharfsinn und die Gelehrsamkeit der Antiquare in Bewegung und bringen sie zu einer Kleinigkeitskrämerei, die dann freilich oft zu weit geht und Bedeutsamkeit in Dingen sieht, in welchen keine liegt. So z. B. nahm man zwei berühmte in Schlummer liegende weibliche Figuren im Vatikan und der Villa Medici bloß deswegen für Darstellungen der Kleopatra, weil sie ein Armband von der Gestalt einer Viper trugen und den Archäologen beim Anblick der Schlange sogleich der Tod der Kleopatra ganz ebenso einfiel, wie einem frommen Kirchenvater etwa die erste Schlange, welche im Paradiese die Eva verführte, in Gedanken kommt. Nun war es aber allgemein die Sitte griechischer Frauen,

Armbänder in Form von Schlangenwindungen zu tragen, und die Armbänder selbst hießen Schlangen. So hat denn auch schon Winckelmanns richtiger Sinn (Bd. V, 6. Buch, Kap. 2, S. 56; Bd. VI, 11. Buch, Kap. 2, S. 222) diese Figuren nicht mehr für Kleopatra angesehen und Visconti *(Museo Pio-Cle-mentino,* Bd. II, S. 89–92[152]) sie endlich bestimmt für eine Ariadne erkannt, wie sie vor Schmerz über die Entfernung des Theseus zuletzt in Schlummer gesunken ist. – Wie unendlich oft man sich nun auch in solchen Beziehungen hat irreführen lassen und sosehr die Art des Scharfsinns kleinlich erscheint, die von dergleichen unbedeutenden Äußerlichkeiten ausgeht, so ist diese Untersuchungsweise und Kritik doch notwendig, weil oft die nähere Bestimmtheit einer Gestalt nur auf solchem Wege zu ermitteln ist. Doch kommt auch hierbei wieder die Schwierigkeit vor, dass wie die Gestalt so auch die Attribute nicht jedes Mal nur auf einen Gott schließen lassen, sondern mehreren gemeinschaftlich sind. Die Schale z. B. sieht man außer bei Jupiter, Apoll, Merkur, Äskulap auch noch bei Ceres und Hygiea; die Kornähre haben gleichfalls mehrere weibliche Gottheiten; die Lilie findet sich in der Hand der Juno, Venus und Hoffnung, und selbst den Blitz führt nicht nur Zeus, sondern auch Pallas, welche wiederum ihrerseits die Ägide nicht allein, sondern gleichmäßig mit Zeus, Juno und dem Apollo trägt (Winckelmann, Bd. II, S. 491). Der Ursprung der individuellen Götter aus einer gemeinschaftlichen, unbestimmteren allgemeinen Bedeutung führt selbst alte Symbole mit sich, die dieser allgemeineren und dadurch gemeinschaftlichen Natur der Götter angehörten.

β) Anderweitiges Beiwesen, Waffen, Gefäße, Pferde usf., findet mehr in solchen Werken Platz, welche schon aus der einfachen Ruhe der Götter zur Darstellung von Handlungen, Gruppen, Reihen von Figuren, wie dies in Reliefs der Fall sein darf, heraustreten und deshalb auch von äußerlich mannigfaltigen Bezeichnungen und Andeutungen einen breiteren Gebrauch machen können. Auch auf Weihgeschenken, die in Kunstwerken aller Art, vornehmlich in Statuen, bestanden, auf den Statuen der olympischen Sieger, hauptsächlich aber

[152] Ennio Quirino Visconti, *Museo Pio-Clementino, 7* Bde., 1782-1807

auf Münzen und geschnittenen Steinen hatte dann der reiche, schöpferische Witz der griechischen Erfindsamkeit einen großen Spielraum, symbolische und sonstige Bezüglichkeiten – z. B. auf die Lokalität der Stadt usf. – anzubringen.

γ) Tiefer nun schon aus der Äußerlichkeit in die Individualität der Götter hineingenommen sind solche Kennzeichen, welche der bestimmten Gestalt selber angehören und einen integrierenden Teil derselben ausmachen. Hierher ist die spezifische Art der Bekleidung, Bewaffnung, des Haarschmucks, Putzes usf. zu zählen, in Bezug auf welche ich mich jedoch zur näheren Erläuterung mit wenigen Anführungen aus Winckelmann begnügen will, der in der Auffassung solcher Unterschiede sehr scharfsichtig war. Unter den besonderen Göttern ist Zeus vornehmlich durch die Art des Haarwurfs zu erkennen, so dass Winckelmann behauptet (Bd. IV, 5. Buch, Kap. 1, § 29), ein Kopf würde schon durch die Haare seiner Stirn oder durch seinen Bart, wenn auch weiter nichts vorhanden wäre, als ein Jupiterkopf bestimmt werden können. „Auf der Stirne“, sagt Winckelmann nämlich (l. c., § 31), „erheben sich die Haare aufwärts, und deren verschiedene Abteilungen fallen in einen engen Bogen gekrümmt wieder herunter.“ Und diese Art, das Haar darzustellen, war so durchgreifend, dass sie selbst bei den Söhnen und Enkeln des Zeus beibehalten wurde. So z. B. ist in dieser Rücksicht das Haupt des Jupiter von dem des Äskulap kaum zu unterscheiden, der dafür aber einen anderen Bart hat, besonders auf der Oberlippe, wo derselbe mehr im Bogen gelegt ist, während er bei Jupiter sich „mit einmal um die Winkel des Mundes herumdreht und sich mit dem Bart auf dem Kinne vermischt“. Auch den schönen Kopf einer Statue des Neptun in der Villa Medici, später in Florenz, weiß Winckelmann durch den krauseren Bart, der über der Oberlippe außerdem auch dicker ist, und durch das lockigere Haupthaar von Köpfen des Jupiter zu unterscheiden. Pallas, ganz im Unterschiede der Diana, trägt das Haar lang vom Haupt ab gebunden und dann unter dem Bande in Locken reihenweise herabhängend, Diana dagegen von allen Seiten hinaufgestrichen und auf dem Wirbel in einen Knaul gebunden. Das Haupt der Ceres ist bis auf das Hinterteil mit ihrem Ge-

wande bedeckt, dabei trägt sie nebst Ähren ein Diadem wie Juno, „vor welchem sich die Haare“, wie Winckelmann bemerkt (Bd. IV, 5. Buch, Kap. 2, § 10), „in einer lieblichen Verwirrung zerstreut erheben, so dass dadurch vielleicht ihre Betrübnis über den Raub ihrer Tochter Proserpina angedeutet werden soll“ . – Die ähnliche Individualität geht nun auch durch andere Äußerlichkeiten, wie z. B. Pallas an ihrem Helm und dessen bestimmter Gestalt, an ihrer Art der Bekleidung usf. zu erkennen ist.

b. Unterschiede des Alters, Geschlechts, der Götter, Heroen, Menschen, Tiere

Die wahrhaft lebendige Individualität nun aber, insofern sie sich in der Skulptur durch die freie schöne Körpergestalt ausprägen soll, darf sich nicht bloß durch solche Nebendinge wie Attribute, Haarwuchs, Waffen und sonstige Werkzeuge, Keule, Dreizack, Scheffel usf., kundgeben, sondern muss sowohl in die Gestalt selbst als auch in deren Ausdruck eindringen. In solcher Individualisierung nun waren die griechischen Künstler um so feiner und schöpferischer, als die Göttergestalten eben eine wesentlich gleiche substantielle Grundlage hatten, aus welcher nun, ohne sich davon abzutrennen, die charakteristische Individualität so herausgearbeitet werden musste, dass diese Grundlage darin schlechthin lebendig und gegenwärtig blieb. Vorzüglich ist in den besten antiken Skulpturwerken die feine Aufmerksamkeit zu bewundern, mit welcher die Künstler darauf bedacht waren, jeden der kleinsten Züge der Gestalt und des Ausdrucks in Harmonie mit dem Ganzen zu bringen, eine Aufmerksamkeit, aus welcher dann allein diese Harmonie selber hervorgeht.

Fragen wir weiter nach allgemeinen Hauptunterschieden, welche sich als die nächsten Grundlagen für die bestimmtere Besonderung der Körperformen und ihres Ausdrucks geltend machen können, so ist

α) das erste der Unterschied kindlicher und jugendlicher Gestalten von denen eines späteren Alters. Beim echten Ideal, sagte ich bereits früher, sei jeder Zug, jeder einzelnste Teil der Gestalt ausgedrückt und

ebenso das Geradlinige, das sich so fortgehen lässt, die abstrakt ebenen Flächen wie das Zirkelrunde, Verstandesrunde durchaus vermieden und dagegen die lebendige Mannigfaltigkeit der Linien und Formen in der verbindenden Nuancierung ihrer Übergänge aufs schönste durchgebildet. Im kindlichen und jugendlichen Alter nun fließen die Grenzen der Formen mehr unmerklich ineinander und verlaufen sich so sanft, dass man sie, wie Winckelmann sagt (Bd. VII, S. 78), mit der Fläche eines von den Winden nicht beunruhigten Meeres vergleichen kann, von welchem man, obwohl es in steter Bewegung ist, dennoch sagt, dass es still sei. Bei vorgerückterem Alter hingegen treten die Unterscheidungen markierter hervor und müssen zu bestimmterer Charakteristik ausgearbeitet sein. Vortreffliche männliche Gestalten gefallen deshalb beim ersten Anblick auch sogleich mehr, weil alles ausdrucksvoller ist und wir deshalb die Kenntnis, Weisheit und Geschicklichkeit des Künstlers um so schneller bewundern lernen. Denn ihrer Weiche und geringeren Anzahl der Unterschiede wegen scheinen jugendliche Gestalten leichter. In der Tat aber ist das Gegenteil der Fall. Insofern nämlich „die Bildung ihrer Teile zwischen dem Wachstum und der Vollendung gleichsam unbestimmt gelassen ist“ (Winckelmann, Bd. VII, S. 80), müssen die Gelenke, Knochen, Sehnen, Muskeln zwar weicher und zarter, dennoch aber ebenso angedeutet werden. Darin feiert eben die alte Kunst ihren Triumph, dass auch an den zartesten Gestalten jedes Mal alle Teile und deren bestimmte Organisation in fast unscheinbaren Nuancen von Erhöhung und Vertiefung in einer Weise bemerklich sind, durch welche sich das Wissen und die Virtuosität eines Künstlers nur einem streng forschenden, aufmerksamen Beobachter kundgeben. Wäre z. B. an einer zarten männlichen Figur, wie dem jugendlichen Apoll, nicht mit vollkommener, obschon halb versteckter Einsicht die ganze Struktur des menschlichen Körpers wirklich und gründlich angegeben, so würden die Glieder wohl rund und voll erscheinen, aber zugleich schlaff und ohne Ausdruck und Mannigfaltigkeit, so dass das Ganze schwerlich erfreuen könnte. – Als ein auffallendstes Beispiel des Unterschiedes jugendlicher Körper vom männlichen im späteren Alter sind die Knaben und der Vater in der Gruppe des Laokoon anzuführen.

Im ganzen aber ziehen die Griechen bei Darstellung ihrer Götterideale für Skulpturwerke das noch jugendliche Alter vor und deuten selbst in Köpfen und Statuen des Jupiter oder Neptun kein Greisenalter an.

β) Ein wichtigerer, zweiter Unterschied betrifft das *Geschlecht,* in welchem die Gestalt dargestellt wird, der Unterschied männlicher und weiblicher Formen. Im Allgemeinen lässt sich von den letzteren dasselbe sagen, was ich schon von dem früheren jugendlicheren Alter dem späteren gegenüber in der Kürze angab. Die weiblichen Formen sind zarter, weicher, die Sehnen und Muskeln, obschon sie nicht fehlen dürfen, weniger angedeutet, die Übergänge fließender, sanfter, doch bei der Verschiedenheit des Ausdrucks vom stillen Ernst, der strengeren Macht und Hoheit an bis zur weichsten Anmut und Grazie des Liebreizes höchst nuancenvoll und mannigfaltig. Der gleiche Reichtum der Formen findet in den männlichen Gestalten statt, bei denen noch außerdem der Ausdruck der ausgearbeiteten körperlichen Stärke und des Mutes hinzukommt. Die Heiterkeit des Genusses aber bleibt allen gemeinsam, eine Frohheit und selige Gleichgültigkeit, die über alles Besondere hinaus ist, verknüpft zugleich mit einem stillen Zug der Trauer, jenem Lächeln in Tränen, bei dem es weder zum Lächeln noch zur Träne kommt.

Zwischen dem männlichen und weiblichen Charakter ist hier aber nicht durchweg eine strenge Grenze zu ziehen, denn die jugendlicheren Göttergestalten des Bacchus und Apollo gehen oft bis zur Zartheit und Weiche weiblicher Formen, ja zu einzelnen Zügen der weiblichen Organisation fort, ja es gibt selbst Darstellungen des Herkules, in welchen er so jungfräulich gebildet erscheint, dass man ihn mit der lole, seiner Geliebten, verwechselt hat. Diesen Übergang nicht nur, sondern selbst die Verbindung männlicher und weiblicher Formen haben die Alten sodann in den Hermaphroditen ausdrücklich dargestellt.

γ) *Drittens* endlich fragt es sich nach den Hauptunterschieden, welche in die Skulpturgestalt dadurch hereinkommen, dass sie einem der

bestimmten Kreise angehört, die den Gehalt der idealen, für die Skulptur geeigneten Weltanschauung ausmachen.

Die organischen Formen, deren die Skulptur sich in ihrer Plastik überhaupt bedienen kann, sind die Formen des Menschlichen einer- und des Tierischen andererseits. In Rücksicht auf das *Tierische* haben wir schon gesehen, dass es auf der Höhe der strengeren Kunst nur als Attribut neben die Göttergestalt treten dürfe, wie wir z. B. neben der jagenden Diana eine Hirschkuh finden und neben Zeus den Adler. Ebenso gehören hierher der Panther, Greifen und ähnliche Gebilde. Außer den eigentlichen Attributen erhalten nun aber die tierischen Formen, teils vermischt mit der menschlichen, teils auch selbstständige Gültigkeit. Doch ist der Kreis solcher Darstellungen beschränkt. Außer den Bocksformen ist es vornehmlich das Ross, dessen Schönheit und feurige Lebendigkeit sich Eingang in die plastische Kunst verschafft, sei es nun in Vereinigung mit der menschlichen Bildung oder sei es in seiner vollständigen freien Gestalt. Das Pferd steht nämlich überhaupt schon mit dem Mut, der Tapferkeit und Gewandtheit menschlicher Heldenschaft und heroischer Schönheit in nahem Bezüge, während andere Tiere, wie z. B. der Löwe, welchen Herkules, der Eber, den Meleager erlegt, das Objekt dieser heroischen Taten selbst sind und deshalb mit in den Kreis der Darstellung, wenn diese sich zu Gruppen und auf Reliefs zu bewegteren Situationen und Handlungen ausbreitet, einzutreten ein Recht haben.

Das *Menschliche* seinerseits gibt, insofern es in Form und Ausdruck als reines Ideal gefasst wird, die gemäße Gestalt für das Göttliche ab, welches, als noch an das Sinnliche gebunden, nicht fähig ist, in die einfache Einheit *eines* Gottes zusammenzugehen und sich nur durch einen *Kreis* göttlicher Gebilde auslegen kann. Ebenso aber umgekehrt bleibt das Menschliche sowohl seinem Gehalt als seinem Ausdrucke nach auch im Gebiete der menschlichen Individualität als solcher stehen, obschon dieselbe anderenteils bald mit dem Göttlichen, bald mit dem Tierischen in Verwandtschaft und Einigung gebracht wird.

Hierdurch erhält die Skulptur folgende Gebiete, denen sie ihren Inhalt zur Ausgestaltung entnehmen kann. Als den wesentlichen Mittelpunkt habe ich mehrfach bereits den Kreis der *besonderen Götter* genannt. Ihr Unterschied von den Menschen besteht vornehmlich darin, dass, wie sie in Rücksicht auf ihren Ausdruck über die Endlichkeit der Sorge und verderblichen Leidenschaft hinaus zur seligen Stille und ewigen Jugend in sich gesammelt erscheinen, nun auch die Körperformen nicht nur von der endlichen Partikularität des Menschlichen gereinigt sind, sondern auch, ohne an Lebendigkeit zu verlieren, dennoch alles, was auf die Notdurft und Bedürftigkeit des sinnlich Lebendigen hindeutet, von sich abstreifen. Ein interessanter Gegenstand z. B. ist es, dass die Mutter ihr Kind stillt; die griechischen Göttinnen aber sind immer kinderlos dargestellt. Juno schleudert den jungen Herkules der Mythe nach von sich und lässt die Milchstraße dadurch entstehen; der majestätischen Gattin des Zeus einen Sohn zuzugesellen war der antiken Anschauung zu niedrig. Selbst Aphrodite erscheint in der Skulptur nicht als Mutter; Amor ist wohl in ihrer Umgebung, doch weniger im Verhältnis des Kindes. Ähnlich wird auch dem Jupiter zur Amme eine Ziege gegeben, und Romulus und Remus werden von einer Wölfin gesäugt. Unter ägyptischen und indischen Bildern dagegen gibt es noch viele, auf welchen Götter von Göttinnen die Muttermilch empfangen. Bei den griechischen Göttinnen ist die Jungfräulichkeit der Gestalt, welche die Naturbestimmung des Weibes am wenigsten hervortreten lässt, überwiegend.

Dies macht einen wichtigen Gegensatz der klassischen Kunst gegen die romantische aus, in welcher die Mutterliebe einen Hauptgegenstand abgibt. Von den Göttern als solchen geht sodann die Skulptur zu den Heroen und jenen Gestalten fort, welche wie die Kentauren, Faune und Satyrfiguren Mischungen von Menschen und Tieren sind.

Die *Heroen* sind nur durch sehr feine Unterschiede von den Göttern abgegrenzt und ebenso über das bloß Menschliche in seinem gewöhnlichen Dasein erhoben. Von einem Battus auf Münzen von Cyrene sagt Winckelmann z. B.(Bd. IV, S.105), er würde durch einen einzigen Blick zärtlicher Lust einen Bacchus und durch einen Zug von

göttlicher Großheit einen Apollo abbilden können. Doch gehen hier die menschlichen Formen, wo es darauf ankommt, die Gewalt des Willens und der Körperkraft darstellig zu machen, besonders in gewissen Teilen aufs Große; in die Muskeln legten die Künstler eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Indem jedoch an demselben Helden eine ganze Reihe unterschiedener, ja entgegengesetzter Zustände vorkommt, so nähern sich die männlichen Formen auch hier wieder häufig den weiblichen. So z. B. am Achilles bei seinem ersten Erscheinen unter den Mädchen des Lykomedes. Hier tritt er nicht in der Heldenstärke auf, die er vor Troja entfaltet, sondern in Weiberkleidern und einem Reize der Gestalt, der das Geschlecht fast zweifelhaft lässt. Auch Herkules ist nicht immer in dem Ernst und der Kraft zu jenen mühseligen Arbeiten, die er verrichtete, dargestellt, sondern ebenso, wie er der Omphale dient, sowie auch in der Ruhe der Vergötterung und überhaupt in den mannigfaltigsten Situationen. In anderen Beziehungen haben die Heroen oft wieder die größte Verwandtschaft mit den Gestalten der Götter selbst, Achill z. B. mit Mars, und es ist deshalb die Sache des gründlichsten Studiums, aus der Charakterisierung ganz ohne weitere Attribute gleich die bestimmte Bedeutung einer Statue zu erkennen. Dennoch wissen geübte Kunstkenner selbst aus einzelnen Stücken sogleich auf den Charakter und Form der ganzen Gestalt zu schließen und das Fehlende sich zu ergänzen, woraus man wiederum den feinen Sinn und die Konsequenz der Individualisierung in der griechischen Kunst bewundern lernt, deren Meister auch den kleinsten Teil dem Charakter des Ganzen angemessen zu erhalten und auszuführen verstanden.

Was die *Satyrn* und *Faune* anbetrifft, so ist in ihren Kreis das hineinverlegt, was von dem hohen Ideal der Götter ausgeschlossen bleibt, menschliches Bedürfnis, Lebensfröhlichkeit, sinnlicher Genuss, Befriedigung der Begierde und dergleichen mehr. Doch sind besonders die jungen Satyrn und Faune von den Alten meist in solcher Schönheit der Gestalt dargestellt, dass, wie Winckelmann behauptet (Bd. IV, S. 78), „eine jede Figur derselben, den Kopf ausgenommen, mit einem

Apollo könnte verwechselt werden, sonderlich mit demjenigen, welcher Sauroktonos heißt und einerlei Stand der Beine mit den Faunen hat“. Am Kopf sind die Faune und Satyrn durch die gespitzten Ohren, die straubigen Haare und kleinen Hörnchen kenntlich.

Zu einem *zweiten* Kreise schließt sich das *Menschliche* als *solches* zusammen. Hierher gehört besonders die menschliche Schönheit der Gestalt, wie sie sich in ihrer durchgebildeten Kraft und Geschicklichkeit in den Kampfspielen kundgibt; Ringer, Diskuswerfer usf. bilden deshalb einen Hauptgegenstand. In solchen Produktionen geht die Skulptur dann schon dem mehr Porträtartigen entgegen, in welchem die Alten jedoch selbst da, wo sie wirkliche Individuen darstellten, noch immer das Prinzip der Skulptur, wie wir es haben kennenlernen, festzuhalten verstanden.

Das *letzte* Gebiet endlich, das die Skulptur ergreift, ist die Darstellung von *Tiergestalten* als solchen, besonders Löwen, Hunden usf. Auch in diesem Felde wussten die Alten das Prinzip der Skulptur, das Substantielle der Gestalt aufzufassen und individuell zu verlebendigen, geltend zu machen und gelangten darin zu solcher Vollkommenheit, dass z. B. die Kuh des Myron berühmter geworden ist als selbst seine übrigen Werke. Goethe hat sie in *Kunst und Altertum* (2. Bd., 1. Heft)[153] mit großer Anmut geschildert und vorzüglich darauf aufmerksam gemacht, dass, wie wir schon oben sahen, solche tierische Funktion wie das Säugen hier nur im Felde des Tierischen vorkommt. Alle Einfälle der Dichter in alten Epigrammen entfernt er und betrachtet sinnvoll nur die Naivität der Konzeption, aus der das vertraulichste Bild entspringt.

c. Darstellung der einzelnen Götter

Zum Schluss dieses Kapitels haben wir jetzt noch von den *einzelnen* Individuen, zu deren Charakter und Lebendigkeit die soeben angeführten Unterschiede herausgearbeitet werden, einiges Nähere hauptsächlich von der Darstellung der Götter anzuführen.

[153] „Myrons Kuh“, 1818

α) Wie überhaupt, so könnte man zwar auch in Rücksicht auf die geistigen Götter der Skulptur die Meinung geltend machen wollen, die Geistigkeit sei eigentlich die Befreiung von der Individualität, und so müssten auch die Ideale, je idealer und herrlicher, um desto weniger voneinander als Individuen unterschieden bleiben; aber die erstaunungswürdig von den Griechen gelöste Aufgabe der Skulptur bestand in dieser Beziehung gerade darin, der Allgemeinheit und Idealität der Götter zum Trotz ihnen dennoch Individualität und Unterscheidbarkeit erhalten zu haben, wie sehr sich freilich in bestimmten Sphären das Bestreben auftut, die festen Grenzen aufzuheben und die besonderen Formen auch in ihrem Übergange darzustellen. Nimmt man nun ferner die Individualität in der Weise, dass gewissen Gottheiten bestimmte Züge gleichsam wie Porträtzüge eigen waren, so scheint dadurch ein fester Typus an die Stelle lebendiger Produktion zu treten und der Kunst zu schaden. Dies ist aber ebenso wenig der Fall. Im Gegenteil war die Erfindung in der Individualisierung und Lebendigkeit um so feiner, je mehr ein substantieller Typus derselben zugrunde lag.

β) Was ferner die einzelnen Götter selbst angeht, so liegt die Vorstellung nahe, dass über allen diesen Idealen *ein* Individuum als ihr Herrscher stehe. Diese Würde und Hoheit hat vor allem Phidias der Gestalt und dem Ausdruck des *Zeus* beigelegt, doch wird der Vater der Götter und Menschen zugleich mit einem heiteren, gnädigen Blick in thronender Milde hingestellt, in männlichem Alter, nicht mit der Wangenfülle der Jugend, ohne jedoch umgekehrt an irgendeine Härte der Form oder Andeutung der Gebrechlichkeit und des Alters anzustreifen. Am verwandtesten mit Jupiter in Gestalt und Ausdruck sind seine Brüder, *Neptun* und *Pluto,* deren interessante Statuen in Dresden z. B. bei aller Eigentümlichkeit dennoch verschieden gehalten sind; Zeus in der Milde der Hoheit, Neptun wilder, Pluto, der mit dem Serapis der Ägypter zusammengeht, düsterer, getrübter.

Wesentlicher von Jupiter unterschieden bleiben *Bacchus* und *Apollo, Mars* und *Merkur,* jene in jugendsicherer Schönheit und Zartheit der Formen, diese männlicher, obschon bartlos; Merkur rüstiger, schlanker, mit besonderer Feinheit der Gesichtszüge; Mars nicht etwa

wie Herkules in der Stärke der Muskeln und übrigen Formen, sondern als jugendlicher, schöner Held in idealer Bildung.

Von den Göttinnen will ich nur der Juno, Pallas, Diana und Venus Erwähnung tun.

Wie Zeus unter den männlichen Gottheiten, so hat *Juno* unter den weiblichen in ihrer Gestalt und im Ausdruck derselben die meiste Hoheit; die großen rundgewölbten Augen sind stolz und gebieterisch, ebenso der Mund, der sie, besonders im Profil gesehen, sogleich kenntlich macht. Im ganzen gibt sie den Eindruck „einer Königin, die herrschen will, verehrt sein und Liebe erwecken muss“ (Winckelmann, Bd. IV, S. 116). *Pallas* dagegen hat den Ausdruck strengerer Jungfräulichkeit und Züchtigkeit; Zärtlichkeit, Liebe und jede Art weiblicher Schwäche ist von ihr ferngehalten, das Auge weniger offen als das der Juno, mäßig gewölbt und in stillem Sinnen etwas gesenkt, wie das Haupt, das sich nicht wie bei der Gattin des Zeus stolz emporrichtet, obschon es mit einem Helm bewaffnet ist.

Von der gleichen Jungfräulichkeit der Gestalt wird *Diana* abgebildet, doch mit größerem Reiz begabt, leichter, schlanker, wenn auch ohne Selbstgewissheit und Freude über ihre Anmut. Sie steht nicht in ruhiger Betrachtung da, sondern ist meist gehend, vorwärtsdringend vorgestellt, mit geradeaus in die Weite schauendem Auge.

Venus endlich, die Göttin der Schönheit als solcher, ist nebst den Grazien und Hören allein von den Griechen unbekleidet dargestellt worden, wenn auch nicht von allen Künstlern. Bei ihr hat die Nacktheit einen vollwichtigen Grund, weil sie die sinnliche Schönheit und deren Sieg, überhaupt Anmut, Liebreiz, Zärtlichkeit, durch Geist ermäßigt und erhoben, zum Hauptausdruck hat. Ihr Auge, selbst wo sie ernster und erhabener sein soll, ist kleiner als bei Pallas und Juno, nicht in der Länge, doch enger durch das untere, in etwas gehobene Augenlid, wodurch das liebäugelnde Schmachten aufs schönste ausgedrückt ist. Im Ausdruck jedoch ist sie wie in der Gestalt verschieden, bald ernster, mächtiger, bald zierlicher und zärtlicher, bald von reife-

rem, bald von jugendsicherem Alter. Wie z. B. Winckelmann (Bd. IV, S. 112) die Mediceische Venus mit einer Rose vergleicht, die nach einer schönen Morgenröte beim Aufgang der Sonne aufbricht. Die himmlische Venus dagegen wurde mit einem Diadem, das dem der Juno gleicht und welches auch die *Venus victrix* trägt, bezeichnet.

γ) Die Erfindung nun dieser plastischen Individualität, deren ganzer Ausdruck durch die Abstraktion der bloßen Form vollständig bewirkt wird, war in dem gleichen Maße einer unübertroffenen Vollendung nur bei den Griechen einheimisch und hat ihren Grund in der Religion selbst. Eine geistigere Religion kann sich mit innerer Betrachtung und Andacht begnügen, so dass für sie Skulpturwerke mehr nur als Luxus und Überfluss gelten; eine so sinnlich anschauende aber wie die griechische muss immer fortproduzieren, indem für sie dies künstlerische Schaffen und Erfinden eine selbst religiöse Tätigkeit und Ersättigung und für das Volk die Anschauung solcher Werke nicht eine bloße Betrachtung ist, sondern selbst zur Religion und zum Leben gehört. Überhaupt taten die Griechen alles fürs Öffentliche und Allgemeine, in welchem jeder seinen Genuss, seinen Stolz, seine Ehre fand. In dieser Öffentlichkeit nun ist die Kunst der Griechen nicht bloß ein Schmuck, sondern ein lebendiges, notwendig zu befriedigendes Bedürfnis, ähnlich wie zu ihrer Glanzzeit bei den Venezianern die Malerei. Daraus allein können wir uns, bei den Schwierigkeiten der Skulptur, die ungeheure Menge von Bildsäulen, diese Wälder von Statuen aller Art erklären, die zu tausend, zweitausend in einer Stadt, in Elis, Athen, Korinth und selbst in jeder geringeren Stadt, und ebenso in Großgriechenland und auf den Inseln in großer Anzahl sich befanden.

Drittes Kapitel: Die verschiedenen Arten der Darstellung und des Materials und die geschichtlichen Entwicklungsstufen der Skulptur

Wir haben uns bis jetzt in unserer Betrachtung zunächst nach den *allgemeinen* Bestimmungen umgesehen, aus welchen wir den für die Skulptur gemäßesten Inhalt und die demselben entsprechende Form

entwickeln konnten. Als diesen Inhalt fanden wir das klassische Ideal, so dass wir *zweitens* die Art und Weise festzustellen hatten, in welcher die Skulptur unter den besonderen Künsten am geeignetsten sei, das Ideal zu gestalten. Indem nun das Ideal wesentlich nur als *Individualität* zu fassen ist, so breitet sich nicht nur die innere künstlerische Anschauung zu einem Kreise idealer Gestalten auseinander, sondern auch die äußere Darstellungsweise und Ausführung zu vorhandenen Kunstwerken zerfällt zu *besonderen Arten* der Skulptur. In dieser Rücksicht bleiben uns jetzt noch Gesichtspunkte zu besprechen übrig:

erstens die Darstellungsweise, welche, insofern sie an die wirkliche Ausführung geht, entweder einzelne Statuen oder Gruppen bildet, bis sie endlich im Relief schon zum Prinzip der Malerei den Übergang macht;

zweitens das äußere Material, in welchem diese Unterschiede real werden;

drittens die geschichtlichen Entwicklungsstufen innerhalb der in den verschiedenen Arten und Materialien vollbrachten Kunstwerke.

1. Darstellungsweisen

Wie wir bei der Architektur einen wesentlichen Unterschied zwischen selbstständiger und dienender Baukunst machten, so können wir jetzt auch einen ähnlichen Unterschied zwischen solchen Skulpturwerken feststellen, welche selbstständig für sich dastehen, und zwischen solchen, welche mehr nur zur Ausschmückung architektonischer Räume dienen. Für die ersteren ist die Umgebung nichts als ein selber durch die Kunst bereitetes Lokal, während bei den anderen die Beziehung auf das Bauwerk, dessen Schmuck sie bilden, das Wesentliche bleibt und nicht nur die Form, sondern zum größten Teil auch den Inhalt des Skulpturwerks bestimmt. Im großen und ganzen können wir in dieser Rücksicht sagen, dass einzelne Statuen ihrer selbst wegen dastehen, Gruppen dagegen und mehr noch Reliefs sich dieser

Selbstständigkeit zu begeben anfangen und von der Architektur zu den Zwecken dieser Kunst verwendet werden.

a. Die einzelne Statue

Was die einzelne Statue anbetrifft, so ist ihre ursprüngliche Aufgabe die echte Aufgabe der Skulptur überhaupt, Tempelbilder zu verfertigen, wie sie in der Halle des Tempels aufgestellt wurden, wo die ganze Umgebung sich auf sie bezog.

α) Hier bleibt die Skulptur in ihrer gemäßesten Reinheit, indem sie die Göttergestalt situationslos, in schöner, einfacher, tatloser Ruhe oder doch frei, unangefochten, ohne bestimmte Handlung und Verwicklung, wie ich es schon mehrfach geschildert habe, in unbefangenen Situationen ausführt.

β) Das nächste Heraustreten der Gestalt aus dieser strengeren Hoheit oder seligen Versenkung besteht darin, dass in der ganzen Stellung sich der Beginn einer Handlung oder das Ende derselben andeutet, ohne dass dadurch die göttliche Ruhe gestört und die Gestalt in Konflikt und Kampf dargestellt wird. Von dieser Art sind die berühmte Mediceische Venus und der Apoll von Belvedere. Zu Lessings und Winckelmanns Zeit wurde diesen Statuen als den höchsten Idealen der Kunst eine unbeschränkte Bewunderung gezollt; jetzt sind sie, seitdem man im Ausdruck tiefere und in den Formen lebendigere und gründlichere Werke hat kennenlernen, in ihrem Werte etwas heruntergedrückt, und man setzt sie in eine schon spätere Zeit, in welcher die Glätte der Ausarbeitung schon das Gefällige und Angenehme im Auge hat und nicht mehr im strengen echten Stil beharrt. Ein englischer Reisender nennt sogar *(Morning Chroniclevom* 26. Juli 1825) den Apollo geradezu einen theatralischen Stutzer (a theatrical coxcomb), und der Venus gibt er zwar große Sanftheit, Süße, Symmetrie und schüchterne Grazie zu, aber nur eine fehlerlose Geistlosigkeit, eine negative Vollkommenheit und – a good deal of insipidity. Wir können die Fortbewegung aus jener strengeren Stille und Heiligkeit allgemein so fassen. Die Skulptur ist allerdings die Kunst des hohen Ernstes, aber

dieser hohe Ernst der Götter, da dieselben keine Abstraktionen, sondern individuelle Gestaltungen sind, führt ebenso die absolute Heiterkeit und dadurch den Reflex auf das Wirkliche und Endliche mit sich, in welchem die Heiterkeit der Götter nicht das Gefühl des Versenktseins in solchen endlichen Gehalt, aber das Gefühl der Versöhnung, der geistigen Freiheit und des Beisichseins ausdrückt.

γ) Darum hat die griechische Kunst sich in die ganze Heiterkeit des griechischen Geistes ergossen und ein Wohlgefallen, eine Freude und Beschäftigung an einer unendlichen Menge höchst erfreulicher Situationen gefunden. Denn nachdem sie einmal aus den steiferen Abstraktionen des Darstellens sich zur Hochachtung der lebendigen Individualität, die alles in sich vereinigt, herausgerungen hatte, so ward ihr das Lebendige und Heitere lieb, und die Künstler ergingen sich nun in einer Mannigfaltigkeit von Darstellungen, welche aber nicht ins Peinliche, Grausige, Verschrobene und Quälende abschweifen, sondern in der Grenze harmloser Menschlichkeit bleiben. Die Alten haben nach dieser Seite hin viel Skulpturwerke von der höchsten Vortrefflichkeit geliefert. Ich will hier von den vielfachen mythologischen Gegenständen scherzhafter, aber ganz reiner, heiterer Natur nur die Spiele Amors anführen, welche schon näher an die gewöhnliche Menschlichkeit herantreten, sowie andere, in denen die Lebendigkeit der Darstellung das Hauptinteresse ist und das Aufgreifen und die Beschäftigung mit solchen Stoffen die Heiterkeit und Harmlosigkeit selbst ausmacht. In dieser Sphäre z. B. waren der Würfelspieler und Trabant des Polyklet so geschätzt als seine argivische Hera; eines gleichen Ruhmes erfreute sich der Diskuswerfer und Läufer des Myron; wie lieblich ferner und gepriesen ist nicht der sitzende Knabe, der sich einen Dorn aus der Ferse zieht, und andere Darstellungen ähnlichen Inhalts kennt man in Menge zum Teil dem Namen nach. Es sind dies der Natur abgelauschte Momente, die flüchtig vorübergehen, hier aber vom Bildner fixiert erscheinen.

b. Die Gruppe

Von solchen Anfängen der Richtung nach außen geht dann die Skulptur zur Darstellung bewegterer Situationen, Konflikte und Handlungen und dadurch zu *Gruppen* fort. Denn mit der bestimmteren Handlung kommt die konkretere Lebendigkeit zum Vorschein, die sich zu Gegensätzen, Reaktionen und damit auch zu wesentlichen Beziehungen mehrerer Figuren und deren Verschlingung auseinanderbreitet.

α) Das Nächste sind jedoch auch hier bloße ruhige Zusammenstellungen, wie z. B. die zwei kolossalen Rossebändiger, die zu Rom auf dem Monte Cavallo stehen und auf Kastor und Pollux gedeutet werden. Man schreibt die eine Statue dem Phidias, die andere dem Praxiteles ohne festen Beweis zu, obschon die hohe Vortrefflichkeit der Konzeption und die zugleich zierliche Gründlichkeit der Ausführung so gewichtige Namen rechtfertigt. Es sind dies nur freie Gruppen, die noch keine eigentliche Handlung oder Folge derselben ausdrücken und für die Skulpturdarstellung und öffentliche Aufstellung vor dem Parthenon, wo sie ursprünglich sollen gestanden haben, ganz geeignet sind.

β) Die Skulptur geht nun aber in der Gruppe ebenso sehr *zweitens zur* Darstellung von Situationen, welche Konflikte, zwiespältige Handlungen, Schmerz usf. zum Inhalte haben, fort. Hier können wir wieder den echten Kunstsinn der Griechen rühmen, welcher dergleichen Gruppen nicht selbstständig für sich hinstellt, sondern dieselben, da die Skulptur in ihnen aus ihrem eigentümlichen und deshalb selbstständigen Bereich herauszutreten anfängt, in nähere Beziehung auf die Architektur brachte, so dass sie zur Ausschmückung architektonischer Räume dienten. Das Tempelbild als einzelne Statue in kampfloser Ruhe und Heiligkeit stand in der inneren Zelle, welche dieses Skulpturwerks wegen da war; das äußere Giebelfeld dagegen wurde mit Gruppen ausgeschmückt, die nun bestimmte Handlungen des Gottes darstellten und daher zu einer bewegteren Lebendigkeit herausgearbeitet werden durften. Von dieser Art ist die berühmte Gruppe

der Niobiden. Die allgemeine Form für die Anordnung ist hier durch den Raum, für welchen sie bestimmt war, gegeben. Die Hauptfigur stand in der Mitte und konnte die größte, hervorstechendste Gestalt sein; die übrigen gegen die spitzen Seitenwinkel des Giebels hin bedurften anderer Stellungen bis zum Liegen.

Von sonstigen bekannten Werken will in nur noch der Gruppe des Laokoon Erwähnung tun. Sie ist vor vierzig oder fünfzig Jahren ein Gegenstand vieler Untersuchungen und weitläufigen Besprechens gewesen. Besonders wurde es als ein wichtiger Umstand angesehen, ob Vergil seine Beschreibung dieser Szene nach dem Skulpturwerk oder der Künstler sein Werk nach der Vergilischen Schilderung gemacht habe, ob ferner Laokoon schreie und ob es sich überhaupt schicke, in der Skulptur einen Schrei ausdrücken zu wollen, und dergleichen mehr. Mit solchen psychologischen Wichtigkeiten hat man sich ehemals herumgetrieben, weil die Winckelmannsche Anregung und der echte Kunstsinn noch nicht durchgedrungen waren und Stubengelehrte ohnehin zu solchen Erörterungen aufgelegter sind, da ihnen häufig ebenso sehr die Gelegenheit, wirkliche Kunstwerke zu sehen, als die Fähigkeit, dieselben in der Anschauung aufzufassen, abgeht. Das Wesentlichste, was bei dieser Gruppe in Betracht kommt, ist, dass bei dem hohen Schmerz, der hohen Wahrheit, dem krampfhaften Zusammenziehen des Körpers, dem Bäumen aller Muskeln dennoch der Adel der Schönheit erhalten und zur Grimasse, Verzerrung und Verrenkung auch nicht in der entferntesten Weise fortgegangen ist. Dabei gehört das ganze Werk aber ohne Zweifel dem Geiste des Stoffes, der Künstlichkeit der Anordnung, dem Verständnis der Stellung und der Art der Ausarbeitung nach einer späteren Epoche an, welche die einfache Schönheit und Lebendigkeit schon durch ein gesuchtes Hervorkehren der Kenntnisse im Baue und der Muskulatur des menschlichen Körpers zu überbieten trachtet und durch eine allzu verfeinerte Zierlichkeit der Bearbeitung zu gefallen sucht. Der Schritt von der Unbefangenheit und Größe der Kunst zur Manier ist hier schon getan.

γ) Skulpturwerke nun lassen sich in den mannigfaltigsten Lokalen aufstellen: vor Eingängen in Säulenhallen, auf Vorplätzen, Treppengeländern, in Nischen usf., und eben mit dieser Vielartigkeit des Ortes und der architektonischen Bestimmung, welche ihrerseits wieder einen vielfachen Bezug auf menschliche Zustände und Verhältnisse hat, ändert sich unendlich der Inhalt und Gegenstand der Kunstwerke, der sich in den Gruppen noch mehr dem Menschlichen nähern kann. Doch ist es immer eine missliche Sache, dergleichen bewegtere, vielgestaltete Gruppen, auch wenn sie keine Konflikte zum Stoff haben, auf die Spitze der Gebäude gegen die freie Luft ohne Hintergrund zu stellen. Bald nämlich ist der Himmel grau, bald blau und blendend hell, so dass die Umrisse der Figuren nicht genau zu sehen sind. Auf diese Umrisse aber, auf die Silhouette kommt es vornehmlich an, indem sie die eigentliche Hauptsache sind, die man erkennt und die das übrige allein verständlich macht. Denn bei einer Gruppe stehen viele Teile der Gestalten der eine vor dem anderen, die Arme z. B. vor dem Leib, ebenso das Bein einer Figur vor dem anderen. Schon dadurch wird in der Entfernung der Umriss solcher Teile undeutlich und unverständlich oder doch viel weniger klar als der Umriss der Teile, welche ganz frei stehen. Man braucht sich nur eine Gruppe auf Papier gezeichnet vorzustellen, so dass von einer Figur einige Glieder stark und scharf hingeschrieben, andere dagegen nur trübe und unbestimmt angedeutet sind. Dieselbe Wirkung tut eine Statue und mehr noch Gruppen, die keinen anderen Hintergrund als die Luft haben: man sieht dann nur eine scharf abgeschnittene Silhouette, in welcher inwendig nur schwächere Andeutungen erkennbar bleiben.

Dies ist der Grund, dass z. B. die Viktoria auf dem Brandenburger Tor zu Berlin nicht nur ihrer Einfachheit und Ruhe wegen von schöner Wirkung ist, sondern sich auch in Rücksicht auf die einzelnen Figuren genau erkennen lässt. Die Pferde stehen weit auseinander, ohne einander zu bedecken, und ebenso hebt sich auch die Gestalt der Viktoria hoch genug über sie hinaus. Der Tieckische[154] Apollo dagegen auf seinem von Greifen gezogenen Wagen nimmt sich auf dem Schauspiel-

[154] Christian Friedrich Tieck, 1776-1851, Bildhauer

hause weniger vortrefflich aus, so kunstgerecht sonst auch die ganze Konzeption und Arbeit sein mag. Ich habe durch die Vergünstigung eines Freundes die Figuren in der Werkstatt gesehen; man konnte sich eine herrliche Wirkung versprechen; so wie sie aber jetzt in der Höhe stehen, fällt immer zuviel von dem Umriss einer Gestalt auf die andere, an welcher derselbe nun seinen Hintergrund hat und eine um so weniger freie, deutliche Silhouette erhält, als den Figuren sämtlich die Einfachheit abgeht. Die Greifen, welche ohnehin durch ihre kürzeren Beine nicht so hoch und frei als die Pferde dastehen, haben außerdem Flügel und Apollo seinen Schöpf und die Leier im Arm. Dies alles ist für den Standort zuviel und trägt nur zur Unklarheit der Umrisse bei.

c. Das Relief

Die letzte Darstellungsweise endlich, durch welche die Skulptur schon einen bedeutenden Schritt gegen das Prinzip der Malerei hin tut, ist das *Relief;* zunächst das Hautrelief, dann das Basrelief. Hier ist die Fläche die Bedingung, so dass die Figuren auf ein und demselben Plane stehen und die räumliche Totalität der Gestalt, von welcher die Skulptur ausgeht, mehr und mehr zu verschwinden anfängt. Das alte Relief nähert sich nun aber der Malerei noch nicht so weit, dass es zu perspektivischen Unterschieden von Vor- und Hintergründen fortschritte, sondern hält an der Fläche als solcher fest, ohne durch die Kunst des Kleinermachens die verschiedenen Gegenstände in räumliche Unterschiede vor- und zurücktreten zu lassen. Am liebsten hält es deshalb die Figuren im Profil und stellt sie auf der gleichen Fläche nebeneinander. Bei dieser Einfachheit können denn aber sehr verwickelte Handlungen nicht zum Inhalt genommen werden, sondern Handlungen, welche schon in der Wirklichkeit mehr in ein und derselben Linie vor sich gehen: Aufzüge, Opferzüge und dergleichen, Züge olympischer Sieger usf.

Dennoch hat das Relief die größte Mannigfaltigkeit, indem es nicht nur die Friese und Wände der Tempel ausfüllt und verziert, sondern sich nun auch um die Gerätschaften, Opfergefäße, Weihgeschenke, Schalen, Trinkkrüge, Urnen, Lampen usf. herzieht, Sessel, Dreifüße

schmückt und sich mit verwandten Handwerkskünsten verschwistert. Hier vornehmlich ist es der Witz der Erfindung, der zu den vielfältigsten Gestaltungen und Kombinationen ausläuft und den eigentlichen Zweck der selbstständigen Skulptur festzuhalten nicht mehr imstande bleibt.

2. Material der Skulptur

Indem wir durch die Individualität, welche das Grundprinzip der Skulptur abgibt, überhaupt zur Besonderung sowohl der Kreise des Göttlichen, Menschlichen und der Natur, aus denen die Plastik ihre Gegenstände hernimmt, als auch der Darstellungsweise in einzelnen Statuen, Gruppen und Reliefs fortgetrieben sind, so haben wir die gleiche Mannigfaltigkeit der Besonderung nun auch in dem *Material* aufzusuchen, dessen sich der Künstler zu seinen Darstellungen bedienen kann. Denn eine und die andere Art des Inhalts und der Auffassungsweise liegt der einen oder anderen Art des sinnlichen Materials näher und hat eine geheime Zuneigung und Zusammenstimmung mit demselben.

Als eine allgemeine Bemerkung will ich hier nur anführen, dass die Alten, wie sie in der Erfindung unübertrefflich waren, uns ebenso auch durch die erstaunliche Ausbildung und Geschicklichkeit in der technischen Ausführung in Verwunderung setzen. Beide Seiten sind in der Skulptur gleich schwer, weil ihre Mittel der Darstellung der inneren Vielseitigkeit entbehren, welche den übrigen zu Gebote steht. Die Architektur ist zwar noch ärmer, aber sie hat auch nicht die Aufgabe, den Geist selbst in seiner Lebendigkeit oder das Natürlich-Lebendige in der für sich unorganischen Materie gegenwärtig zu machen. Diese ausgebildete Geschicklichkeit in der durchgängig vollendeten Behandlung des Materials liegt jedoch im Begriffe des Ideals selbst, da es ein gänzliches Hereintreten ins Sinnliche und die Verschmelzung des Inneren mit seinem äußeren Dasein zum Prinzip hat. Dasselbe Prinzip macht sich deshalb auch da geltend, wo das Ideal zur Ausführung und Wirklichkeit gelangt. In dieser Rücksicht dürfen wir uns nicht wundern, wenn behauptet wird, dass die Künstler in den

Zeiten der großen Kunstfertigkeit ihre Marmorwerke entweder ohne Modelle in Ton arbeiteten oder, wenn sie dergleichen hatten, doch weit freier und unbefangener dabei zu Werke gingen, „als in unseren Tagen geschieht, wo man streng genommen nur Kopien in Marmor nach vorher in Ton gearbeiteten Originalen, Modelle genannt, liefert“ (Winckelmann, *Werke,* Bd. V, S. 389, Anm.). Die alten Künstler erhielten sich dadurch die lebendige Begeisterung, welche bei Wiederholungen und Kopien mehr oder weniger immer verloren geht, obschon es sich nicht leugnen lässt, dass hin und wieder einzelne fehlerhafte Teile selbst bei berühmten Kunstwerken vorkommen, als z. B. Augen, die nicht gleich groß sind, Ohren, von denen das eine niedriger oder höher steht als das andere, Füße von etwas ungleicher Länge, und was dergleichen mehr ist. Sie hielten nicht auf die jedes Mal strengste Abzirklung in solchen Dingen, wie es die gewöhnliche, aber sich sehr gründlich dünkende Mittelmäßigkeit der Produktion und Kunstrichterschaft, die kein anderes Verdienst hat, zu tun pflegt.

a. Holz

Unter den verschiedenartigen Materialien, in welchen die Skulptoren Götterbilder verfertigten, ist eines der ältesten das *Holz.* Ein Stock, ein Pfosten, auf den oben ein Kopf aufgesetzt wurde, machte den Anfang. Von den frühesten Tempelbildern sind viele aus Holz, doch auch zu Phidias' Zeit blieb dies Material noch in Gebrauch. So bestand z. B. die kolossale Minerva des Phidias zu Platää aus vergoldetem Holze, Kopf, Hände und Füße aus Marmor (Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* Bd. l, S. 60 ff.), und auch Myron verfertigte noch (Pausanias *[Beschreibung Griechenlands],* II, 30) eine Hekate aus Holz mit nur einem Gesicht und einem Leib, und zwar zu Ägina, wo die Hekate am meisten verehrt und ihr jährlich ein Fest gefeiert wurde, das, wie die Ägineten behaupteten, der Thrakier Orpheus ihnen gestiftet hatte.

Im ganzen aber scheint das Holz, wenn es nicht mit Gold oder sonst in anderer Weise überzogen wird, der eigenen Fasern sowie des Zuges dieser Fasern wegen gegen das Großartige zu sein und sich

mehr zu kleineren Arbeiten zu eignen, zu welchen es im Mittelalter häufig benutzt wurde und auch heute noch angewendet wird.

b. Elfenbein, Gold, Erz, Marmor

Als das hauptsächlichste weitere Material ist ferner *Elfenbein* in Verbindung mit *Gold,* gegossenes *Erz* und *Marmor zu* nennen.

α) Elfenbein und Gold benutzte bekanntlich Phidias zu seinen Meisterwerken, wie z. B. zu dem olympischen Jupiter und auch in der Akropolis von Athen zu der berühmten kolossalen Pallas, welche auf der Hand eine Viktoria, selbst über Lebensgröße, trug. Die nackten Teile des Körpers waren aus Elfenbeinplatten, Gewand und Mantel aus Goldblech gemacht, das abgenommen werden konnte. Diese Art, in gelblichem Elfenbein und Gold zu arbeiten, stammt aus der Zeit her, in welcher die Statuen gefärbt wurden, eine Art der Darstellung, welche sich mehr und mehr zur Einfarbigkeit des Erzes oder Marmors aufhob. Das Elfenbein ist ein sehr reinliches Material, glatt, ohne die Körnigkeit des Marmors und dabei kostbar; denn um die Kostbarkeit ihrer Götterstatuen war es den Atheniensern gleichfalls zu tun. Die Pallas zu Platää hatte nur einen Überzug von Gold, die zu Athen aber gediegenes Metall. Kolossal und reich zugleich sollten die Statuen sein. Quatremere de Quincy[155] hat ein Meisterwerk über diese Werke, über die Toreutik der Alten, geschrieben. Toreutik – toreyen, toreyma – sollte eigentlich von Graben in Metall, Gravieren, Einschneiden vertiefter Figuren, wie bei geschnittenen Steinen z. B., gebraucht werden, man wendet toreyma aber zur Bezeichnung von ganz oder halb erhabenen Arbeiten in Metall an, die durch Formen und Gießen, nicht durch Graben oder Gravieren gefertigt werden, dann auch uneigentlich von erhabenen Figuren auf irdenen Gefäßen und allgemeiner endlich von Bildnerei in Erzen überhaupt. Quatremere nun hat besonders auch die technische Seite der Ausführung untersucht und berechnet, wie groß die Platten aus Elefantenzähnen geschnitten werden konnten und wie viel, den kolossalen Dimensionen der Figuren

[155] Antoine Chrysostome Quatremere de Quincy, Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la sculpture antique, 1815

nach, dazu gebraucht wurden usf. Nach der anderen Seite aber ist er gleichmäßig bemüht gewesen, aus den Angaben der Alten eine Zeichnung der sitzenden Gestalt des Jupiter und besonders des großen Stuhls mit den kunstreichen Basreliefs wiederherzustellen und so in jeder Beziehung eine Vorstellung von der Pracht und Vollendung des Werks zu geben.

Im Mittelalter ist das Elfenbein hauptsächlich zu kleineren Werken der verschiedensten Art gebraucht worden, Christus am Kreuz, Maria usf.; ohnehin zu Trinkgeschirren mit Darstellungen von Jagden und sonstigen Szenen, wobei das Elfenbein seiner Glätte und Härte wegen noch vor dem Holze viele Vorteile hat.

β) Das beliebteste und am weitesten verbreitete Material aber bei den Alten war das *Erz,* in dessen Guss sie es bis zur höchsten Meisterschaft zu bringen wussten. Vornehmlich zur Zeit des Myron und Polyklet wurde es allgemein zu Götterstatuen und anderen Arten von Skulpturwerken gebraucht. Die dunklere, unbestimmtere Farbe, der Glanz, die Glätte des Erzes überhaupt hat noch nicht die Abstraktion des weißen Marmors, sondern ist gleichsam wärmer. Das Erz, dessen sich die Alten bedienten, war teils Gold und Silber, teils Kupfer in vielfachen Mischungen. So ist z. B. das sogenannte Korinthische Erz eine eigene Mischung, welche bei dem Brande von Korinth aus dem unerhörten Reichtum dieser Stadt an Statuen und Geräten von Erz entstand. Mummius ließ viele Statuen auf Schiffen fortschleppen, wobei denn der ehrliche Mann, der sehr viel auf diesen Schatz hielt, voll Sorge, denselben sicher nach Rom zu bringen, ihn den Schiffern unter Androhung der Strafe, sie müssten gleiche Statuen, wenn sie verloren gingen, wieder schaffen, anempfahl.

Im Erzgießen nun erlangten die Alten eine unglaubliche Meisterschaft, durch welche es ihnen möglich wurde, ebenso fest als dünn zu gießen. Man kann dies zwar als etwas bloß Technisches ansehen, das mit dem eigentlich Künstlerischen nichts zu schaffen habe; aber jeder Künstler arbeitet in einem sinnlichen Stoff, und es ist die Eigenheit des Genies, dieses Stoffes vollständig Meister zu werden, so dass die Ge-

schicklichkeit und Fertigkeit im Technischen und Handwerksmäßigen eine Seite des Genies selbst ausmacht. Bei dieser Virtuosität im Gießen kam ein solches Skulpturwerk wohlfeiler zu stehen und konnte schneller gefördert werden als die Ausmeißelung von Marmorstatuen. Ein zweiter Vorteil, welchen die Alten durch ihre Meisterschaft im Guss zu erreichen verstanden, war die Reinheit des Gusses, die sie so weit trieben, dass ihre erzenen Statuen gar nicht ziseliert zu werden brauchten und deshalb auch in den feineren Zügen nichts verloren, was beim Ziselieren sonst nie ganz zu vermeiden ist. Betrachten wir nun die ungeheure Menge von Kunstwerken, welche mit aus dieser Leichtigkeit und Meisterschaft im Technischen entsprangen, so müssen wir in das größte Erstaunen geraten und zugeben, dass der Kunstsinn der Skulptur ein eigener Trieb und Instinkt des Geistes sei, der gerade in solchem Maße und solcher Verbreitung nur zu *einer* Zeit unter *einem* Volke existieren konnte. Im ganzen preußischen Staate z. B. kann man noch heutigentags die Erzstatuen sehr gut zählen, die einzige bronzene Kirchentür gibt es in Gnesen und außer dem Berliner und Breslauer Standbilde Blüchers und dem Luther zu Wittenberg nur wenige bronzene Statuen in Königsberg und Düsseldorf.

Der sehr verschiedene Ton und die unendliche Bildsamkeit und Flüssigkeit gleichsam dieses Materials, das sich mit allen Arten der Darstellung vertragen kann, erlaubt nun der Skulptur, zu verschiedenartigster Mannigfaltigkeit von Produktionen überzugehen und den so gefügigen sinnlichen Stoff einer Menge von Einfallen, Artigkeiten, Gefäßen, Zierraten, anmutigen Kleinigkeiten anzupassen. Der Marmor dagegen hat eine Grenze seines Gebrauchs in Darstellung von Gegenständen und in Größe derselben, wie er z. B. Urnen und Vasen mit Basreliefs in einem gewissen Maßstabe noch liefern kann. Für kleinere Gegenstände aber wird er untauglich. Dagegen schließt das Erz, das nicht nur in Formen gegossen, sondern auch geschlagen und graviert werden kann, fast keine Art und Größe der Darstellung aus. Als ein näheres Beispiel lässt sich hier der *Münzkunst* sachgemäß Erwähnung tun. Auch in ihr haben die Alten vollendete Meisterwerke der Schönheit geliefert, obschon sie in dem technischen Teil des Prä-

gens gegen die heutige Ausbildung des Maschinenwesens noch weit zurückstanden. Die Münzen wurden nicht eigentlich geprägt, sondern aus fast kugelförmigen Metallstücken geschlagen. Seinen Gipfel erreichte dieser Zweig der Kunst zur Zeit Alexanders; die römischen Kaisermünzen verschlechtern sich schon; in unserer Zeit ist besonders Napoleon in seinen Münzen und Medaillen die Schönheit der Alten wieder zu erneuern bemüht gewesen, und sie sind von großer Vortrefflichkeit; in anderen Staaten aber bleibt meist der Metallwert und die Richtigkeit die Hauptrücksicht beim Prägen der Münzen.

γ) Das letzte der Skulptur vorzüglich entsprechende Material endlich ist der *Stein,* der für sich schon die Objektivität des Bestehens und der Dauer hat. Die Ägypter bereits meißelten ihre Skulpturkolosse mit größter Mühseligkeit der Arbeit aus dem härtesten Granit, Syenit, Basalt usf.; am unmittelbarsten aber stimmt der *Marmor m* seiner weichen Reinheit, Weiße sowie in seiner Farblosigkeit und Milde des Glanzes mit dem Zwecke der Skulptur zusammen und erhält besonders durch das Körnige und das leise Hindurchscheinen des Lichts einen großen Vorzug vor der kreidehaften toten Weiße des Gipses, der zu hell ist und die feineren Schattierungen leicht überblendet. Die vorzugsweise Anwendung des Marmors finden wir bei den Alten erst in einer späteren Epoche, zur Zeit nämlich des Praxiteles und Skopas, welche in Marmorstatuen die anerkannteste Meisterschaft errangen. Phidias arbeitete zwar auch in Marmor, doch größtenteils nur Kopf, Füße und Hände; Myron und Polyklet bedienten sich hauptsächlich des Erzes; Praxiteles und Skopas hingegen suchten die Farbe, dies der abstrakten Skulptur Heterogene, zu entfernen. Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass die reine Schönheit des Skulpturideals sich ebenso vollständig in Erz wie in Marmor ausführen lasse; wenn aber, wie dies bei Praxiteles und Skopas der Fall war, die Kunst der milderen Anmut und Lieblichkeit der Gestalt zuzuschreiten beginnt, so zeigt sich der Marmor als das gemäßere Material. Denn der Marmor (Meyer, *Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen,* Bd. l, S. 279) „befördert vermittels seiner Durchsichtigkeit das Weiche der Umrisse, ihr sanftes Verlaufen und lindes Zusammenstoßen; desgleichen erscheint

die zarte, künstliche Vollendung an der milden Weiße des Steins viel deutlicher, als selbst am edelsten Erz je geschehen kann, welches, je schöner es grünlich anläuft, desto mehr ruhestörende Glanzlichter und Widerscheine verursacht“. Ebenso war die sorgfältige Rücksicht, welche zu dieser Zeit auch in der Skulptur auf Licht und Schatten genommen wurde, dessen Nuancen und feinere Unterschiede der Marmor sichtbarer macht als das Erz, ein neuer Grund, dies Gestein dem Gebrauch des Metalls vorzuziehen.

c. Edelsteine und Glas

Diesen vornehmlichsten Arten des Materials haben wir zum Schluss noch *Edelsteine* und *Glas* beizugesellen.

Die alten Gemmen, Kameen und Pasten sind unschätzbar, indem sie uns im kleinsten Maßstabe dennoch in höchster Vollendung den ganzen Umkreis der Skulptur von der einfachen Göttergestalt an durch die mannigfaltigsten Arten der Gruppierung hindurch bis zu allen möglichen Einfallen im Heiteren und Artigen hin wiederholen. Doch macht Winckelmann in Betreff der Stoschischen Sammlung[156] die Bemerkung (Bd. III, Vorrede, S. XXVII): „Ich kam hier zuerst auf die Spur einer Wahrheit, die mir nachher in Erklärung der schwersten Denkmale von großem Nutzen gewesen, und diese besteht in dem Satze, dass auf geschnittenen Steinen sowohl als in erhabenen Arbeiten die Bilder sehr selten von Begebenheiten genommen sind, die nach dem Trojanischen Kriege oder nach der Rückkehr des Ulysses in Ithaka vorgefallen, wenn man etwa die Herakliden oder Abkömmlinge des Herkules ausnimmt: denn die Geschichte derselben grenzt noch mit der Fabel, die der Künstler eigener Vorwurf. Es ist mir jedoch nur ein einziges Bild der Geschichte der Herakliden bekannt.“

Was erstens die *Gemmen* betrifft, so zeigen die echten und vollendeteren Figuren von höchster Schönheit, wie organische Naturwerke,

[156] Die Stoschische wurde nach 1826 zur königlich-preußischen Gemmensammlung in Berlin, eine Gemmen (lat. *gemma*: Knospe, Edelstein) sind kunstvoll geschnittene Edel- bzw. Halbedelsteine

und können doch durch die Lupe betrachtet werden, ohne von der Reinheit ihrer Züge zu verlieren. Ich führe dies nur deshalb an, weil die Kunsttechnik hier beinahe zu einer Kunst des *Gefühls* wird, indem der Künstler nicht wie der Bildhauer mit dem Auge seinem Tun zusehen und es damit regieren kann, sondern es fast im Gefühl haben muss. Denn er hält den auf Wachs geklebten Stein gegen kleine scharfe, durch ein Schwungrad gedrehte Rädchen und lässt so die Formen ausschürfen. In dieser Weise ist es der Tastsinn, der die Konzeption, die Intention der Striche und Zeichnung innehat und so vollkommen dirigiert, dass man bei diesen Steinen, wenn man sie durchs Lift sieht, eine erhobene Arbeit vor sich zu haben glaubt.

Von entgegengesetzter Art zweitens sind die *Kameen,* welche die Gestalten erhaben aus dem Stein herausgeschnitten darstellen. Besonders der Onyx wurde hierzu als Material benutzt, wobei die Alten die verschieden gefärbten Lagen, besonders die weißliche und gelbbräunliche, mit Sinn und Geschmack geistreich hervorzuheben verstanden. Ämilius Paullus hat eine große Menge solcher Steine und kleinen Gefäße mit nach Rom geschleppt.

Bei den Darstellungen in diesen vielfachen Arten des Materials nun haben die griechischen Künstler keine erdichteten Situationen zugrunde gelegt, sondern ihren Stoff jedes Mal, außer Bacchanalen und Tänzen, aus den Göttermythen und Sagen geschöpft und selbst bei Urnen und Darstellungen von Leichenbegängnissen bestimmte Bezüge vor Augen gehabt, welche im Verhältnis zu dem Individuum standen, das durch dieses Begängnis geehrt werden sollte. Das ausdrücklich Allegorische dagegen gehört dem echten Ideal nicht an, sondern kommt mehr erst in der neueren Kunst zum Vorschein.

3. Historische Entwicklungsstufen

Wir haben bisher die Skulptur durchweg als den gemäßesten Ausdruck des klassischen Ideals betrachtet. Das Ideal nun aber hat nicht nur in sich selbst eine Fortentwicklung, durch welche es sich aus sich heraus zu dem macht, was es seinem Begriffe nach ist und ebenso ü-

ber dies Zusammenstimmen mit seiner eigenen wesentlichen Natur fortzugehen beginnt; sondern, wie wir bereits im zweiten Teile beim Verlauf der besonderen Kunstformen sahen, erhält es auch außerhalb seiner in der symbolischen Darstellungsweise eine Voraussetzung, welche es, um überhaupt schon Ideal zu sein, überschreiten muss, sowie eine weitere Kunst, die romantische, von welcher es selber überschritten wird.

Beide Kunstformen, die symbolische wie die romantische, ergreifen nun gleichfalls als Element ihrer Darstellung die menschliche Gestalt, deren räumliche Form sie festhalten und deshalb in Weise der Skulptur sichtbar herausstellen. Wir haben deshalb, wenn es darauf ankommt, auch der historischen Entwicklung Erwähnung zu tun, nicht nur von griechischer und römischer, sondern ebenso auch von orientalischer und christlicher Skulptur zu sprechen. Doch waren es unter den Völkern, bei denen das *Symbolische* den Grundtypus ihrer Kunstproduktionen ausmachte, vornehmlich nur die Ägypter, welche für ihre Götter anfingen, die aus dem bloßen Naturdasein sich herausringende menschliche Gestalt anzuwenden, so dass wir bei ihnen hauptsächlich, da sie überhaupt ihren Anschauungen im Materiellen als solchem eine Kunstexistenz gaben, auch der Skulptur begegnen. Verbreiteter dagegen und von reichhaltigerer Entwicklung ist die christliche Skulptur, sowohl in ihrem eigentlich romantischen mittelalterlichen Charakter als auch in ihrer weiteren Ausbildung, in welcher sie sich näher wieder dem Prinzip des klassischen Ideals anzuschließen und somit das spezifisch Skulpturmäßige herzustellen bestrebt ist.

Nach diesen Gesichtspunkten will ich zum Schluss dieses ganzen Abschnitts *erstens* noch einiges von der *ägyptischen* Skulptur im Unterschiede der griechischen und als Vorstufe des echten Ideals anführen.

Ein *zweites* Stadium bildet sodann die eigentümliche Fortbildung der *griechischen* Skulptur, der die *römische* sich anschließt. Hier werden wir jedoch hauptsächlich auf die Stufe zu blicken haben, welche

der eigentlich idealen Darstellungsweise vorangeht, da wir die ideale Skulptur selbst in dem zweiten Kapitel bereits weitläufiger betrachtet haben.

Drittens bleibt uns dann nur noch übrig, das Prinzip für die christliche Skulptur in der Kürze anzugeben. Doch kann ich mich in dieser Rücksicht überhaupt nur auf das Allgemeinste einlassen.

a. Ägyptische Skulptur

Wenn wir *historisch* in Griechenland die klassische Kunst der Skulptur aufzusuchen im Begriff sind, so begegnet uns, ehe wir bei diesem Ziel anlangen, sogleich die ägyptische Kunst auch als Skulptur, und zwar nicht nur in Rücksicht auf die großen, von der höchsten Technik und Ausarbeitung zeugenden Werke in einem ganz eigentümlichen Kunststil, sondern auch als ein Ausgangspunkt und Quelle für die Formen der griechischen Plastik. Dass dies letztere auch der wirklichen Geschichte nach als eine äußerliche Berührung, ein Aufnehmen und Lernen von selten griechischer Künstler der Fall sei, muss in Betreff auf die Bedeutung der dargestellten Götterbilder auf dem Felde der Mythologie in Ansehung der künstlerischen Behandlungsweise durch die Kunstgeschichte ausgemacht werden. Der Zusammenhang der griechischen und ägyptischen Vorstellungen von den Göttern ist durch Herodot beglaubigt und erwiesen, den äußeren Zusammenhang der Kunst glaubt Creuzer besonders in den Münzen am sichtbarsten zu finden und hält vornehmlich viel auf altattische Münzen. Er zeigte mir eine, die er besaß und in welcher allerdings das Gesicht, ein Profil, ganz den Schnitt der Physiognomien ägyptischer Bilder hatte (1821). Doch dies rein Historische können wir hier auf sich beruhen lassen und haben nur darauf zu sehen, ob statt dessen ein innerer notwendiger Zusammenhang aufzuzeigen ist. Diese Notwendigkeit habe ich schon oben berührt. Dem Ideal, der vollkommenen Kunst, muss die unvollkommene vorausgehen, durch deren Negation, d. h. durch Abstreifung der ihr noch anklebenden Mangel, sich das Ideal erst zum Ideal wird. In dieser Beziehung hat die klassische Kunst allerdings ein *Werden,* das jedoch außerhalb ihrer ein selbst-

ständiges Dasein erhalten muss, da sie als klassische alle Bedürftigkeit, alles Werden hinter sich haben und in sich vollendet sein muss. Dies Werden als solches nun besteht darin, dass der Gehalt der Darstellung erst dem Ideal beginnt entgegenzugehen, doch einer idealen Auffassung unfähig bleibt, indem er noch der symbolischen Anschauung angehört, welche das Allgemeine der Bedeutung und die individuelle anschaubare Gestalt noch nicht in eins zu bilden imstande ist. Dass die *ägyptische* Skulptur solch einen Grundcharakter hat, ist das einzige, was ich hier kurz andeuten will.

α) Das nächste, dessen zu erwähnen wäre, ist der Mangel an innerer, schöpferischer *Freiheit,* aller Vollendung der Technik zum Trotz. Die griechischen Skulpturwerke gehen aus der Lebendigkeit und Freiheit der Phantasie hervor, welche die vorhandenen religiösen Vorstellungen zu individuellen Gestalten umschafft und sich in der Individualität dieser Produktion ihre eigene ideale Anschauung und klassische Vollendung objektiv macht. Die ägyptischen Götterbilder dagegen behalten einen statarischen Typus; wie schon Platon (De *legibus,* lib. II, Steph. 656) sagt: Die Darstellungen waren von alters her von den Priestern bestimmt, und weder den Malern noch anderen Meistern in Figuren war es erlaubt, Neues zu machen, noch etwas anderes zu erfinden als das Heimische, Urväterliche, noch ist es jetzt erlaubt. Du wirst daher finden, dass, was vor einer Myriade von Jahren (und zwar nicht Myriade, wie man so zu sagen pflegt, sondern wirklich soviel) gemacht oder gebildet worden ist, weder schöner noch hässlicher ist als das heutigentags Gearbeitete. – Mit dieser statarischen Treue war der Umstand verbunden, dass in Ägypten, wie aus Herodot (II, 167) hervorgeht, die Künstler nur geringer Achtung genossen und mit ihren Kindern allen anderen Bürgern nachstehen mussten, die keine Kunstgewerbe trieben. Außerdem wird die Kunst hier nicht aus freiem Antriebe gehandhabt, sondern bei der Herrschaft der Kasten folgte der Sohn dem Vater nicht nur überhaupt in Rücksicht auf seinen Stand, sondern auch in der Art der Ausübung seines Gewerbes und seiner Kunst, und einer setzte den Fuß in die Spur des anderen, so dass, wie schon Winckelmann sich ausdrückt (Bd. III, 2. Buch, Kap. 1, S. 74),

„niemand scheinet einen Fußstapfen gelassen zu haben, welcher dessen eigener heißen konnte“. Dadurch erhielt sich die Kunst in dieser festen Gebundenheit des Geistes, mit welcher die Beweglichkeit des freien, künstlerischen Genies, der Trieb nicht der äußeren Ehre und Belohnung, aber der höhere Trieb verbannt ist, *Künstler zu* sein, d. h. nicht als Handwerker auf mechanische, abstrakt allgemeine Weise nach fertig vorhandenen Formen und Regeln zu arbeiten, sondern die eigene Individualität in seinem Werke als der eigenen spezifischen Schöpfung zu erblicken.

β) Was nun *zweitens* die Kunstwerke selbst betrifft, so gibt Winckelmann, dessen Schilderungen auch hier wiederum große Feinheit der Beobachtung und Unterscheidung beweisen, den Charakter der ägyptischen Skulptur in den Hauptzügen folgendermaßen an (Bd. III, 2. Buch, Kap. 2, S. 77–84).

Im Allgemeinen geht der ganzen Gestalt und ihren Formen die Grazie und Lebendigkeit ab, welche durch den eigentlich organischen Schwung der Linien hervorkommt; die Umrisse sind gerade und in wenig ausschweifenden Linien, die Stellung erscheint gezwungen und steif, die Füße dicht aneinandergedrängt, und wenn sie bei stehenden Figuren auch der eine vor den anderen gesetzt sind, bleiben sie doch von gleicher Richtung und sind nicht auswärts gekehrt; ebenso hängen die Arme an männlichen Figuren, gerade und fest angedrückt, am Leibe herunter. Die Hände, sagt Winckelmann ferner, haben eine Form wie an Menschen, welche nicht übelgebildete Hände verdorben oder vernachlässigt haben, die Füße aber sind platter und ausgebreiteter, die Zehen gleich lang und die kleine Zehe weder gekrümmt noch einwärts gebogen, sonst jedoch Hände, Nägel, Zehen nicht übel gestaltet, wenn auch an Fingern und Zehen die Gelenke nicht angedeutet werden; wie denn auch an allen übrigen nackten Teilen die Muskeln und Knochen wenig, Nerven und Adern gar nicht bezeichnet sind, so dass im Detail, ungeachtet der mühevollen und geschickten Ausführung, doch diejenige Art der Ausarbeitung fehlt, welche der Gestalt erst die eigentliche Beseelung und Lebendigkeit erteilt. Die Knie dagegen, die Knöchel und der Ellenbogen zeigen sich, wie in der

Natur, erhaben. Männliche Figuren zeichnen sich besonders durch einen ungewöhnlich schmalen Leib über den Hüften aus; der Rücken wird wegen der Säule, an welche die Statuen gelehnt und mit derselben aus einem Stücke gearbeitet sind, nicht sichtbar.

Mit dieser Unbeweglichkeit nun, die nicht etwa als bloße Ungeschicklichkeit der Künstler, sondern als ursprüngliche Anschauung von den Götterbildern und ihrer geheimnistiefen Ruhe anzusehen ist, verbindet sich zugleich die Situationslosigkeit und der Mangel an jeder Art der Handlung, welche sich in der Skulptur durch Stellung und Bewegung der Hände, durch Gebärde und Ausdruck der Züge kundgibt. Denn wir finden zwar unter den ägyptischen Darstellungen an Obelisken und Wänden viel bewegte Figuren, doch nur als Reliefs und meist bemalt.

Um noch einiges Nähere anzuführen, so liegen die Augen nicht etwa, wie im griechischen Ideal, tief, sondern stehen im Gegenteil fast mit der Stirne gleich und sind platt und schräg gezogen, die Augenbrauen, Augenlider und Ränder der Lippen sind meist durch eingegrabene Linien angegeben oder die Brauen durch einen erhobeneren Streifen bezeichnet, der bis in die Schläfe reicht und dort eckig abgeschnitten ist. Was hier also vor allem fehlt, ist das Hervorstehen der Stirn und damit zugleich bei ungewöhnlich hochstehenden Ohren und eingebogenen Nasen, wie in der gemeinen Natur, das Zurücktreten der Backenknochen, die im Gegenteil stark angedeutet und herausgehoben sind, wogegen das Kinn immer zurückgezogen und klein ist, der streng verschlossene Mund seine Winkel statt unterwärts mehr aufwärts zieht und die Lippen nur durch einen bloßen Einschnitt voneinander gesondert erscheinen. Im ganzen mangelt daher den Gestalten nicht nur die Freiheit und Lebendigkeit, sondern dem Kopfe vornehmlich der Ausdruck der Geistigkeit, indem das Tierische vorwaltet und dem Geiste zu selbstständiger Erscheinung herauszutreten noch nicht vergönnt.

Tiere dagegen sind, nach Winckelmanns Bericht, mit vielem Verständnisse und einer zierlichen Mannigfaltigkeit sanft ablenkender

Umrisse und flüssig unterbrochener Teile ausgeführt, und wenn sich schon in den menschlichen Gestalten das geistige Leben noch von dem animalischen Typus nicht befreit und zum Ideal mit dem Sinnlichen und Natürlichen in neuer, freier Weise nicht verschmolzen hat, so zeigt sich die spezifisch symbolische Bedeutung sowohl der menschlichen als auch der tierischen Gestalten ausdrücklich in jenen auch durch die Skulptur dargestellten Gebilden, in welchen menschliche und tierische Formen in eine rätselhafte Verbindung treten.

γ) Die Kunstwerke, welche diesen Charakter noch an sich tragen, bleiben deshalb auf einer Stufe stehen, die den Bruch von Bedeutung und Gestalt noch nicht überwunden hat, weil für sie die Bedeutung noch das Hauptsächlichste ist und es daher mehr auf die Vorstellung derselben in ihrer Allgemeinheit als auf die Einlebung in eine individuelle Gestalt und auf den Genuss der künstlerischen Anschauung ankommt.

Die Skulptur geht hier noch aus dem Geiste eines Volkes hervor, von dem man einerseits sagen kann, dass es erst bis zum Bedürfnis des *Vorstellens* hindurchgedrungen sei, indem es sich damit begnügt, in dem Kunstwerke das *angedeutet zu* finden, was in der Vorstellung, und hier zwar, was in der *religiösen* Vorstellung liegt. Wir dürfen deshalb die Ägypter, wie weit sie es auch in dem Fleiße und der Vollendung der technischen Ausführung gebracht haben, dennoch in Betreff der Skulptur noch ungebildet nennen, insofern sie für ihre Gestalten noch nicht die Wahrheit, Lebendigkeit und Schönheit fordern, durch die das freie Kunstwerk beseelt wird. Allerdings bleiben die Ägypter andererseits nicht bei der bloßen Vorstellung und deren Bedürfnissen stehen, sondern gehen auch zur Anschauung und Veranschaulichung menschlicher und tierischer Gestalten fort, ja sie wissen sogar die Formen, die sie wiedergeben, ohne Verzerrung, klar, in richtigen Verhältnissen aufzufassen und hinzustellen, aber sie hauchen ihnen weder das Leben ein, welches die menschliche Gestalt sonst schon in der Wirklichkeit hat, noch das höhere Leben, durch welches sich ein Wirken und Weben des Geistes in diesen ausdrücken könnte. Ihre Werke zeigen im Gegenteil nur einen lebloseren Ernst, ein unaufgeschlosse-

nes Geheimnis, so dass die Gestalt nicht ihr eigenes individuelles Inneres, sondern eine ihr noch fremde weitere Bedeutung ahnen lassen soll. Um nur ein Beispiel anzuführen, so ist eine häufig wiederkehrende Figur die Isis, welche den Horus auf den Knien hält. Hier haben wir, äußerlich genommen, denselben Gegenstand wie in der christlichen Kunst Maria mit dem Kinde. In der ägyptischen symmetrischen, geradlinigen, unbeweglichen Stellung aber zeigt sich, wie neuerdings gesagt ist *(Cours d'Archeologie* par Raoul Rochette, 1 –12me legon. Paris 1828; Kunstblatt Nr. 8 zum *Morgenblatt für gebildete Stände,* 1829), „weder eine Mutter noch ein Kind; keine Spur von Neigung, von Lächeln oder Liebkosung, kurz, nicht der geringste Ausdruck irgendeiner Art. Ruhig, unrührbar, unerschüttert ist diese göttliche Mutter, die ihr göttliches Kind säugt, oder vielmehr, es ist weder Göttin noch Mutter noch Sohn noch Gott; es ist nur das sinnliche Zeichen eines Gedankens, der keines Affekts und keiner Leidenschaft fähig ist, nicht die wahre Darstellung einer wirklichen Handlung, noch weniger der richtige Ausdruck eines natürlichen Gefühls."

Dies eben macht den Bruch von Bedeutung und Dasein und die Bildungslosigkeit für die Kunstanschauung bei den Ägyptern aus. Ihr innerer, geistiger Sinn ist noch so verdumpft, dass er nicht das Bedürfnis der Präzision einer wahren und lebendigen, bis zur Bestimmtheit durchgeführten Darstellung hegt, zu welcher das anschauende Subjekt nichts hinzuzutun, sondern sich nur, da vom Künstler alles gegeben ist, empfangend und reproduzierend zu verhalten braucht. Es muss schon ein höheres Selbstgefühl der eigenen Individualität, als die Ägypter es haben, erwacht sein, um sich nicht mit dem Unbestimmten und Obenhinigen in der Kunst zu begnügen, sondern den Anspruch auf Verstand, Vernünftigkeit, Bewegung, Ausdruck, Seele und Schönheit bei Kunstwerken geltend zu machen.

b. Skulptur der Griechen und Römer

Dies Selbstgefühl sehen wir in Betreff der Skulptur vollständig zuerst bei den *Griechen* lebendig werden und finden dadurch alle die Mängel dieser ägyptischen Vorstufe getilgt. Doch haben wir in der Fortentwicklung nicht etwa einen gewaltsamen Sprung von den Unvollkommenheiten einer noch symbolischen Skulptur zur Vollendung des klassischen Ideals zu machen, sondern das Ideal hat, wie ich schon mehrfach sagte, in seinem eigenen Bereiche, wenn auch auf eine höhere Stufe erhoben, das Mangelhafte, wodurch es zunächst an der Vollendung verhindert wird, abzustreifen.

α) Als solcher Anfänge innerhalb der klassischen Skulptur selbst will ich hier der sogenannten *Ägineten* und der *altetrurischen*[157] Kunstwerke ganz kurz Erwähnung tun.

Diese beiden Stufen oder Stile gehen schon über denjenigen Standpunkt hinaus, der sich wie bei den Ägyptern begnügt, die zwar nicht naturwidrigen, aber doch unlebendigen Formen ganz so zu wiederholen, wie er sie von anderen empfangen hat, und zufrieden ist, für die Vorstellung eine Gestalt hinzustellen, aus welcher die Vorstellung sich ihren eigenen religiösen Inhalt abstrahieren und sich desselben erinnern könne, nicht aber für die Anschauung in einer Weise zu arbeiten, durch welche sich das Werk als die eigene Konzeption und Lebendigkeit des Künstlers dartut.

Ebenso sehr aber dringt diese eigene Vorstufe der idealen Kunst noch nicht bis zum wirklich Klassischen hindurch, weil sie sich einerseits noch im Typischen und dadurch Unlebendigen befangen zeigt, andererseits zwar der Lebendigkeit und Bewegung entgegengeht, doch zunächst nur die Lebendigkeit des *Natürlichen* selbst statt jener geistbeseelten Schönheit erreichen kann, welche das Leben des Geistes in der Lebendigkeit seiner Naturgestalt ungetrennt darstellt und die individuellen Formen dieser schlechthin vollbrachten Einigung

[157] Etrurien ist eine antike Landschaft in Mittelitalien

gleichmäßig aus der Anschauung des Vorhandenen als aus der freien Schöpfung des Genius nimmt.

Mit den *äginetischen* Kunstwerken, über welche man gestritten hat, ob sie der griechischen Kunst angehörten oder nicht, ist man erst in neuester Zeit näher bekannt geworden. Man muss bei ihnen sogleich in Ansehung der künstlerischen Darstellung den Kopf und die übrigen Glieder wesentlich unterscheiden. Der ganze Körper nämlich, mit Ausnahme des Kopfs, zeugt von der treuesten Auffassung und Nachbildung der Natur. Selbst die Zufälligkeiten der Haut sind nachgeahmt und mit einer bewunderungswürdigen Behandlung des Marmors vortrefflich ausgeführt, die Muskeln stark herausgehoben, das Knochengerüst des Körpers bezeichnet, die Gestalten bei strenger Zeichnung gedrungen, doch mit solcher Kenntnis des menschlichen Organismus wiedergegeben, dass die Figuren dadurch bis zur Täuschung lebendig erscheinen, ja dass man sich, nach Wagners[158] Bericht *(Bericht über die äginetischen Bildwerke ... Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Schelling,* 1817), fast davor entsetzt und sich scheut, sie anzurühren.

Dagegen ist bei der Bearbeitung der Köpfe auf getreue Darstellung der Natur gänzlich Verzicht geleistet; ein gleichförmiger Schnitt der Gesichter geht bei aller Verschiedenheit der Handlung, Charaktere, Situationen durch alle Köpfe hindurch, die Nasen sind spitz, die Stirn liegt noch zurück, ohne frei und gerade aufzusteigen, die Ohren stehen hoch, die langgeschlitzten Augen sind flach und schief gestellt, der geschlossene Mund endet in aufwärts gezogenen Winkeln, die Wangen sind flach gehalten, doch das Kinn ist stark und eckig. Ebenso wiederkehrend ist die Form der Haare und das Gefältel der Gewänder, in welchen das Symmetrische, das sich auch in der Stellung und Gruppierung vornehmlich geltend macht, und dann eine eigentümliche Art der Zierlichkeit vorherrschen. Man hat diese Gleichförmigkeit teils auf eine unschöne Auffassung nationaler Züge geschoben, teils daraus hergeleitet, dass die Ehrfurcht vor dem alten Herkommen ei-

[158] Johann Martin von Wagner, 1777-1858, Bildhauer

ner noch unvollkommenen Kunst den Künstlern die Hände gebunden habe. Der in sich selbst und seiner Produktion lebendige Künstler aber lässt sich eben die Hände so nicht binden, und dies Typische bei sonstiger großer Geschicklichkeit muss deshalb schlechthin auf eine Gebundenheit des Geistes, der sich noch nicht frei und selbstständig in seinem künstlerischen Schaffen weiß, gedeutet werden.

Die Stellungen endlich sind ebenso gleichförmig, doch nicht eigentlich steif, sondern mehr schroff, kalt, und zum Teil bei den Kämpfern Stellungen ähnlich, wie sie Handwerker bei ihren Hantierungen, Tischler z. B. beim Hobeln zu machen pflegen.

Um aus diesen Schilderungen ein allgemeines Resultat zu ziehen, so können wir sagen, was diesen für die Kunstgeschichte höchst interessanten Bildwerken in ihrem Zwiespalte von Tradition und Naturnachahmung fehle, sei die *geistige* Beseelung. Denn nach dem, was ich schon im zweiten Kapitel ausgeführt habe, lässt sich das Geistige nur in Gesicht und Stellung ausdrücken. Die übrigen Glieder bezeichnen zwar Naturunterschiede des Geistes, Geschlechts, Alters usf., aber das eigentlich Geistige kann nur die Stellung wiedergeben. Gesichtszüge und Stellung aber sind in den Ägineten gerade das noch relativ Geistlose.

Die *etrurischen* Kunstwerke nun, die durch Inschriften als echt legitimiert sind, zeigen eben dieselbe Nachahmung der Natur in einem noch höheren Maße, doch sind sie in Stellung und Gesichtszügen freier, und einige darunter gehen ganz gegen das Porträtmäßige hin. So spricht z. B. Winckelmann (Bd. III, Kap. 2, § 10, S. 188, und Tafel VI A) von einer männlichen Statue, die ganz Porträt zu sein, doch aus späterer Zeit der Kunst herzurühren scheint. Es ist ein Mann in Lebensgröße, der eine Art von Redner, eine obrigkeitliche, würdige Person darstellt und von großer, ungezwungener Natürlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks und der Stellung ist. Merkwürdig und bezeichnend würde es sein, wenn auf römischem Boden nicht das Ideale, sondern die wirkliche und prosaische Natur von Hause aus wäre heimisch gewesen.

β) Die eigentlich *ideale* Skulptur nun *zweitens* hat, um den Gipfelpunkt des Klassischen zu erreichen, vor allem das bloß Typische und die Ehrfurcht vor dem Überkommenen aufzugeben und der künstlerischen Freiheit der Produktion Raum zu schaffen. Dieser Freiheit allein gelingt es, auf der einen Seite die Allgemeinheit der Bedeutung in die Individualität der Gestalt ganz hineinzuarbeiten, andererseits die sinnlichen Formen zur Höhe des echten Ausdrucks ihrer geistigen Bedeutung zu erheben. Dadurch sehen wir das Starre und Gefesselte, das in den Anfängen der älteren Kunst liegt, sowie das Hinausragen der Bedeutung über die Individualität, durch welche der Inhalt sich ausdrücken soll, zu derjenigen Lebendigkeit befreit, in welcher die körperlichen Formen nun auch ihrerseits sowohl die abstrakte Gleichförmigkeit eines hergebrachten Charakters als auf die täuschende Natürlichkeit verlieren und dagegen zu der klassischen Individualität fortgehen, welche die Allgemeinheit der Form ebenso zur Besonderheit belebt, als sie die Sinnlichkeit und Realität derselben dem Ausdruck der Begeistigung vollkommen durchgängig macht. Diese Art der Lebendigkeit betrifft nicht nur die Gestalt, sondern auch die Stellung, Bewegung, Gewandung, Gruppierung, genug, alle Seiten, welche ich oben näher unterschieden und besprochen habe.

Was sich hier in Einheit setzt, ist die Allgemeinheit und Individualität, welche sowohl in Betreff des geistigen Gehalts als solchen als auch in Rücksicht auf die sinnliche Form in Einklang gebracht sein müssen, ehe sie miteinander in die unauflösbare Verbindung, die das wahrhaft Klassische ist, zu treten vermögen. Diese Identität aber hat selbst wieder ihren Stufengang. Auf der einen Seite nämlich neigt das Ideal noch zu der *Hoheit und* Strenge hin, welche dem Individuellen zwar seine lebendige Regung und Bewegung nicht missgönnt, doch es noch fester unter der Herrschaft des Allgemeinen zusammenhält, während sich auf der anderen Seite das Allgemeine mehr und mehr in das Individuelle hinein verliert und, indem es dadurch von seiner Tiefe einbüßt, das Verlorene nur durch Ausbildung des Individuellen und Sinnlichen zu ersetzen weiß und deshalb vom Hohen zum *Gefälligen,* Zierlichen, zur Heiterkeit und schmeichelnden Anmut herübertritt. In

der Mitte liegt eine *zweite* Stufe, welche die Strenge der ersten zu weiterer Individualität fortführt, ohne jedoch schon in der bloßen Anmutigkeit ihren Hauptzweck erreicht zu finden.

γ) In der *römischen* Kunst *drittens* zeigt sich schon die beginnende Auflösung der klassischen Skulptur. Hier nämlich ist das eigentlich Ideale nicht mehr das Tragende für die ganze Konzeption und Ausführung; die Poesie geistiger Belebung, der innere Hauch und Adel in sich vollendeter Erscheinung, diese eigentümlichen Vorzüge der griechischen Plastik verschwinden und machen im ganzen der Vorliebe für das mehr Porträtartige Platz. Diese sich ausbildende Naturwahrheit der Kunst geht durch alle Seiten hindurch. Dennoch behauptet in diesem ihrem eigenen Kreise die römische Skulptur noch immer eine so hohe Stufe, dass sie nur, insofern ihr das eigentlich Vollendende im Kunstwerk, die Poesie des Ideals, im wahren Sinne des Wortes abgeht, der griechischen wesentlich nachsteht.

c. Christliche Skulptur

Was dagegen die *christliche* Skulptur anbetrifft, so hat dieselbe von Hause aus ein Prinzip der Auffassung und Darstellungsweise, welches mit dem Material und den Formen der Skulptur nicht so unmittelbar zusammenfällt, als dies im klassischen Ideal der griechischen Phantasie und Kunst der Fall ist. Denn das Romantische, wie wir im zweiten Teile sahen, hat es wesentlich mit dem aus der Äußerlichkeit in sich gegangenen Inneren, mit der geistigen, auf sich bezogenen Subjektivität zu tun, welche zwar im Äußeren erscheint, dies Äußere aber sich für sich seiner Partikularität nach ergehen lässt, ohne es zu einer Verschmelzung mit dem Inneren und Geistigen zu nötigen, wie das Ideal der Skulptur es fordert. Schmerz, Qual des Leibes und Geistes, Marter und Buße, Tod und Auferstehung, die geistige subjektive Persönlichkeit, die Innigkeit, Liebe, Herz und Gemüt, dieser eigentliche Inhalt der religiösen romantischen Phantasie ist kein Gegenstand, für welchen die abstrakte Außengestalt als solche in ihrer räumlichen Totali-

tät und das Materielle in seinem nicht ideell gesetzten sinnlichen Dasein die schlechthin gemäße Form und das ebenso kongruente Material liefern könnten. Die Skulptur gibt deshalb im Romantischen auch nicht den Grundzug für die übrigen Künste und das gesamte Dasein, wie in Griechenland, ab, sondern weicht der Malerei und Musik als den gemäßeren Künsten der Innerlichkeit und der freien, vom Inneren durchzogenen Partikularität des Äußeren. Wir finden zwar auch in christlicher Zeit die Skulptur in Holz, Marmor, Erz, Silber- und Goldarbeiten vielfach ausgeübt und oft zu großer Meisterschaft gebracht, doch ist sie nicht die Kunst, welche, wie die griechische Skulptur, das wahrhaft gemäße Bild des Gottes aufstellt. Die religiöse romantische Skulptur bleibt im Gegenteil mehr als die griechische ein Schmuck der Architektur. Die Heiligen stehen meist in Nischen der Türmchen und Strebepfeiler oder an den Eingangstüren – während die Geburt, die Taufe, die Leidens- und Auferstehungsgeschichte und so viele andere Begebnisse aus dem Leben Christi, die großen Anschauungen des Weltgerichts usf. sogleich durch ihre innere Mannigfaltigkeit zum Relief über Kirchtüren, an Kirchenmauern, Taufbecken, Chorstühlen usf. hinleiten und sich leicht zum Arabeskenartigen herüberneigen. Überhaupt erhält hier um der geistigen Innerlichkeit willen, deren Ausdruck vorwaltet, die gesamte Skulptur in höherem Grade ein malerisches Prinzip, als dies der idealen Plastik erlaubt ist. Auf der anderen Seite ergreift die Skulptur das mehr gewöhnliche Leben und dadurch das Porträtartige, das sie auch, wie in der Malerei, aus den religiösen Darstellungen nicht entfernt hält. Der Gänsemann z. B. auf dem Markte zu Nürnberg, der von Goethe und Meyer sehr geschätzt wird, ist ein Bauernkerl von höchst lebendiger Darstellung in Erz (denn in Marmor ging's nicht), der auf jedem Arm eine Gans zum Verkauf trägt. Auch die vielen Skulpturen, die sich an der St.-Sebaldus-Kirche und an so vielen anderen Kirchen und Gebäuden, besonders aus der dem Peter Vischer vorangehenden Epoche, vorfinden und religiöse Gegenstände, aus der Leidensgeschichte z. B., darstellen, geben von dieser Art des Partikularen der Gestalt des Ausdrucks, der Mienen und Gebärden, hauptsächlich in den Gradationen des Schmerzes, eine deutliche Anschauung.

Am meisten bleibt deshalb die romantische Skulptur, welche häufig genug zu den größten Verirrungen abgeschweift ist, dem eigentlichen Prinzip der Plastik da getreu, wo sie sich den Griechen enger wieder anschließt und nun entweder antike Stoffe im Sinne der Alten selber oder Standbilder von Helden und Königen und Porträts skulpturmäßig zu behandeln und der Antike anzunähern bemüht ist. Dies ist besonders heutigentags der Fall. Doch hat die Skulptur auch im Felde religiöser Gegenstände Vortreffliches zu leisten gewusst. Ich will in dieser Beziehung nur an Michelangelo erinnern. Seinen toten Christus, von dem hier in der königlichen Sammlung ein Abguss vorhanden ist, kann man nicht genugsam bewundern. Das Marienbild in der Frauenkirche zu Brügge, ein vorzügliches Werk, wollen einige nicht für echt gelten lassen; vor allem aber hat mich das Grabmal des Grafen von Nassau zu Breda angezogen. Der Graf liegt mit seiner Gattin lebensgroß aus weißem Alabaster auf einer schwarzen Marmorplatte. Auf der Ecke des Steines stehen Regulus, Hannibal, Cäsar und ein römischer Krieger in gebeugter Stellung und tragen über sich eine der unteren ähnliche schwarze Platte. Nichts ist interessanter, als einen Charakter wie den des Cäsar von Michelangelo vorgestellt zu sehen. Für religiöse Gegenstände jedoch gehört der Geist, die Macht der Phantasie, die Kraft, Gründlichkeit, Kühnheit und Tüchtigkeit eines solchen Meisters dazu, um das plastische Prinzip der Alten mit der Art der Beseelung, die im Romantischen liegt, in solcher produktiven Eigentümlichkeit verbinden zu können. Denn die ganze Richtung des christlichen Sinns, wie gesagt, ist, wo die religiöse Anschauung und Vorstellung an der Spitze steht, nicht auf die klassische Form der Idealität gerichtet, welche die nächste und höchste Bestimmung der Skulptur ausmacht.

Von hier ab können wir den Übergang aus der Skulptur in ein anderes Prinzip der künstlerischen Auffassung und Darstellung machen, das zu seiner Realisation nun auch eines anderen sinnlichen Materials bedarf. In der klassischen Skulptur war es die objektive *substantielle* Individualität als menschliche, welche den Mittelpunkt abgab und die menschliche Gestalt als solche so hoch stellte, dass sie dieselbe abs-

trakt als bloße Schönheit der *Gestalt* festhielt und für das Göttliche aufbewahrte. Deshalb ist nun aber der Mensch, wie er hier dem Inhalt und der Form nach in die Darstellung eingeht, *nicht* der volle, ganze *konkrete* Mensch; der Anthropomorphismus der Kunst bleibt in der alten Skulptur unvollendet. Denn was ihm abgeht, ist ebenso sehr die Menschheit in ihrer objektiven und zugleich mit dem Prinzip *absoluter Persönlichkeit* identifizierten *Allgemeinheit* als auch dasjenige, was man so gewöhnlich das Menschliche nennt, das Moment *subjektiver Einzelheit,* menschlicher Schwachheit, Besonderheit, Zufälligkeit, Willkür, unmittelbarer Natürlichkeit, Leidenschaft usf., ein Moment, welches in jene Allgemeinheit hineingenommen sein muss, damit die *ganze Individualität,* das Subjekt in seinem totalen Umfange und in dem unendlichen Kreise seiner Wirklichkeit als Prinzip des Inhalts und der Darstellungsweise erscheinen könne. In der klassischen Skulptur kommt das eine dieser Momente, das Menschliche, seiner unmittelbaren Naturseite nach teils nur in Tieren, Halbtieren, Faunen usf. zum Vorschein, ohne in die Subjektivität zurückgerufen und in ihr negativ gesetzt zu sein, teils geht diese Skulptur an ihr selbst in das Moment der Besonderheit und Richtung nach außen nur in dem *gefälligen* Stile, in den tausend Heiterkeiten und Einfallen über, zu denen auch die antike Plastik sich herausbewegt. Dagegen fehlt ihr durchaus das Prinzip der Tiefe und Unendlichkeit des Subjektiven, der *inneren* Versöhnung des Geistes mit dem Absoluten, der ideellen Einigung des Menschen und der Menschheit mit Gott. Den Inhalt, der diesem Prinzip gemäß in die Kunst hereinkommt, bringt zwar die christliche Skulptur zur Anschauung, doch gerade diese Kunstdarstellung zeigt, dass die Skulptur für die Verwirklichung dieses Inhalts nicht genüge, so dass noch andere Künste auftreten müssten, um das ins Werk zu setzen, was die Skulptur zu erreichen unfähig bleibt. Diese neuen Künste, indem sie der romantischen Kunstform am entsprechendsten sind, können wir unter dem Namen der *romantischen Künste* zusammenfassen.

DRITTER ABSCHNITT: Die romantischen Künste

Den allgemeinen Übergang aus der Skulptur zu den übrigen Künsten hin bringt, wie wir sahen, das in den Inhalt und die künstlerische Darstellungsweise hineinbrechende Prinzip der *Subjektivität hervor.* Die Subjektivität ist der Begriff des ideell für sich selbst seienden, aus der Äußerlichkeit sich in das innere Dasein zurückziehenden Geistes, der daher mit seiner Leiblichkeit nicht mehr zu einer trennungslosen Einheit zusammengeht.

Aus diesem Übergang folgt deshalb sogleich die Auflösung, das Auseinandertreten dessen, was in der substantiellen, objektiven Einheit der Skulptur in dem Brennpunkte ihrer Ruhe, Stille und abschließenden Abrundung enthalten und ineinandergefasst ist. Wir können diese Scheidung nach zwei Seiten betrachten. Denn einerseits schlang die Skulptur, in Rücksicht auf ihren *Gehalt,* das Substantielle des Geistes mit der noch nicht in sich als einzelnes Subjekt reflektierten Individualität unmittelbar zusammen und machte dadurch eine *objektive* Einheit in dem Sinne aus, in welchem Objektivität überhaupt das in sich Ewige, Unverrückbare, Wahre, der Willkür und Einzelheit nicht anheim fallende Substantielle bedeutet; andererseits blieb die Skulptur dabei stehen, diesen geistigen Gehalt ganz in die Leiblichkeit als das Belebende und Bedeutende derselben zu ergießen und somit eine neue *objektive* Einigung in *der* Bedeutung des Worts zu bilden, in welcher Objektivität – im Gegensatz des nur Innerlichen und Subjektiven – das äußere reale Dasein bezeichnet.

Trennen sich nun diese durch die Skulptur zum ersten Mal einander gemäß gemachten Seiten, so steht jetzt die in sich zurückgetretene Geistigkeit nicht nur dem *Äußeren* überhaupt, der Natur, sowie der eigenen Leiblichkeit des Inneren gegenüber, sondern auch im Bereiche des *Geistigen* selbst ist das Substantielle und Objektive des Geistes, insofern es nicht mehr in einfacher substantieller Individualität gehalten bleibt, von der lebendigen subjektiven Einzelheit als solcher geschieden, und alle diese bisher in eins verschmolzenen Momente

werden gegeneinander und für sich selber frei, so dass sie nun auch in dieser Freiheit selbst von der Kunst herauszuarbeiten sind.

1. Dem Inhalte nach erhalten wir dadurch auf der einen Seite die Substantialität des Geistigen, die Welt der Wahrheit und Ewigkeit, das *Göttliche,* das hier aber, dem Prinzip der Subjektivität gemäß, selber als Subjekt, Persönlichkeit, als sich in seiner unendlichen Geistigkeit wissendes Absolutes, als Gott im Geiste und in der Wahrheit von der Kunst gefasst und verwirklicht wird. Ihm gegenüber tritt die weltliche und *menschliche* Subjektivität heraus, die, als mit dem Substantiellen des Geistes nicht mehr in unmittelbarer Einheit, sich nun ihrer ganzen menschlichen Partikularität nach entfalten kann und die gesamte Menschenbrust und ganze Fülle menschlicher Erscheinung der Kunst zugänglich werden lässt.

Worin nun aber beide Seiten den Punkt ihrer Wiedervereinigung finden, ist das Prinzip der *Subjektivität,* welches beiden gemeinsam ist. Das Absolute erscheint deshalb ebenso sehr als lebendiges, wirkliches und somit auch menschliches Subjekt, wie die menschliche und endliche Subjektivität, als geistige, die absolute Substanz und Wahrheit, den göttlichen Geist in sich lebendig und wirklich macht. Die dadurch gewonnene neue Einheit aber trägt nicht mehr den Charakter jener ersten Unmittelbarkeit, wie die Skulptur sie darstellt, sondern einer Einigung und Versöhnung, welche sich wesentlich als Vermittlung unterschiedener Seiten zeigt und ihrem Begriff gemäß sich nur im *Inneren* und Ideellen vollständig kundzugeben vermag.

Ich habe dies bereits bei Gelegenheit der allgemeinen Einteilung unserer gesamten Wissenschaft (Bd. l, S. 118) so ausgedrückt, dass, wenn das Skulpturideal die in sich gediegene Individualität des Gottes in seiner ihm schlechthin angemessenen Leiblichkeit sinnlich und gegenwärtig hinstelle, diesem Objekt jetzt die Gemeinde als die geistige Reflexion in sich gegenübertrete. Der in sich zurückgenommene Geist aber kann sich die Substanz des Geistigen selbst nur als Geist und somit als Subjekt vorstellen und erhält daran zugleich das Prinzip der geistigen Versöhnung der einzelnen Subjektivität mit Gott. Als

einzelnes Subjekt jedoch hat der Mensch auch sein zufälliges Naturdasein und einen weiteren oder beschränkteren Kreis endlicher Interessen, Bedürfnisse, Zwecke und Leidenschaften, in welchem er sich ebenso sehr verselbstständigen und genügen als denselben in jene Vorstellungen von Gott und die Versöhnung mit Gott versenken kann.

2. Was nun *zweitens* für die Darstellung die Seite des *Äußeren* angeht, so wird sie gleichfalls in ihrer Partikularität selbstständig und erhält ein Recht, in dieser Selbstständigkeit aufzutreten, indem das Prinzip der Subjektivität jenes unmittelbare Entsprechen und sich nach allen Teilen und Beziehungen hin vollendete Durchdringen des Inneren und Äußeren verbietet. Denn Subjektivität ist hier gerade das für sich seiende, aus seinem realen Dasein in das Ideelle, in Empfindung, Herz, Gemüt, Betrachtung zurückgekehrte Innere. Dies Ideelle bringt sich zwar an seiner Außengestalt zur Erscheinung, jedoch in einer Weise, in welcher die Außengestalt selber dartut, sie sei *nur das* Äußere eines innerlich *für sich* seienden Subjekts. Der in der klassischen Skulptur feste Zusammenhang des Leiblichen und Geistigen ist deshalb nicht zu einer totalen Zusammenhangslosigkeit aufgelöst, doch so gelockert und lose gemacht, dass beide Seiten, obschon keine ohne die andere ist, in diesem Zusammenhange ihre partikulare Selbstständigkeit gegeneinander bewahren oder doch, wenn eine tiefere Einigung wirklich gelingt, die Geistigkeit als das über seine Verschmelzung mit dem Objektiven und Äußeren hinausgehende Innere zum wesentlich herausleuchtenden Mittelpunkte wird. Es kommt deshalb, um dieser relativ vermehrten Selbstständigkeit des Objektiven und Realen willen, hier zwar am meisten auch zur Darstellung der äußeren Natur und ihrer selbst vereinzelten, partikularsten Gegenstände, doch, aller Treue der Auffassung unerachtet, müssen dieselben in diesem Falle dennoch einen Widerschein des Geistigen an ihnen offenbar werden lassen, indem sie in der Art ihrer künstlerischen Realisation die Teilnahme des Geistes, die Lebendigkeit der Auffassung, das Sicheinleben des Gemüts selbst in dieses letzte Extrem der Äußerlichkeit und somit ein Inneres und Ideelles sichtbar machen.

Im ganzen führt deshalb das Prinzip der Subjektivität die Notwendigkeit mit sich, einerseits die unbefangene Einigkeit des Geistes mit seiner Leiblichkeit aufzugeben und das Leibliche mehr oder weniger negativ zu setzen, um die Innerlichkeit aus dem Äußeren, andererseits dem Partikularen der Mannigfaltigkeit, Spaltung und Bewegung des Geistigen wie des Sinnlichen einen freien Spielraum zu verschaffen.

3. Dies neue Prinzip hat sich *drittens* nun auch an dem sinnlichen *Material* geltend zu machen, dessen die Kunst sich zu ihren neuen Darstellungen bedient.

a) Das bisherige Material war das Materielle als solches, die schwere Masse in der *Totalität* ihres räumlichen Daseins sowie in der einfachen Abstraktion der Gestalt als bloßer *Gestalt.* Tritt nun das *subjektive* und zugleich an sich selbst partikularisierte, erfüllte Innere in dieses Material herein, so wird es, um als Inneres herausscheinen zu können, an diesem Material einesteils zwar die räumliche Totalität tilgen und sie aus ihrem unmittelbaren Dasein in entgegengesetzter Weise zu einem vom *Geiste* hervorgebrachten Schein verwandeln, andererseits aber sowohl in Betreff auf die Gestalt als deren äußere sinnliche Sichtbarkeit die ganze Partikularität des Erscheinens hinzubringen müssen, welche der neue Inhalt erfordert. Im Sinnlichen und Sichtbaren aber hat sich hier die Kunst zunächst noch zu bewegen, weil, dem bisherigen Gange zufolge, das Innere allerdings als Reflexion-in-sich zu fassen ist, zugleich aber als Zurückgehen seiner in sich *aus der Äußerlichkeit und Leiblichkeit* und somit als ein Zusichselberkommen zu erscheinen hat, das sich auf einem ersten Standpunkte nur wieder an dem objektiven Dasein der Natur und der leiblichen Existenz des Geistigen selber dartun kann.

Die *erste* unter den romantischen Künsten wird deshalb in der angegebenen Art ihren Inhalt noch in den Formen der äußeren menschlichen Gestalt und der gesamten Naturgebilde überhaupt sichtbar herausstellen, ohne jedoch bei der Sinnlichkeit und Abstraktion der Skulptur stehenzubleiben. Diese Aufgabe macht den Beruf der *Malerei aus.*

b) Insofern nun aber in der Malerei nicht wie in der Skulptur die schlechthin vollbrachte Ineinsbildung des Geistigen und Leiblichen den Grundtypus liefert, sondern umgekehrt das Hervorscheinen des in sich konzentrierten Inneren, so ergibt sich überhaupt die räumliche Außengestalt als ein der Subjektivität des Geistes nicht wahrhaft gemäßes Ausdrucksmittel. Die Kunst verlässt deshalb ihre bisherige Gestaltungsweise und ergreift statt der Figurationen des Räumlichen die Figurationen des *Tons* in seinem zeitlichen Klingen und Verklingen; denn der Ton, indem er nur durch das Negativgesetztsein der räumlichen Materie sein ideelleres zeitliches Dasein gewinnt, entspricht dem Inneren, das sich selbst seiner subjektiven Innerlichkeit nach als *Empfindung* erfasst und jeden Gehalt, wie er in der inneren Bewegung des Herzens und Gemütes sich geltend macht, in der Bewegung der Töne ausdrückt. Die zweite Kunst, welche diesem Prinzip der Darstellung folgt, ist die *Musik.*

c) Dadurch stellt sich jedoch die Musik wiederum nur auf die entgegengesetzte Seite und hält, den bildenden Künsten gegenüber, sowohl in Rücksicht auf ihren Inhalt als auch in Betreff des sinnlichen Materials und der Ausdrucksweise an der Gestaltlosigkeit des Inneren fest. Die Kunst aber hat der Totalität ihres Begriffs gemäß nicht *nur das* Innere, sondern ebenso sehr die Erscheinung und Wirklichkeit desselben in seiner *äußeren Realität vor* die Anschauung zu bringen. Wenn nun die Kunst aber das wirkliche Hineinbilden in die wirkliche und damit sichtbare Form der Objektivität verlassen und sich zum Elemente der Innerlichkeit herübergewendet hat, so kann die Objektivität, der sie sich von neuem zukehrt, nicht mehr die *reale,* sondern eine bloß *vorgestellte* und für die innere Anschauung, Vorstellung und Empfindung gestaltete Äußerlichkeit sein, deren Darstellung, als Mitteilung des in seinem eigenen Bereiche schaffenden Geistes an den Geist, das *sinnliche* Material seiner Kundgebung nur als bloßes Mitteilungsmittel gebrauchen und deshalb zu einem für sich bedeutungslosen Zeichen heruntersetzen muss. Die *Poesie,* die Kunst der Rede, welche sich auf diesen Standpunkt stellt und – wie der Geist sonst schon durch die Sprache, was er in sich trägt, dem Geiste verständlich macht

macht – so nun auch ihre Kunstproduktionen der sich zu einem selbst künstlerischen Organe ausbildenden Sprache einverleibt, ist zugleich, weil sie die *Totalität* des Geistes in ihrem Elemente entfalten kann, die *allgemeine* Kunst, die allen Kunstformen gleichmäßig angehört und nur da ausbleibt, wo der sich in seinem höchsten Gehalte noch unklare Geist seiner eigenen Ahnungen sich nur in Form und Gestalt des ihm selbst Äußeren und Anderen bewusst zu werden vermag.

Erstes Kapitel: Die Malerei

Der gemäßeste Gegenstand der Skulptur ist das ruhige substantielle Versenktsein des Charakters in sich, dessen geistige Individualität ganz in das leibliche Dasein zu vollständiger Durchdringung herausgeht und das sinnliche Material, das diese Verkörperung des Geistes darstellt, nur nach selten der Gestalt als solcher dem Geiste adäquat macht. Der Punkt der inneren Subjektivität, die Lebendigkeit des Gemüts, die Seele der eigensten Empfindung hat die blicklose Gestalt weder zur Konzentration des Inneren zusammengefasst, noch zur geistigen Bewegung, zur Unterscheidung vom Äußeren und zur inneren Unterscheidung auseinander getrieben. Dies ist der Grund, weshalb uns die Skulpturwerke der Alten zum Teil kaltlassen. Wir verweilen nicht lange dabei, oder unser Verweilen wird zu einem mehr gelehrten Studium der feinen Unterschiede der Gestalt und ihrer einzelnen Formen. Man kann es den Menschen nicht übel nehmen, wenn sie für die hohen Skulpturwerke nicht das hohe Interesse zeigen, das dieselben verdienen. Denn wir müssen es erst lernen, sie zu schätzen; sogleich werden wir entweder nicht angezogen, oder der allgemeine Charakter des Ganzen ergibt sich bald, und für das Nähere müssen wir uns dann erst nach dem umsehen, was ein weiteres Interesse gibt. Ein Genuss aber, der erst aus Studium, Nachdenken, gelehrter Kenntnis und vielfachem Beobachten hervorgehen kann, ist nicht der unmittelbare Zweck der Kunst. Und was selbst bei einem auf diesen Umwegen erworbenen Genuss immer noch in den alten Skulpturwerken unbefriedigt bleibt, ist die Forderung, dass ein Charakter sich entwickle, zur Tätigkeit und Handlung nach außen, zur Besonderung und Vertiefung des Inneren übergehe. Einheimischer wird uns deshalb sogleich bei der Malerei. In ihr nämlich bricht sich das Prinzip

der Malerei. In ihr nämlich bricht sich das Prinzip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität, das Prinzip unseres eigenen Daseins und Lebens, zum ersten Mal Bahn, und wir sehen in ihren Gebilden das, was in uns selber wirkt und tätig ist.

Der Gott der Skulptur bleibt der Anschauung als bloßes Objekt gegenüber, in der Malerei dagegen erscheint das Göttliche an sich selber als geistiges lebendiges Subjekt, das in die Gemeinde herübertritt und jedem Einzelnen die Möglichkeit gibt, sich mit ihm in geistige Gemeinschaft und Vermittlung zu setzen. Das Substantielle ist dadurch nicht wie in der Skulptur ein in sich beharrendes, erstarrtes Individuum, sondern in die Gemeinde selbst herübergetragen und besondert.

Dasselbe Prinzip unterscheidet nun auch ebenso sehr das Subjekt von seiner eigenen Leiblichkeit und äußeren Umgebung überhaupt, als es auch das Innere mit derselben in Vermittlung bringt. In den Kreis dieser subjektiven Besonderung – als Verselbstständigung des Menschen gegen Gott, Natur, innere und äußere Existenz anderer Individuen sowie umgekehrt als innigste Beziehung und festes Verhältnis Gottes zur Gemeinde und des partikularen Menschen zu Gott, Naturumgebung und den unendlich vielfachen Bedürfnissen, Zwecken, Leidenschaften, Handlungen und Tätigkeiten des menschlichen Daseins – fällt die ganze Bewegung und Lebendigkeit, welche die Skulptur sowohl ihrem Inhalt als auch ihren Ausdrucksmitteln nach vermissen lässt, und führt eine unermessliche Fülle des Stoffs und breite Mannigfaltigkeit der Darstellungsweise, die bisher gefehlt hatte, neu in die Kunst herein. So ist das Prinzip der Subjektivität auf der einen Seite der Grund der Besonderung, auf der anderen aber ebenso das Vermittelnde und Zusammenfassende, so dass die Malerei nun auch das in ein und demselben Kunstwerke vereinigt, was bis jetzt zweien verschiedenen Künsten zufiel: die äußere Umgebung, welche die Architektur künstlerisch behandelte, und die an sich selbst geistige Gestalt, die von der Skulptur erarbeitet wurde. Die Malerei stellt ihre Figuren in eine von ihr selbst in dem gleichen Sinn erfundene äußere Natur oder architektonische Umgebung hinein und weiß dies Äußerliche

durch Gemüt und Seele der Auffassung ebenso sehr zu einer zugleich subjektiven Abspiegelung zu machen, als sie es mit dem Geist der sich darin bewegenden Gestalten in Verhältnis und Einklang zu setzen versteht.

Dies wäre das Prinzip für das Neue, was die Malerei zu der bisherigen Darstellungsweise der Kunst herzubringt.

Fragen wir jetzt nach dem Gange, den wir uns für die bestimmtere Betrachtung vorzuschreiben haben, so will ich hier folgende Einteilung feststellen:

Erstens müssen wir uns wiederum nach dem *allgemeinen Charakter* umsehen, den die Malerei ihrem Begriff nach in Rücksicht auf ihren spezifischen Inhalt sowie in Betreff auf das mit diesem Gehalt zusammenstimmende Material und die dadurch bedingte künstlerische Behandlung anzunehmen hat.

Zweitens sind sodann die *besonderen* Bestimmungen zu entwickeln, welche in dem Prinzip des Inhalts und der Darstellung liegen und den entsprechenden Gegenstand der Malerei sowie die Auffassungsweisen, Komposition und das malerische Kolorit fester begrenzen.

Drittens vereinzelt sich durch solche Besonderungen die Malerei zu verschiedenen Schulen, welche, wie in den übrigen Künsten, so auch hier ihre historischen Entwicklungsstufen haben.

1. Allgemeiner Charakter der Malerei

Wenn ich als das wesentliche Prinzip der Malerei die innere Subjektivität in ihrer Himmel und Erde umfassenden Lebendigkeit der Empfindung, Vorstellung und Handlung, in der Mannigfaltigkeit der Situationen und äußeren Erscheinungsweisen im Leiblichen angegeben und den Mittelpunkt der Malerei dadurch in die romantische, christliche Kunst hineinverlegt habe, so kann jedem sogleich die Instanz einfallen, dass nicht nur bei den Alten vortreffliche Maler zu fin-

den sind, welche in dieser Kunst ebenso hoch als in der Skulptur, d. h. auf der höchsten Stufe standen, sondern dass auch andere Völker, wie die Chinesen, Inder, Ägypter usf., sich nach selten der Malerei hin Ruhm erworben haben. Allerdings ist die Malerei durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die sie ergreifen, und der Art, in welcher sie dieselben ausführen kann, auch in ihrer Verbreitung über verschiedene Völker weniger beschränkt; dies macht aber nicht den Punkt aus, auf den es ankommt. Sehen wir nur auf das Empirische, so ist dies und jenes in dieser und jener Art von diesen und anderen Nationen in den verschiedensten Zeiten produziert worden; die tiefere Frage jedoch geht auf das *Prinzip* der Malerei, auf die Untersuchung ihrer Darstellungsmittel und dadurch auf die Feststellung desjenigen Inhalts, der durch *seine Natur selbst* mit dem Prinzip gerade der *malerischen* Form und Darstellungsweise übereinstimmt, so dass diese Form die schlechthin entsprechende dieses Inhalts wird. – Wir haben von der Malerei der Alten nur wenige Überbleibsel: Gemälde, denen man es ansieht, dass sie weder zu den vortrefflichsten des Altertums gehören, noch von den berühmtesten Meistern ihrer Zeit gemacht sein können. Wenigstens ist das, was man in Privathäusern der Alten durch Ausgrabungen gefunden hat, von dieser Art. Dennoch müssen wir die Zierlichkeit des Geschmacks, das Passende der Gegenstände, die Deutlichkeit der Gruppierung sowie die Leichtigkeit der Ausführung und Frische des Kolorits bewundern, Vorzüge, die gewiss noch in einem weit höheren Grade den ursprünglichen Vorbildern eigen waren, nach welchen z. B. die Wandgemälde in dem sogenannten Hause des Tragödiendichters zu Pompeji gearbeitet worden sind. Von namhaften Meistern ist leider nichts auf uns gekommen. Wie vortrefflich nun aber auch diese ursprünglicheren Gemälde gewesen sein mögen, so steht dennoch zu behaupten, dass die Alten bei der unerreichbaren Schönheit ihrer Skulpturen die Malerei nicht zu dem Grade der eigentlich malerischen Ausbildung bringen konnten, welchen dieselbe in der christlichen Zeit des Mittelalters und vornehmlich des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gewonnen hat. Dies Zurückbleiben der Malerei hinter der Skulptur ist bei den Alten an und für

sich zu präsumieren[159], weil der eigentlichste Kern der griechischen Anschauung mehr als mit jeder anderen Kunst gerade mit dem Prinzip dessen zusammenstimmt, was die Skulptur irgend zu leisten imstande ist. In der Kunst aber lässt sich der geistige Gehalt nicht von der Darstellungsweise abscheiden. Fragen wir in dieser Rücksicht, weshalb die Malerei erst durch den Inhalt der romantischen Kunstform zu ihrer eigentümlichen Höhe emporgebracht sei, so ist eben die Innigkeit der Empfindung, die Seligkeit und der Schmerz des Gemüts dieser tiefere, eine geistige Beseelung fordernde Gehalt, welcher der höheren malerischen Kunstvollkommenheit den Weg gebahnt und dieselbe notwendig gemacht hat.

Ich will als Beispiel in dieser Rücksicht nur an das wieder erinnern, was Raoul Rochette[160] von der Auffassung der Isis, die den Horus auf den Knien hält, anführt. Im Allgemeinen ist das Sujet hier dasselbe mit dem Gegenstande christlicher Madonnenbilder: eine göttliche Mutter mit ihrem Kinde. Der Unterschied aber der Auffassung und Darstellung dessen, was in diesem Gegenstande liegt, ist ungeheuer. Die ägyptische Isis, welche in Basreliefs in solcher Situation vorkommt, hat nichts Mütterliches, keine Zärtlichkeit, keinen Zug der Seele und Empfindung, wie sie doch selbst den steiferen byzantinischen Madonnenbildern nicht gänzlich fehlt. Was hat nun nicht gar Raffael oder irgendein anderer der großen italienischen Meister aus der Madonna und dem Christuskinde gemacht. Welche Tiefe der Empfindung, welch geistiges Leben, welche Innigkeit und Fülle, welche Hoheit oder Lieblichkeit, welch menschliches und doch ganz von göttlichem Geiste durchdrungenes Gemüt spricht uns aus jedem Zuge an. Und in wie unendlich mannigfaltigen Formen und Situationen ist dieser eine Gegenstand oft von den gleichen Meistern und mehr noch von verschiedenen Künstlern dargestellt worden. Die Mutter, die reine Jungfrau, die körperliche, die geistige Schönheit, Hoheit, Liebreiz, alles dies und bei weitem mehr ist abwechselnd als Hauptcharakter des Ausdrucks herausgehoben. Überall aber ist es nicht die sinnliche

[159] Präsumieren, voraussetzen; Präsumtion, Voraussetzung; Rechtsvermutung; präsumtiv, mutmaßlich.
[160] Desiré-Raoul Rochette (genannt Raoul-Rochette, 1789–1854), französischer Klassischer Archäologe

herausgehoben. Überall aber ist es nicht die sinnliche Schönheit der Formen, sondern die geistige Beseelung, durch welche die Meisterschaft sich kundgibt und auch zur Meisterschaft der Darstellung führt. – Nun hat zwar die griechische Kunst die ägyptische weit überflügelt und auch den Ausdruck des menschlichen Inneren sich zum Gegenstande gemacht, aber die Innigkeit und Tiefe der Empfindung, welche in der christlichen Ausdrucksweise liegt, war sie doch nicht zu erreichen imstande und strebte auch ihrem ganzen Charakter nach gar nicht dieser Art der Beseelung zu. Der schon öfter von mir angeführte Faun z. B., der den jungen Bacchus auf den Armen hält, ist von höchster Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit. Ebenso die Nymphen, die den Bacchus pflegen, eine Situation, welche eine kleine Gemme in schönster Gruppierung darstellt. Hier haben wir die ähnliche Empfindung unbefangener, begierdeloser, sehnsuchtsloser Liebe zum Kinde, aber selbst abgesehen von dem Mütterlichen, hat der Ausdruck dennoch die innere Seele, die Tiefe des Gemüts, welcher wir in christlichen Gemälden begegnen, in keiner Weise. Die Alten mögen zwar Porträts vortrefflich gemalt haben, aber weder ihre Auffassung der Naturdinge noch ihre Anschauung von menschlichen und göttlichen Zuständen ist der Art gewesen, dass in Betreff der Malerei eine so innige Begeistigung als in der christlichen Malerei könnte zum Ausdruck gekommen sein.

Dass aber die Malerei diese subjektivere Art der Beseelung fordern muss, liegt schon in ihrem Material. Ihr sinnliches Element nämlich, in welchem sie sich bewegt, ist die Verbreitung in die Fläche und das Gestalten durch die *Besonderung* der Farben, wodurch die Form der Gegenständlichkeit, wie sie für die Anschauung ist, zu einem vom Geist an die Stelle der realen Gestalt selbst gesetzten künstlerischen Scheine verwandelt wird. Im Prinzip dieses Materials liegt es, dass das Äußerliche nicht mehr für sich in seinem – wenn auch von Geistigem beseelten – wirklichen Dasein letzte Gültigkeit behalten soll, sondern in dieser Realität gerade zu einem bloßen Scheinen des *inneren* Geistes herabgebracht werden muss, der sich für sich als Geistiges anschauen will. Einen anderen Sinn, wenn wir die Sache tiefer fassen,

hat dieser Fortgang von der totalen Skulpturgestalt her nicht. Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Äußerlichkeit als *Inneres* auszudrücken unternimmt. Ebenso führt dann zweitens die Fläche, auf welcher die Malerei ihre Gegenstände erscheinen macht, schon für sich zu Umgebungen, Bezüglichkeiten, Verhältnissen hinaus, und die Farbe fordert als *Besonderung des* Scheinens nun auch eine Besonderheit des Inneren, welche erst durch Bestimmtheit des Ausdrucks, der Situation und Handlung klar werden kann und deshalb unmittelbar Mannigfaltigkeit, Bewegung und partikulares inneres und äußeres Leben erheischt. Dies Prinzip der Innerlichkeit als solcher, welche zugleich in ihrem wirklichen Erscheinen mit der Vielgestaltigkeit des äußeren Daseins verknüpft ist und sich aus dieser partikularen Existenz heraus als in sich gesammeltes Fürsichsein zu erkennen gibt, haben wir aber als das Prinzip der romantischen Kunstform gesehen, in deren Gehalt und Darstellungsart deshalb das Element der Malerei einzig und allein seinen *schlechthin entsprechenden* Gegenstand hat. Umgekehrt können wir gleichfalls sagen, die romantische Kunst, wenn sie zu Kunstwerken fortgehen wolle, müsse sich ein Material suchen, das mit ihrem Inhalte zusammenfalle, und finde dasselbe zunächst in der Malerei, welche deshalb in allen übrigen Gegenständen und Auffassungen mehr oder weniger formell bleibt. Wenn es daher außer der christlichen Malerei auch eine orientalische, griechische und römische gibt, so bleibt dennoch die Ausbildung, welche diese Kunst innerhalb der Grenzen des Romantischen gewonnen hat, ihr eigentlicher Mittelpunkt, und wir können von orientalischer und griechischer Malerei nur so sprechen, wie wir auch in der Skulptur, die im klassischen Ideal wurzelte und mit der Darstellung desselben ihre wahre Höhe erreichte, von einer christlichen Skulptur zu reden hatten, d. h. wir müssen zugestehen, dass die Malerei erst im Stoffe der romantischen Kunstform den Inhalt erfasst, der ihren Mitteln und Formen vollständig zusagt und deshalb auch in Behandlung solcher Gegenstände erst ihre Mittel nach allen Seiten gebrauchen und erschöpfen lernt.

Verfolgen wir diesen Punkt zunächst ganz im allgemeinen, so ergibt sich daraus für den *Inhalt,* das *Material und* die künstlerische *Behandlungsweise* der Malerei folgendes.

a. Hauptbestimmung des Inhalts

Die Hauptbestimmung, sahen wir, ist für den *Inhalt* des Malerischen die für sich seiende Subjektivität.

α) Dadurch kann nun weder nach selten des *Inneren* die Individualität ganz in das Substantielle eingehen, sondern muss im Gegenteil zeigen, wie sie jeden Gehalt in sich als dieses Subjekt enthält und in demselben sich, ihr Inneres, die eigene Lebendigkeit ihres Vorstellens und Empfindens hat und ausdrückt, – noch kann die *äußere* Gestalt schlechthin wie in der Skulptur von der inneren Individualität beherrscht erscheinen. Denn die Subjektivität, obschon sie das Äußere als die ihr zugehörige Objektivität durchdringt, ist dennoch zugleich aus dem Objektiven in sich zurückgehende Identität, welche durch diese Beschlossenheit in sich gegen das Äußerliche gleichgültig wird und dasselbe frei lässt. Wie deshalb in der *geistigen* Seite des Inhalts das Einzelne der Subjektivität nicht mit der Substanz und Allgemeinheit unmittelbar in Einheit gesetzt, sondern zur Spitze des Fürsichseins in sich reflektiert ist, so wird nun auch im Äußeren der Gestalt die Besonderheit und Allgemeinheit derselben aus jener plastischen Vereinigung zum Vorwalten des Einzelnen und somit Zufälligeren und Gleichgültigeren in *der* Weise fortgehen, in welcher dies auch sonst schon in der empirischen Wirklichkeit der herrschende Charakter aller Erscheinungen ist.

β) Ein *zweiter* Punkt bezieht sich auf die *Ausdehnung,* welche die Malerei durch ihr Prinzip in Rücksicht auf die darzustellenden Gegenstände erhält.

Die freie Subjektivität lässt einerseits der gesamten Breite der Naturdinge und allen Sphären der menschlichen Wirklichkeit ihr selbstständiges Dasein, andererseits aber kann sie sich in alles Besondere

hineinbegeben und es zum Inhalt des Inneren machen; ja erst in diesem Verflochtensein mit der konkreten Wirklichkeit erweist sie sich selbst als konkret und lebendig. Dadurch wird es dem Maler möglich, eine Fülle von Gegenständen in das Gebiet seiner Darstellungen hineinzunehmen, welche der Skulptur unzugänglich bleiben. Der ganze Kreis des Religiösen, die Vorstellungen von Himmel und Hölle, die Geschichte Christi, der Jünger, Heiligen usf., die äußere Natur, das Menschliche bis zu dem Vorüberfliehendsten in Situationen und Charakteren, alles und jedes kann hier Platz gewinnen. Denn zur Subjektivität gehört auch das Besondere, Willkürliche und Zufällige des Interesses und Bedürfnisses, das sich deshalb gleichfalls zur Auffassung hervordrängt.

γ) Hiermit hängt die *dritte* Seite zusammen, dass die Malerei das *Gemüt* zum Inhalt ihrer Darstellungen ergreift. Was im Gemüt lebt, ist nämlich in subjektiver Weise vorhanden, wenn es seinem Gehalt nach auch das Objektive und Absolute als solches ist. Denn die Empfindung des Gemüts kann zwar zu ihrem Inhalte das Allgemeine haben, das jedoch als Empfindung nicht die Form dieser Allgemeinheit beibehält, sondern so erscheint, wie *ich* als dieses bestimmte Subjekt mich darin weiß und empfinde. Um objektiven Gehalt in seiner Objektivität herauszustellen, muss ich mich selbst vergessen. So bringt die Malerei allerdings das Innere in Form äußerer Gegenständlichkeit vor die Anschauung, aber ihr eigentlicher Inhalt, den sie ausdrückt, ist die empfindende Subjektivität; weshalb sie denn auch nach der Seite der Form nicht so bestimmte Anschauungen des Göttlichen z. B. als die Skulptur zu liefern vermag, sondern nur unbestimmtere Vorstellungen, die in die Empfindung fallen. Dem scheint zwar der Umstand zu widersprechen, dass wir auch die äußere Umgebung des Menschen, Gebirge, Täler, Wiesen, Bäche, Bäume, Gesträuch, Schiffe, das Meer, Wolken und Himmel, Gebäude, Zimmer usf., vielfach von den berühmtesten Malern zum Gegenstande von Gemälden vorzugsweise ausgewählt sehen; doch was in solchen Kunstwerken den Kern ihres Inhaltes ausmacht, sind nicht diese Gegenstände selbst, sondern die Lebendigkeit und Seele der subjektiven Auffassung und Ausführung, das Gemüt des Künstlers, das sich in seinem Werke

Gemüt des Künstlers, das sich in seinem Werke abspiegelt und nicht nur ein bloßes Abbild äußerer Objekte, sondern zugleich sich selbst und sein Inneres liefert. Gerade dadurch erweisen sich die Gegenstände in der Malerei auch nach dieser Seite als gleichgültiger, weil das Subjektive an ihnen anfängt als Hauptsache hervorzustechen. In dieser Wendung gegen das Gemüt, das bei Gegenständen der äußeren Natur oft nur ein allgemeiner Klang der Stimmung sein kann, die hervorgebracht wird, unterscheidet sich die Malerei am meisten von Skulptur und Architektur, indem sie mehr in die Nähe der Musik tritt und aus der bildenden Kunst her den Übergang zu der tönenden macht.

b. Das sinnliche Material der Malerei

Das sinnliche *Material* nun *zweitens* der Malerei, im Unterschiede von der Skulptur, habe ich bereits mehrfach dem allgemeinsten Grundzuge nach angegeben, so dass ich hier nur den näheren Zusammenhang berühren will, in welchem dies Material mit dem geistigen Inhalt steht, den es vorzugsweise zur Darstellung zu bringen hat.

α) Das nächste, was in dieser Rücksicht muss in Betracht gezogen werden, ist der Umstand, dass die Malerei die räumliche Totalität der *drei* Dimensionen zusammenzieht. Die vollständige Konzentration wäre die in den Punkt als Aufhebung des Nebeneinander überhaupt und als Unruhe-in-sich dieses Aufhebens, wie sie dem Zeitpunkt zukommt. Zu dieser konsequent durchgeführten Negation aber geht erst die Musik fort. Die Malerei dagegen lässt das Räumliche noch bestehen und tilgt nur *eine* der drei Dimensionen, so dass sie die *Fläche* zum Element ihrer Darstellungen macht. Dies Vermindern der drei Dimensionen zur Ebene liegt in dem Prinzip des Innerlichwerdens, das sich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervortun kann, dass es die Totalität der Äußerlichkeit nicht bestehen lässt, sondern sie beschränkt.

Gewöhnlich ist man geneigt zu meinen, diese Reduktion sei eine Willkür der Malerei, durch welche ihr ein Mangel anklebe. Denn sie

wolle ja doch Naturgegenstände in deren ganzer Realität oder geistige Vorstellungen und Empfindungen vermittels des menschlichen Körpers und dessen Gebärden anschaulich machen; für diesen Zweck aber sei die Fläche unzureichend und bleibe hinter der Natur zurück, welche in ganz anderer Vollständigkeit auftrete.

αα) Allerdings ist die Malerei in Rücksicht auf das materiell Räumliche noch abstrakter als die Skulptur; aber diese Abstraktion, weit entfernt, eine bloß willkürliche Beschränkung oder menschliche Ungeschicklichkeit der Natur und ihren Produktionen gegenüber zu sein, macht gerade den notwendigen Fortgang von der Skulptur her aus. Schon die Skulptur war nicht ein Nachbilden bloß des natürlichen, leiblichen Daseins, sondern ein Reproduzieren aus dem Geist und streifte deshalb von der Gestalt alle die Seiten der gewöhnlichen Naturexistenz ab, welche dem bestimmten darzustellenden Inhalt nicht entsprachen. Dies betraf in der Skulptur die Partikularität der Färbung, so dass nur die Abstraktion der sinnlichen Gestalt übrig blieb. In der Malerei tritt nun das Entgegengesetzte ein, denn ihr Inhalt ist die geistige Innerlichkeit, die nur im Äußeren kann zum Vorschein kommen, als aus demselben in sich hineingehend. So arbeitet die Malerei zwar auch für die Anschauung, doch in einer Weise, in welcher das Objektive, das sie darstellt, nicht ein wirkliches, totales, räumliches Naturdasein bleibt, sondern zu einem Widerschein des *Geistes* wird, in welchem er seine Geistigkeit nur insofern offenbar macht, als er das reale Dasein aufhebt und es zu einem bloßen Scheinen im Geistigen fürs Geistige umschafft.

ββ) Dadurch *muss* hier die Malerei der räumlichen Totalität Abbruch tun und braucht nicht etwa nur aus Beschränktheit der menschlichen Natur auf diese Vollständigkeit Verzicht zu leisten. Indem nämlich der Gegenstand der Malerei seinem räumlichen Dasein nach nur ein Scheinen des geistigen Inneren ist, das die Kunst für den Geist darstellt, löst sich die Selbstständigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Existenz auf und erhält eine weit engere Beziehung auf den Zuschauer als beim Skulpturwerk. Die Statue ist für sich überwiegend selbstständig, unbekümmert um den Beschauer, der sich hin-

stellen kann, wohin er will; sein Standpunkt, seine Bewegungen, sein Umhergehen ist für das Kunstwerk etwas Gleichgültiges. Soll diese Selbstständigkeit noch bewahrt sein, so muss das Skulpturbild nun auch dem Zuschauer auf jedem Standpunkte etwas geben können. Bewahrt aber muss dies Fürsichsein des Werks in der Skulptur bleiben, weil sein Inhalt das äußerlich und innerlich auf sich Beruhende, Abgeschlossene und Objektive ist. In der Malerei dagegen, deren Gehalt die Subjektivität, und zwar die in sich zugleich partikularisierte Innerlichkeit ausmacht, hat eben auch diese Seite der Entzweiung im Kunstwerk als Gegenstand und Zuschauer hervorzutreten, doch sich unmittelbar dadurch aufzulösen, dass das Werk, als das Subjektive darstellend, nun auch seiner ganzen Darstellungsweise nach die Bestimmung herauskehrt, wesentlich nur für das Subjekt, für den Beschauer und nicht selbstständig für sich dazusein. Der Zuschauer ist gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk nur für diesen festen Punkt des Subjekts. Für diese Beziehung auf die *Anschauung* und deren geistigen Reflex aber ist das bloße Scheinen der Realität genug und die wirkliche Totalität des Raums sogar störend, weil dann die angeschauten Objekte für sich selbst ein Dasein behalten und nicht nur durch den Geist für seine eigene Anschauung darstellig gemacht erscheinen. Die Natur vermag deshalb ihre Gebilde nicht auf eine Ebene zu reduzieren, denn ihre Gegenstände haben und sollen zugleich ein reales Fürsichsein haben; in der Malerei jedoch liegt die Befriedigung nicht im wirklichen Sein, sondern in dem bloß theoretischen Interesse an dem äußerlichen Widerscheinen des Inneren, und sie entfernt damit alle Bedürftigkeit und Anstalt zu einer räumlichen, totalen Realität und Organisation.

γγ) Mit dieser Reduktion auf die Fläche hängt nun auch *drittens* der Umstand zusammen, dass die Malerei zur Architektur nur in einem entfernteren Bezüge steht als die Skulptur. Denn Skulpturwerke, selbst wenn sie selbstständig für sich auf öffentlichen Plätzen oder in Gärten aufgestellt werden, bedürfen immer eines architektonisch behandelten Postamentes, während in Zimmern, Vorplätzen, Hallen usf. entweder die Baukunst nur als Umgebung der Statuen dient oder umge-

kehrt Skulpturbilder als Ausschmückung von Gebäuden gebraucht werden und zwischen beiden dadurch ein engerer Zusammenhang stattfindet. Die Malerei dagegen, sei es in eingeschlossenen Zimmern oder in offenen Hallen und im Freien, beschränkt sich auf die Wand. Sie hat ursprünglich nur die Bestimmung, leere Wandflächen auszufüllen.

Diesem Berufe genügt sie hauptsächlich bei den Alten, welche die Wände der Tempel und später auch der Privatwohnungen in solcher Weise verzierten. Die gotische Baukunst, deren Hauptaufgabe die Umschließung in den grandiosesten Verhältnissen ist, bietet zwar noch größere Flächen, ja die immensesten, welche zu denken sind, doch tritt bei ihr sowohl für das Äußere als auch für das Innere der Gebäude die Malerei nur in den früheren Mosaiken als Ausschmückung leerer Flächen ein; die spätere Architektur des vierzehnten Jahrhunderts besonders füllt im Gegenteil ihre ungeheueren Wandungen in einer selbst architektonischen Weise aus, wovon die Hauptfassade des Straßburger Münsters das großartigste Beispiel liefert. Hier sind die leeren Flächen, außer den Eingangstüren, der Rose und den Fenstern, durch die über die Mauern hingezogenen fensterartigen Verzierungen sowie durch Figuren mit vieler Zierlichkeit und Mannigfaltigkeit ausgeschmückt, so dass es dazu keiner Malereien mehr bedarf. Für die religiöse Architektur tritt daher die Malerei vornehmlich erst in Gebäuden wieder auf, welche sich dem Typus der alten Baukunst zu nähern anfangen. Im ganzen jedoch trennt sich die christliche religiöse Malerei auch von der Baukunst ab und verselbstständigt ihre Werke, wie z. B. in großen Altargemälden, in Kapellen oder auf Hochaltären. Zwar muss auch hier das Gemälde in Bezug auf den Charakter des Ortes bleiben, für welchen es bestimmt ist, im übrigen aber hat es seine Bestimmung nicht nur in der Ausfüllung von Wandflächen, sondern ist um seiner selbst willen wie ein Skulpturwerk da. Endlich wird die Malerei zur Auszierung von Sälen und Zimmern in öffentlichen Gebäuden, Rathäusern, Palästen, Privatwohnungen usw. gebraucht, wodurch sie sich wieder enger mit der Architektur verbin-

det, eine Verbindung, durch welche jedoch ihre Selbstständigkeit als freie Kunst nicht verloren gehen darf.

β) Die weitere Notwendigkeit nun aber für die Aufhebung der Raumdimensionen in der Malerei zur Fläche bezieht sich darauf, dass die Malerei die zugleich in sich besonderte und dadurch an mannigfaltigen Partikularitäten reiche Innerlichkeit auszudrücken den Beruf hat. Die bloße Beschränkung auf die *räumlichen* Formen der Gestalt, mit denen sich die Skulptur begnügen kann, löst sich deshalb in der reicheren Kunst auf, denn die Raumformen sind das Abstrakteste in der Natur, und es muss jetzt nach partikularen Unterschieden, insofern ein in sich mannigfaltigeres Material gefordert ist, gegriffen werden. Zum Prinzip der Darstellung im *Räumlichen* tritt daher die *physikalisch* spezieller bestimmte Materie hinzu, deren Unterschiede, wenn sie für das Kunstwerk als die wesentlichen erscheinen sollen, dies an der totalen Räumlichkeit, die nicht mehr das letzte Darstellungsmittel bleibt, selber zeigen und der Vollständigkeit der Raumdimensionen Abbruch tun müssen, um das Erscheinen des Physikalischen herauszuheben. Denn die Dimensionen sind in der Malerei nicht durch sich selbst in ihrer eigentlichen Realität da, sondern werden nur durch dies Physikalische scheinbar und sichtbar gemacht.

αα) Fragen wir nun, welcher Art das *physikalische* Element sei, dessen sich die Malerei bedient, so ist dasselbe das *Licht* als das allgemeine Sichtbarmachen der Gegenständlichkeit überhaupt.

Das bisherige sinnliche, konkrete Material der Architektur war die widerstandleistende, schwere Materie, welche besonders in der Baukunst gerade diesen Charakter der schweren Materie als drückender, lastender, tragender und getragener usf. hervorkehrte und die gleiche Bestimmung auch in der Skulptur noch nicht verlor. Die schwere Materie lastet, weil sie ihren materiellen Einheitspunkt nicht in sich selbst, sondern in anderem hat und diesen Punkt sucht, ihm zustrebt, durch den Widerstand anderer Körper aber, die dadurch zu tragenden werden, an ihrem Platze bleibt. Das Prinzip des Lichts ist das Entgegengesetzte der zu ihrer Einheit noch nicht aufgeschlossenen schwe-

ren Materie. Was man auch vom Licht sonst noch aussagen möge, so steht doch nicht zu leugnen, dass es absolut leicht, nicht schwer und Widerstand leistend, sondern die reine Identität mit sich und damit die reine Beziehung auf sich, die erste Idealität, das erste Selbst der Natur sei. Im Licht beginnt die Natur zum ersten Mal subjektiv zu werden und ist nun das allgemeine physikalische Ich, das sich freilich weder zur Partikularität fortgetrieben noch zur Einzelheit und punktuellen Abgeschlossenheit in sich zusammengezogen hat, dafür aber die bloße Objektivität und Äußerlichkeit der schweren Materie aufhebt und von der sinnlichen, räumlichen Totalität derselben abstrahieren kann. Nach dieser Seite der *ideelleren* Qualität des Lichts wird es zum physikalischen Prinzip der *Malerei.*

ββ) Das Licht als solches nun aber existiert nur als die *eine* Seite, welche im Prinzip der Subjektivität liegt, nämlich als diese ideellere Identität. In dieser Rücksicht ist das Licht nur das Manifestieren, das sich jedoch hier in der Natur nur als das Sichtbarmachen *überhaupt* erweist, den besonderen Inhalt aber dessen, was es offenbart, außerhalb seiner als die Gegenständlichkeit hat, welche nicht das Licht, sondern das Andere desselben und damit dunkel ist. Diese Gegenstände nun gibt das Licht in ihren Unterschieden der Gestalt, Entfernung usf. dadurch zu erkennen, dass es sie bescheint, d. h. ihre Dunkelheit und Unsichtbarkeit mehr oder weniger aufhellt und einzelne Teile sichtbarer, d. h. als dem Beschauer näher, hervortreten, andere dagegen als dunkler, d. h. als von dem Beschauer entfernter, zurücktreten lässt. Denn Hell und Dunkel als solches, insofern nicht die bestimmte Farbe des Gegenstandes dabei in Betracht kommt, bezieht sich überhaupt auf die Entfernung der beschienenen Objekte von uns in ihrer spezifischen Beleuchtung. In diesem Verhältnis zur Gegenständlichkeit bringt das Licht nicht mehr das Licht als solches, sondern das in sich selbst schon partikularisierte Helle und Dunkle, Licht und Schatten hervor, deren mannigfaltige Figurationen die Gestalt und Entfernung der Objekte voneinander und vom Beschauer kenntlich machen. Dies Prinzip ist es, dessen sich die Malerei bedient, weil die Besonderung von Hause aus in ihrem Begriffe liegt. Vergleichen

wir sie in dieser Rücksicht mit der Skulptur und Architektur, so stellen diese Künste die realen Unterschiede der räumlichen Gestalt wirklich hin und lassen Licht und Schatten durch die Beleuchtung, welche das natürliche Licht gibt, sowie durch die Stellung des Zuschauers bewirken, so dass die Rundung der Formen hier schon für sich vorhanden und Licht und Schatten, wodurch sie sichtbar wird, nur eine Folge dessen sind, was schon unabhängig von diesem Sichtbarwerden wirklich da war. In der Malerei dagegen gehört das Helle und Dunkle mit allen seinen Gradationen und feinsten Übergängen selber zum Prinzip des künstlerischen *Materials* und bringt nur den *absichtlichen Schein* von dem hervor, was Skulptur und Baukunst für sich *real* gestalten. Licht und Schatten, das Erscheinen der Gegenstände in ihrer Beleuchtung ist durch die Kunst und nicht durch das natürliche Licht bewirkt, welches deshalb nur dasjenige Hell und Dunkel und *die* Beleuchtung *sichtbar* macht, die hier schon von der Malerei produziert sind. Dies ist der aus dem eigentlichen Material selbst hervorgehende positive Grund, weshalb die Malerei nicht der drei Dimensionen bedarf. Die Gestalt wird durch Licht und Schatten gemacht und ist für sich als reale Gestalt überflüssig.

γγ) Hell und Dunkel, Schatten und Licht sowie ihr Ineinanderspielen sind nun aber *drittens* nur eine Abstraktion, welche als diese Abstraktion in der Natur nicht existiert und daher auch nicht als sinnliches Material gebraucht werden kann.

Das Licht nämlich, wie wir bereits sahen, bezieht sich auf das ihm Andere, das Dunkle. In diesem Verhältnis bleiben jedoch beide Prinzipien nicht etwa selbstständig, sondern setzen sich als Einheit, als Ineinander von Licht und Dunkel. Das in dieser Weise in sich selbst getrübte, verdunkelte Licht, das aber ebenso das Dunkle durchdringt und durchleuchtet, gibt das Prinzip für die *Farbe* als eigentliches Material der Malerei. Das Licht als solches bleibt farblos, die reine Unbestimmtheit der Identität mit sich; zur Farbe, die gegen das Licht schon etwas relativ Dunkles ist, gehört das vom Licht Unterschiedene, eine Trübung, mit der sich das Prinzip des Lichts in eins setzt, und es ist deshalb eine schlechte und falsche Vorstellung, sich das Licht als aus

den verschiedenen Farben, d. h. aus verschiedenen Verdunklungen zusammengesetzt zu denken.

Gestalt, Entfernung, Abgrenzung, Rundung, kurz, alle Raumverhältnisse und Unterschiede des Erscheinens im Raum werden in der Malerei nur durch die Farbe hervorgebracht, deren ideelleres Prinzip nun auch einen ideelleren Inhalt darzustellen befähigt ist und durch die tieferen Gegensätze, die unendlich mannigfaltigen Mittelstufen, Übergänge und Feinheiten der leisesten Nuancierung in Rücksicht auf die Fülle und Besonderheit der aufzunehmenden Gegenstände den allerbreitesten Spielraum gewährt. Es ist unglaublich, was hier in der Tat die bloße Färbung vollbringt. Zwei Menschen z. B. sind etwas schlechthin Unterschiedenes; jeder ist in seinem Selbstbewusstsein wie in seinem körperlichen Organismus für sich eine abgeschlossene geistige und leibliche Totalität, und doch ist dieser ganze Unterschied in einem Gemälde nur auf den Unterschied von Farben reduziert. *Hier hört* solche Färbung auf, eine andere fängt an, und dadurch ist alles da: Form, Entfernung, Mienenspiel, Ausdruck, das Sinnlichste und das Geistigste. Und diese Reduktion dürfen wir, wie gesagt, nicht als Notbehelf und Mangel ansehen, sondern umgekehrt: die Malerei entbehrt die dritte Dimension nicht etwa, sondern verwirft sie absichtlich, um das bloß räumlich Reale durch das höhere und reichere Prinzip der Farbe zu ersetzen.

γ) Dieser Reichtum erlaubt der Malerei nun auch in ihren Darstellungen die Totalität des Erscheinens auszubilden. Die Skulptur ist mehr oder weniger auf das feste Insichabgeschlossensein der Individualität beschränkt; in der Malerei aber kann das Individuum nicht in der gleichen Begrenzung in sich und nach außen gehalten bleiben, sondern tritt zur mannigfaltigsten Bezüglichkeit über. Denn einerseits ist es, wie ich schon berührte, in einen weit näheren Bezug auf den Zuschauer gesetzt, andererseits erhält es einen mannigfaltigeren Zusammenhang mit anderen Individuen und der äußeren Naturumgebung. Das bloße Scheinenmachen der Objektivität gibt die Möglichkeit, sich zu den weitesten Entfernungen und Räumen und allen den verschiedenartigsten darin vorkommenden Gegenständen in ein und

demselben Kunstwerk auszubreiten, das jedoch als Kunstwerk ebenso sehr ein in sich beschlossenes Ganzes sein und sich in dieser Abschließung nicht als ein bloß zufälliges Aufhören und Begrenzen, sondern als eine der Sache nach zueinander gehörige Totalität von Besonderheiten erweisen muss.

c. Prinzip für die künstlerische Behandlung

Drittens haben wir, nach dieser allgemeinen Betrachtung des Inhalts und des sinnlichen Materials der Malerei, kurz noch das allgemeine Prinzip für die *künstlerische* Behandlungsart anzugeben.

Die Malerei lässt mehr als Skulptur und Baukunst die zwei Extreme zu, dass auf der einen Seite die Tiefe des Gegenstandes, der religiöse und sittliche Ernst der Auffassung und Darstellung der idealen Schönheit der Formen, und auf der anderen Seite, bei für sich genommen unbedeutenden Gegenständen, die Partikularität des Wirklichen und die subjektive Kunst des Machens zur Hauptsache wird. Wir können deshalb auch oft genug zwei Extreme des Urteils hören; bald den Ausruf: welch herrlicher Gegenstand, welche tiefe, hinreißende, bewunderungswürdige Konzeption, welche Großheit des Ausdrucks, welche Kühnheit der Zeichnung; bald wieder den entgegengesetzten: wie herrlich, wie unvergleichlich gemalt. Dies Auseinandertreten liegt im Begriff der Malerei selbst, ja man kann wohl sagen, dass beide Seiten in gleichmäßiger Ausbildung nicht zu vereinigen sind, sondern dass jede für sich selbstständig werden muss. Denn die Malerei hat sowohl die Gestalt als solche, die Formen der Raumbegrenzung, als auch die Farbe zu ihrem Darstellungsmittel und steht durch diesen ihren Charakter zwischen dem Idealen, Plastischen, und dem Extreme der unmittelbaren Besonderheit des Wirklichen, wodurch auch zwei Arten der Malerei zum Vorschein kommen: die eine, die idealische, deren Wesen die Allgemeinheit ist, die andere, welche das Einzelne in seiner engeren Partikularität darstellt.

α) In dieser Rücksicht hat die Malerei *erstens,* wie die Skulptur, das Substantielle, die Gegenstände des religiösen Glaubens, die großen

Begebenheiten der Geschichte, die hervorragendsten Individuen aufzunehmen, obschon sie dies Substantielle in Form innerer Subjektivität zur Anschauung bringt. Hier ist die Großartigkeit, der Ernst der dargestellten Handlung, die Tiefe des darin ausgedrückten Gemüts das, worauf es ankommt, so dass die Ausbildung und Anwendung all der reichen Kunstmittel, deren die Malerei fähig ist, und der Geschicklichkeit, welche der vollkommen virtuose Gebrauch dieser Mittel erfordert, hier noch ihr vollständiges Recht nicht erhalten kann. Es ist die Macht des darzustellenden Gehalts und die Versenkung in das Wesentliche und Substantielle desselben, welche jene überwiegende Fertigkeit in der Kunst des Malens als das noch Unwesentlichere zurückdrängen. So sind z. B. die Raffaelischen Kartons von unschätzbarem Wert und zeigen die ganze Vortrefflichkeit der Konzeption, obschon Raffael selbst bei ausgeführten Gemälden – welche Meisterschaft er auch in Zeichnung, Reinheit idealer und dennoch durchweg lebendiger individueller Gestalten, Komposition und Kolorit erreicht haben mag – gewiss im Kolorit, im Landschaftlichen usf. von den holländischen Meistern übertroffen wird. Mehr noch ist dies bei früheren italienischen Heroen der Kunst der Fall, gegen welche schon Raffael ebenso sehr in Tiefe, Macht, und Innigkeit des Ausdrucks zurücksteht, als er sie in Kunst des Malens, in Schönheit lebendiger Gruppierung, in Zeichnung usf. überflügelt hat.

β) Umgekehrt aber darf, wie wir sahen, die Malerei nicht bei dieser Vertiefung in das Gehaltvolle der Subjektivität und deren Unendlichkeit stehen bleiben, sondern sie hat die Besonderheit, das, was sonst nur das Beiwesen, die Umgebung und den Hintergrund gleichsam ausmacht, selbstständig zu entlassen und frei zu machen. In diesem Fortgange nun vom tiefsten Ernste zur Äußerlichkeit des Partikularen muss sie bis zum Extrem der Erscheinung selbst als solcher, d. h. bis dahin durchdringen, wo aller Inhalt gleichgültig und das künstlerische Scheinenmachen das Hauptinteresse wird. Mit höchster Kunst sehen wir die flüchtigsten Scheine des Himmels, der Tageszeit, der Waldbeleuchtung, die Scheine und Widerscheine der Wolken, Wellen, Seen, Ströme, das Schimmern und Blinken des Weins im Glase, den Glanz

des Auges, das Momentane des Blicks, Lächelns usf. fixieren. Die Malerei schreitet hier vom Idealischen zur lebendigen Wirklichkeit fort, deren Effekt der Erscheinung sie besonders durch Genauigkeit und Ausführung jeder einzelnsten Partie erreicht. Doch ist dies keine bloße Emsigkeit der Ausarbeitung, sondern ein geistreicher Fleiß, der jede Besonderheit für sich vollendet und doch das Ganze in Zusammenhang und Fluss erhält und hierzu der größten Kunst bedarf. Hier scheint nun die dadurch erreichte Lebendigkeit im Scheinenmachen des Wirklichen eine höhere Bestimmung als das Ideal zu werden, und bei keiner Kunst wird deshalb mehr über Ideal und Natur gestritten, wie ich schon früher bei anderer Gelegenheit weitläufiger besprochen habe. Man könnte allerdings die Anwendung aller Kunstmittel bei einem so geringfügigen Stoff als eine Verschwendung tadeln; die Malerei jedoch darf sich dieses Stoffs nicht entschlagen, der wieder seinerseits und allein dazu geeignet ist, mit solcher Kunst behandelt zu werden und diese unendliche Subtilität und Delikatesse des Scheinens zu gewähren.

γ) Bei diesem allgemeineren Gegensatze nun aber bleibt die künstlerische Behandlung nicht stehen, sondern geht, da die Malerei überhaupt auf dem Prinzip der Subjektivität und Besonderheit beruht, zu einer näheren Partikularisation und Vereinzelung fort. Die Baukunst und Skulptur zeigt zwar auch nationale Unterschiede, und besonders in der Skulptur lässt sich bereits eine nähere Individualität von Schulen und einzelnen Meistern erkennen; in der Malerei aber dehnt sich diese Verschiedenheit und Subjektivität der Darstellungsweise ganz ebenso ins Weite und Unberechenbare aus, als die Gegenstände, welche sie ergreifen darf, nicht im voraus können begrenzt werden. Hier vornehmlich macht sich der partikulare Geist der Völker, Provinzen Epochen und Individuen geltend und betrifft nicht nur die Wahl der Gegenstände und den Geist der Konzeption, sondern auch die Art der Zeichnung, Gruppierung, des Kolorits, der Pinselführung, Behandlung bestimmter Farben usf. bis auf subjektive Manieren und Angewöhnungen herunter.

Weil die Malerei sich im Inneren und Besonderen so unbeschränkt zu ergehen die Bestimmung hat, so ist nun allerdings ebenso des Allgemeinen wenig, was sich bestimmt von ihr sagen lässt, als es des Bestimmten wenig gibt, das im allgemeinen von ihr könnte angeführt werden. Dennoch dürfen wir uns nicht mit dem begnügen, was ich bisher von dem Prinzip des Inhalts, des Materials und der künstlerischen Behandlung erläutert habe, sondern müssen, wenn wir auch das Empirische in seiner weitschichtigen Mannigfaltigkeit beiseite stellen, noch einige besondere Seiten, die sich als durchgreifend erweisen, einer näheren Betrachtung unterwerfen.

2. Besondere Bestimmtheit der Malerei

Die verschiedenen Gesichtspunkte, nach denen wir diese festere Charakteristik zu unternehmen haben, sind uns schon durch die bisherige Erörterung vorgeschrieben. Sie betreffen wiederum den Inhalt, das Material und die künstlerische Behandlung beider.

Was *erstens* den *Inhalt* angeht, so haben wir zwar als den entsprechenden Stoff den Gehalt der romantischen Kunstform gesehen, wir müssen jedoch die weitere Frage nach den bestimmteren Kreisen aus dem Reichtume dieser Kunstform aufwerfen, welche sich mit der malerischen Darstellung vorzugsweise zusammenzuschließen geeignet sind.

Zweitens kennen wir wohl das *Prinzip* des sinnlichen Materials, müssen aber jetzt die Formen näher bestimmen, welche auf der Fläche durch Färbung ausdrückbar sind, insofern die menschliche Gestalt und die sonstigen Naturdinge sollen zur Erscheinung kommen, um die Innerlichkeit des Geistes kundzugeben.

Drittens fragt es sich in der gleichen Weise nach der Bestimmtheit der künstlerischen Auffassung und Darstellung, welche dem verschie-

denen Charakter des Inhalts in selber unterschiedener Weise entspricht und dadurch besondere *Arten* der Malerei herbeiführt.

a. Der romantische Inhalt

Ich habe schon früher daran erinnert, dass die Alten vortreffliche Maler gehabt haben, zugleich aber bemerkt, dass der Beruf der Malerei erst durch die Anschauungsweise und Art der Empfindung zu erfüllen sei, welche sich in der romantischen Kunstform tätig erweist. Dem scheint nun aber, von selten des Inhalts her betrachtet, der Umstand zu widersprechen, dass gerade auf dem Höhepunkte der christlichen Malerei, zur Zeit Raffaels, Correggios, Rubens' usf., mythologische Gegenstände teils für sich, teils zur Ausschmückung und Allegorisierung von großen Taten, Triumphen, Heiraten der Fürsten usf. sind benutzt und dargestellt worden. Ähnliches ist auch in neuester Zeit vielfach wieder zur Sprache gekommen. So hat Goethe z. B. die Beschreibungen des Philostrat von Polygnots Gemälden wieder aufgenommen und diese Sujets sehr schön mit poetischer Auffassung für den Maler aufgefrischt und erneuert. Ist nun aber mit solchen Vorschlägen die Forderung verbunden, die Gegenstände der griechischen Mythologie und Sagengeschichte oder auch Szenen aus der römischen Welt, zu denen die Franzosen in einer gewissen Epoche ihrer Malerei große Vorliebe gezeigt haben, im spezifischen Sinne und Geist der Alten selbst aufzufassen und darzustellen, so ist hiergegen sogleich im allgemeinen einzuwenden, dass sich dies Vergangene nicht ins Leben zurückrufen lasse und das Spezifische der Antike dem Prinzip der Malerei nicht vollkommen gemäß sei. Der Maler muss deshalb aus diesen Stoffen etwas ganz anderes machen, einen ganz anderen Geist, eine andere Empfindungs- und Veranschaulichungsweise, als bei den Alten selber darin lag, hineinlegen, um solchen Inhalt mit den eigentlichen Aufgaben und Zwecken der Malerei in Einklang zu bringen. So ist denn auch der Kreis antiker Stoffe und Situationen im ganzen nicht derjenige, welchen die Malerei in konsequenter Entwicklung ausgebildet hat, sondern er ist im Gegenteil als ein zugleich heterogenes Element, das wesentlich erst muss umgearbeitet werden, verlassen worden. Denn wie ich schon mehrfach andeutete,

hat die Malerei vornehmlich das zu ergreifen, dessen Darstellung sie vornehmlich der Skulptur, Musik und Poesie gegenüber vermittels der äußerlichen Gestalt gewähren kann. Es ist dies die Konzentration des Geistes in sich, welche der Skulptur auszudrücken versagt bleibt, während die Musik wiederum nicht zum Äußerlichen der Erscheinung des Inneren herübertreten und die Poesie selbst nur eine unvollkommene Anschauung des Leiblichen geben kann. Die Malerei dagegen ist beide Seiten noch zu verknüpfen imstande, sie vermag im Äußerlichen selbst die volle Innigkeit auszudrücken und hat sich deshalb auch die empfindungsreiche Tiefe der Seele und ebenso die tief eingeprägte Besonderheit des Charakters und Charakteristischen zum wesentlichen Inhalt zu nehmen; die Innigkeit des Gefühls überhaupt und die Innigkeit im *Besonderen,* für deren Ausdruck bestimmte Begebenheiten, Verhältnisse, Situationen nicht bloß als Explikation des individuellen Charakters erscheinen müssen, sondern die spezifische Besonderheit sich als in die Seele und Physiognomie selbst tief eingeschnitten, eingewurzelt und als von der äußeren Gestalt ganz aufgenommen zu zeigen hat.

Zum Ausdruck der Innigkeit überhaupt nun aber ist nicht die ursprünglich ideale Selbstständigkeit und Großartigkeit des Klassischen erforderlich, in welcher die Individualität in dem unmittelbaren Einklang mit dem Substantiellen der geistigen Wesenheit und dem Sinnlichen der körperlichen Erscheinung bleibt; ebenso wenig genügt der Darstellung des Gemüts die natürliche Heiterkeit, die griechische Frohheit des Genusses und selige Versenktheit, sondern zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geistes gehört, dass die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet, dass sie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangst und Seelenleiden ausgestanden, doch in dieser Trennung sich erhalten habe und aus ihr in sich zurückgekehrt sei. Die Alten stellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühseligkeiten unter die Götter versetzt wird und dort einer seligen Ruhe genießt; aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, ist nur eine äußere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugeteilt wird, nur ein stilles Ausruhen, und

die alte Prophezeiung, dass Zeus' Reich durch ihn zu Ende gebracht werden solle, hat er, der höchste griechische Held, nicht wahr gemacht, sondern das Ende der Regierung jener selbstständigen Götter fängt erst da an, wo der Mensch statt äußerlicher Drachen und Lernäischer Schlangen die Drachen und Schlangen der eigenen Brust, die innere Härtigkeit und Sprödigkeit der Subjektivität überwindet. Nur hierdurch wird die natürliche Heiterkeit zu jener höheren Heiterkeit des Geistes, welche den Durchgang durch das negative Moment der Entzweiung vollendet und sich durch diese Arbeit die unendliche Befriedigung errungen hat. Die Empfindung der Heiterkeit und des Glücks muss verklärt und zur Seligkeit geläutert sein. Denn Glück und Glückseligkeit enthalten noch ein zufälliges natürliches Zusammenstimmen des Subjekts mit äußeren Zuständen; in der Seligkeit aber ist das Glück, das sich noch auf die unmittelbare Existenz bezieht, fortgelassen und das Ganze in die Innerlichkeit des Geistes verlegt. Seligkeit ist eine Befriedigung, die erworben und so allein berechtigt ist; eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer steht; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist, doch über ihr Leiden triumphiert.

α) Fragen wir jetzt nach dem, was in diesem Inhalt das eigentlich *Ideale* sein kann, so ist es die *Versöhnung* des subjektiven Gemütes mit Gott, der in seiner menschlichen Erscheinung selbst diesen Weg der Schmerzen durchgemacht hat. Die substantielle Innigkeit ist nur die der *Religion,* der Frieden des Subjekts, das sich empfindet, doch nur wahrhaft befriedigt ist, insofern es sich in sich gesammelt, sein irdisches Herz gebrochen, sich über die bloße Natürlichkeit und Endlichkeit des Daseins erhoben und in dieser Erhebung sich die allgemeine Innigkeit, die Innigkeit und Einigkeit in und mit Gott erworben hat. Die Seele will *sich,* aber sie will sich in einem Anderen, als sie selbst in ihrer Partikularität ist, sie gibt sich deshalb auf gegen Gott, um in ihm sich selber zu finden und zu genießen. Dies ist der Charakter der *Liebe,* die Innigkeit in ihrer Wahrheit, die begierdelose, religiöse Liebe, welche dem Geiste Versöhnung, Frieden und Seligkeit gibt. Sie ist

nicht der Genuss und die Freude wirklicher, lebendiger Liebe, sondern leidenschaftslos, ja ohne Neigung, nur ein Neigen der Seele; eine Liebe, in der nach der natürlichen Seite ein Tod, ein Abgestorbensein ist, so dass das wirkliche Verhältnis als irdische Verbindung und Beziehung von Menschen zu Menschen als ein vergängliches vorschwebt, das so, wie es existiert, wesentlich nicht seine Vollkommenheit hat, sondern den Mangel der Zeitlichkeit und Endlichkeit in sich trägt und damit eine Erhebung in ein Jenseits herbeiführt, die zugleich ein sehnsuchtsloses, begierdeloses Bewusstsein und Genießen der Liebe bleibt.

Dieser Zug macht das seelenvolle, innere, höhere Ideale aus, das jetzt an die Stelle der stillen Größe und Selbstständigkeit der Antike tritt. Den Göttern des klassischen Ideals fehlt es zwar gleichfalls nicht an einem Zug von Trauer, an dem schicksalsvollen Negativen, welches das Scheinen der kalten Notwendigkeit an diesen heiteren Gestalten ist, die jedoch, in selbstständiger Göttlichkeit und Freiheit, ihrer einfachen Größe und Macht gewiss bleiben. Solch eine Freiheit aber ist nicht die Freiheit der Liebe, die seelenvoller und inniger ist, da sie in einem Verhalten von Seele zu Seele, von Geist zu Geist liegt. Diese Innigkeit entzündet den in dem Gemüt gegenwärtigen Strahl der Seligkeit, einer Liebe, die im Leiden und höchsten Verlust sich nicht etwa nur getröstet oder gleichgültig fühlt, sondern je tiefer sie leidet, desto tiefer auch darin das Gefühl und die Gewissheit der Liebe findet und im Schmerze zeigt, an sich und in sich überwunden zu haben. In den Idealen der Alten dagegen sehen wir, unabhängig von jenem angedeuteten Zuge einer stillen Trauer, wohl nur den Ausdruck des Schmerzes edler Naturen, wie z. B. in der Niobe und dem Laokoon; sie vergehen nicht in Klage und Verzweiflung, sondern bewähren sich groß und hochherzig darin, aber dieses Bewahren ihrer selbst bleibt leer, das Leiden, der Schmerz ist gleichsam das Letzte, und an die Stelle der Aussöhnung und Befriedigung muss eine kalte Resignation treten, in welcher das Individuum, ohne in sich zusammenzubrechen, das aufgibt, woran es festgehalten hatte. Nicht das Niedrige ist zerdrückt, keine Wut, keine Verachtung oder Verdrießlichkeit gibt sich

kund, aber die Hoheit der Individualität ist doch nur ein starres Beisichsein, ein erfüllungsloses Ertragen des Schicksals, in welchem der Adel und Schmerz der Seele nicht als ausgeglichen erscheinen. Den Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erst die romantische religiöse Liebe.

Diese Einigkeit und Befriedigung nun ist ihrer Natur nach geistig konkret, denn sie ist die Empfindung des Geistes, der sich in einem Anderen eins mit sich selber weiß. Dadurch sind hier, wenn der dargestellte Inhalt vollständig sein soll, *zwei* Seiten gefordert, insofern zur Liebe die Verdoppelung geistiger Persönlichkeit notwendig ist; sie beruht auf zwei selbstständigen Personen, welche dennoch das Gefühl ihrer Einheit haben. Mit dieser Einheit jedoch ist immer zugleich das Moment des *Negativen* verbunden. Die Liebe nämlich gehört der Subjektivität an, das Subjekt aber ist *dieses* für sich bestehende Herz, das, um zu lieben, von sich selbst ablassen, sich aufgeben, den spröden Punkt seiner Eigentümlichkeit opfern muss. Dies Opfer macht das *Rührende* in der Liebe aus, die nur in der Hingebung lebt und empfindet. Wenn deshalb der Mensch dennoch in dem Hingeben sein Selbst zurückerhält und in dem Aufheben seines Fürsichseins gerade zum affirmativen Fürsichsein gelangt, so bleibt bei dem Gefühl dieser Einigkeit und ihres höchsten Glücks doch das Negative, die Rührung übrig, nicht sowohl als Empfindung des Opfers als vielmehr der unverdienten Seligkeit, sich dessen ungeachtet selbstständig und mit sich in Einheit zu fühlen. Die Rührung ist das Gefühl des dialektischen Widerspruchs, die Persönlichkeit aufgegeben zu haben und doch selbstständig zu sein, ein Widerspruch, der in der Liebe vorhanden und in ihr ewig gelöst ist.

Was nun die Seite der besonderen *menschlichen* Subjektivität in dieser Innigkeit anbetrifft, so hebt die eine beseligende, den Himmel in ihr genießende Liebe über das Zeitliche und die besondere Individualität des Charakters hinaus, der etwas Gleichgültiges wird. Schon die Götterideale der Skulptur gehen, wie bemerkt worden, ineinander über; indem sie aber dem Inhalt und dem Kreise der ersten, unmittelbaren Individualität nicht entnommen sind, so bleibt diese Individua-

lität dennoch die wesentliche Form der Darstellung. In jenem reinen Strahle der Seligkeit dagegen ist die Besonderheit aufgehoben; vor Gott sind alle Menschen gleich, oder vielmehr die Frömmigkeit macht sie wirklich gleich, so dass es nur die angegebene Konzentration der Liebe ist, auf deren Ausdruck es ankommt und welche ebenso des Glücks oder dieses und jenes einzelnen Gegenstandes nicht bedarf. Freilich braucht auch die religiöse Liebe zu ihrer Existenz bestimmte Individuen, die auch außer dieser Empfindung einen anderweitigen Kreis ihres Daseins haben; da jedoch die seelenvolle Innigkeit hier den eigentlich idealen Inhalt abgibt, so findet dieselbe nicht in der besonderen Verschiedenheit des Charakters und seines Talentes, seiner Verhältnisse und Schicksale ihre Äußerung und Wirklichkeit, sondern ist vielmehr darüber erhoben. Wenn man daher in unserer Zeit die Rücksicht auf den Unterschied der Subjektivität des Charakters zur Hauptsache in der Erziehung und in dem, was der Mensch an sich selbst zu fordern hat, machen hört, woraus der Grundsatz folgt, dass jeder anders behandelt werden und sich selbst anders behandeln müsse, so steht diese Sinnesweise ganz im Gegensatz gegen die religiöse Liebe, in welcher dergleichen Verschiedenheiten zurücktreten. Umgekehrt aber erhält die individuelle Charakteristik, gerade weil sie das Unwesentliche ist, das sich mit dem geistigen Himmelreich der Liebe nicht absolut verschmelzt, hier eine größere Bestimmtheit, indem dieselbe, dem Prinzipe der romantischen Kunstform gemäß, frei wird und sich um so charakteristischer ausprägt, als sie die klassische Schönheit, das Durchdrungensein der unmittelbaren Lebendigkeit und endlichen Besonderheit von dem geistigen religiösen Gehalte nicht zu ihrem höchsten Gesetze hat. Dessen unerachtet aber kann und soll dies Charakteristische nicht jene Innigkeit der Liebe trüben, die nun ihrerseits gleichfalls an das Charakteristische als solches nicht gebunden, sondern frei geworden ist und für sich das wahrhaft selbstständige geistige Ideale ausmacht.

Den idealen Mittelpunkt nun und Hauptinhalt des religiösen Gebietes bildet, wie schon bei Betrachtung der romantischen Kunstform auseinandergesetzt ist, die in sich *versöhnte,* befriedigte Liebe, deren

Gegenstand in der Malerei, da dieselbe auch den geistigsten Gehalt in Form menschlicher, leiblicher Wirklichkeit darzustellen hat, kein bloßes geistiges Jenseits bleiben, sondern wirklich und gegenwärtig sein muss. Hiernach können wir die *Heilige Familie* und vornehmlich die Liebe der Madonna zum Kinde als den schlechthin gemäßen idealen Inhalt dieses Kreises bezeichnen. Diesseits und jenseits dieses Mittelpunktes aber breitet sich noch ein weiter, wenn auch in einer oder anderer Rücksicht weniger in sich selbst für die Malerei vollkommener Stoff aus. Die Gliederung dieses gesamten Inhalts können wir folgendermaßen feststellen.

αα) Der erste Gegenstand ist das *Objekt* der Liebe selbst in einfacher Allgemeinheit und ungetrübter Einheit mit sich. Gott selbst in seinem erscheinungslosen Wesen – *Gottvater*. Hier hat die Malerei jedoch, wenn sie Gott, den Vater, wie die religiöse christliche Vorstellung ihn zu fassen hat, darstellen will, große Schwierigkeiten zu überwinden. Der Vater der Götter und Menschen als besonderes Individuum ist in der Kunst in Zeus erschöpft. Was dagegen dem christlichen Gottvater sogleich abgeht, ist die menschliche Individualität, in welcher die Malerei das Geistige allein wiederzugeben imstande ist. Denn für sich genommen, ist Gottvater zwar geistige Persönlichkeit und höchste Macht, Weisheit usf., aber als gestaltlos und als eine Abstraktion des Gedankens festgehalten. Die Malerei aber kann die Anthropomorphisierung nicht vermeiden und muss ihm deshalb eine menschliche Gestalt zuteilen. Wie allgemein nun, wie hoch, innerlich und machtvoll sie dieselbe auch halten möge, so wird daraus dennoch nur ein männliches, mehr oder weniger ernstes Individuum entstehen, das mit der Vorstellung von Gottvater nicht vollständig zusammenfällt. Von den alten Niederländern z. B. hat van Eyck in dem Gottvater des Altarbildes zu Gent das Vortrefflichste erreicht, was in dieser Sphäre kann geleistet werden; es ist dies ein Werk, das man dem olympischen Jupiter an die Seite stellen kann; aber wie vollendet es auch durch den Ausdruck der ewigen Ruhe, Hoheit, Macht, Würde usf. sein mag – und es ist in der Konzeption und Ausführung so tief und großartig als irgend möglich –, so bleibt doch darin für unsere

Vorstellung etwas Unbefriedigendes. Denn das, als was Gottvater vorgestellt wird, ein zugleich menschliches Individuum, ist erst Christus der Sohn. In ihm erst schauen wir dies Moment der Individualität und des Menschseins als ein göttliches Moment, und zwar so an, dass sich dasselbe nicht als eine unbefangene Phantasiegestalt, wie bei den griechischen Göttern, sondern als die wesentliche Offenbarung, als die Hauptsache und Hauptbedeutung erweist.

ββ) Das wesentlichere Objekt der Liebe wird daher in den Darstellungen der Malerei *Christus* sein. Mit diesem Gegenstande nämlich tritt die Kunst zugleich ins Menschliche hinüber, das sich hier außer Christus noch zu einem weiteren Kreise ausbreitet, zur Darstellung der Maria, des Joseph, Johannes, der Jünger usf. sowie endlich des Volkes, das teils dem Heiland folgt, teils seine Kreuzigung verlangt und ihn in seinen Leiden verhöhnt.

Hier kehrt nun aber die soeben erwähnte Schwierigkeit wieder, wenn Christus, wie dies in Brustbildern, Porträts gleichsam geschehen ist, in seiner *Allgemeinheit* soll gefasst und dargestellt werden. Ich muss gestehen, dass für mich wenigstens die Christusköpfe, die ich gesehen habe, von Carracci z. B., vornehmlich der berühmte Kopf von van Eyck in der ehemaligen Sollyschen Sammlung, jetzt in dem Berliner Museum, und der von Memling bei den Gebrüdern Boisseree[161], jetzt in München, für mich nicht das Befriedigende haben, das sie gewähren sollen. Der Eycksche ist zwar in der Form, der Stirn, Farbe, der ganzen Konzeption sehr großartig, aber der Mund und das Auge drücken nichts zugleich Übermenschliches aus. Der Eindruck ist mehr der eines starren Ernstes, welcher durch das Typische der Form, Scheitelung des Haars usf. noch vermehrt wird. Sind dergleichen Köpfe dagegen in Ausdruck und Gestalt gegen das individueller Menschliche hingewendet und damit zugleich in das Mildere, Weichere, Sanfte, so verlieren sie leicht an Tiefe und Macht der Wirkung; am wenigsten

[161], Die Gebrüder Johann Sulpiz und Melchior Dominikus Boisserée, Zeitgenossen Goethes, mit denen er regen Briefwechsel pflegte, besaßen eine Lithographische Anstalt in Stuttgart. Sie waren offenbar sehr vermögend, so legten sie den Grundstock der Alten Pinakothek in München, als sie 1827 ihre Bildersammlung an Ludwig I. von Bayern verkauften, und sorgten für die Vollendung des Kölner Doms.

aber, wie ich schon früher anführte, passt für sie die Schönheit der griechischen Form.

In gemäßerer Weise kann daher Christus in den Situationen seines wirklichen Lebens zum Gegenstande von Gemälden genommen werden. Doch ist in dieser Rücksicht ein wesentlicher Unterschied nicht zu übersehen. In der Lebensgeschichte Christi nämlich ist zwar einerseits die menschliche Subjektivität Gottes ein Hauptmoment; Christus wird einer der Götter, aber als wirklicher Mensch, und tritt so als einer derselben unter die Menschen zurück, in deren Erscheinungsweise er deshalb auch, soweit sie das geistige Innere ausdrückt, dargestellt werden kann. Andererseits aber ist er nicht nur einzelner Mensch, sondern durchaus Gott. In solchen Situationen nun, wo diese Göttlichkeit aus der menschlichen Subjektivität hervorbrechen soll, stößt die Malerei auf neue Schwierigkeiten. Die Tiefe des Gehalts fängt an, zu übermächtig zu werden. Denn in den meisten Fällen, wo Christus z. B. lehrt, wird die Kunst es nicht viel weiter bringen, als dass sie ihn als den edelsten, würdigsten, weisesten Mann darstellt, etwa wie Pythagoras oder sonst einen anderen Weisen in Raffaels „Schule von Athen“. Eine vernehmlichste Aushilfe ist deshalb nur darin zu suchen, dass die Malerei die Göttlichkeit Christi hauptsächlich im Vergleiche zu seiner Umgebung, besonders im Kontraste gegen das Sündliche, die Reue und Buße oder die Niedrigkeit und Schlechtigkeit im Menschen zur Anschauung bringt oder umgekehrt durch Anbetende, welche als Menschen, als seinesgleichen durch ihre Anbetung ihn, der erscheint und da ist, der unmittelbaren Existenz entrücken, so dass wir ihn in den Himmel des Geistes gehoben werden sehen und zugleich den Anblick haben, dass er nicht nur als Gott, sondern als gewöhnliche, natürliche, nicht ideale Gestalt erschienen ist und als Geist wesentlich sein Dasein in der Menschheit, der Gemeinde hat und im Reflexe derselben seine Göttlichkeit ausdrückt. Diesen geistigen Reflex jedoch müssen wir nicht so nehmen, als wenn Gott in der Menschheit als in einer bloßen Akzidenz oder äußeren Gestaltung und Ausdrucksweise vorhanden sei, sondern wir müssen das geistige Dasein im Bewusstsein des Menschen als die wesentliche geistige E-

xistenz Gottes ansehen. Eine solche Darstellungsart wird besonders da einzutreten haben, wo Christus als Mann, Lehrer, als Auferstandener oder verklärt und gen Himmel fahrend uns vor Augen gestellt werden soll. In dergleichen Situationen nämlich sind die Mittel der Malerei, die menschliche Gestalt und ihre Farbe, das Antlitz, der Blick des Auges an und für sich nicht zureichend, um das vollkommen auszudrücken, was in Christus liegt. Am wenigsten aber kann hier die antike Schönheit der Formen ausreichen. Besonders die Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt, wie überhaupt alle Szenen aus dem Leben Christi, in welchen er nach der Kreuzigung und dem Tode bereits dem unmittelbaren Dasein als dieser einzelne Mensch entnommen und auf dem Wege der Rückkehr zum Vater ist, fordern in Christus selbst einen höheren Ausdruck der Göttlichkeit, als ihn die Malerei vollständig zu geben vermag, indem sie hier das eigentliche Mittel, durch welches sie darstellen muss, die menschliche Subjektivität in ihrer Außengestalt, verwischen und dieselbe in einem reineren Lichte verklären soll.

Vorteilhafter und ihrem Zweck entsprechender sind deshalb diejenigen Situationen aus der Lebensgeschichte Christi, in welchen er in sich selbst geistig noch nicht vollendet oder wo die Göttlichkeit gehemmt, erniedrigt, im Momente der Negation erscheint. Dies ist in Christi *Kindheit und* in der *Passionsgeschichte* der Fall.

Dass Christus *Kind* ist, drückt einerseits bestimmt seine Bedeutung, die er in der Religion hat, aus: er ist Gott, der Mensch wird und deshalb auch den natürlichen Stufengang des Menschlichen durchmacht; andererseits liegt zugleich darin, dass er als Kind vorgestellt wird, die sachliche Unmöglichkeit, das schon alles klar zeigen zu können, was er an sich ist. Hier hat nun die Malerei den unberechenbaren Vorteil, dass sie aus der Naivität und Unschuld des Kindes eine Hoheit und Erhabenheit des Geistes hervorleuchten lässt, welche teils durch diesen Kontrast schon an Macht gewinnt, teils, eben weil sie einem Kinde angehört, in dieser Tiefe und Herrlichkeit in einem unendlich geringeren Grade zu fordern ist als in Christus dem Manne, Lehrer, Weltrichter usf. So sind Raffaels Christuskinder, besonders das der

Sixtinischen Madonna in Dresden, vom schönsten Ausdruck der Kindlichkeit, und doch zeigt sich in ihnen ein Hinausgehen über die bloß kindliche Unschuld, welches ebenso sehr das Göttliche in der jungen Hülle gegenwärtig sehen als auch die Erweiterung dieser Göttlichkeit zur unendlichen Offenbarung ahnen lässt und zugleich wieder im Kindlichen die Rechtfertigung enthält, dass solche Offenbarung noch nicht vollendet dasteht. Bei van Eyckschen Madonnenbildern dagegen sind die Kinder jedes Mal das am wenigsten Gelungene, meist steif und in der mangelhaften Gestalt neugeborener Kinder. Man will darin etwas Absichtliches, Allegorisches sehen: sie seien nicht schön, weil nicht die Schönheit des Christuskindes das ausmache, was verehrt werde, sondern Christus als Christus. Bei der Kunst aber darf solche Betrachtung nicht hereinkommen, und Raffaels Kinder stehen als Kunstwerke in dieser Rücksicht weit höher. Ebenso zweckmäßig ist die Darstellung der *Leidensgeschichte,* der Verspottung, Dornenkrönung, des *Ecce Homo,* der Kreuztragung, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz, Grablegung usf. Denn hier ist es eben die Göttlichkeit im Gegenteil ihres Triumphes, in der Erniedrigung ihrer unbegrenzten Macht und Weisheit, was den Gehalt abgibt. Dies bleibt die Kunst nicht nur überhaupt vorzustellen imstande, sondern die Originalität der Konzeption hat zugleich in diesem Inhalte einen großen Spielraum, ohne ins Phantastische auszuschweifen. Es ist *Gott,* der leidet, insofern er Mensch ist, in dieser bestimmten Schranke ist, und so zeigt sich der Schmerz nicht nur als menschlicher Schmerz über menschliches Schicksal, sondern es ist ein ungeheures Leiden, die Empfindung unendlicher Negativität, aber in menschlicher Gestalt, als subjektive Empfindung; und doch tritt, indem es Gott ist, der leidet, wiederum die Milderung, Herabsetzung seines Leidens ein, das nicht zum Ausbruch der Verzweiflung, nicht zu Verzerrung und Grässlichkeit kommen kann. Dieser Ausdruck von *Seelenleiden* ist besonders in mehreren italienischen Meistern eine ganz originelle Schöpfung. Der Schmerz ist in den unteren Teilen des Gesichts nur Ernst, nicht wie im Laokoon ein Verziehen der Muskeln, das auf ein Schreien könnte gedeutet werden, aber in Augen und Stirne sind es Wellen, Stürme des *Seelenleidens,* die gleichsam sich übereinander herwälzen;

die Schweißtropfen der inneren Qual brechen hervor, aber eben auf der Stirn, in welcher der unverrückbare Knochen das Hauptbestimmende ausmacht; und gerade in diesem Punkte, wo Nase, Augen und Stirn zusammenkommen und sich das innere Sinnen, die geistige Natur konzentriert und diese Seite hervortreibt, sind es nur wenige Häute und Muskeln, die keiner großen Verzierung fähig sind und dieses Leiden eben damit gehalten und zugleich unendlich zusammengefasst erscheinen lassen. Insbesondere erinnere ich mich eines Kopfes in der Galerie von Schleißheim, in welchem der Meister – ich glaube Guido Reni – und dann auch in ähnlichen Darstellungen andere ein ganz eigentümliches Kolorit erfunden haben, das nicht der menschlichen Farbe angehört. Sie hatten die Nacht des Geistes zu enthüllen und schufen sich hier eine Farbengebung, die ebendiesem Gewittersturme, diesen schwarzen Wolken des Geistes, die zugleich fest umschlossen sind von der ehernen Stirne der göttlichen Natur, aufs herrlichste entspricht.

Als den vollkommensten Gegenstand aber habe ich bereits die in sich *befriedigte* Liebe angegeben, deren Objekt kein bloß geistiges Jenseits, sondern gegenwärtig ist, so dass wir die Liebe selbst in ihrem Gegenstande vor uns sehen. Die höchste, eigentümlichste Form dieser Liebe ist die Mutterliebe Marias zu Christus, die Liebe der *einen* Mutter, die den Heiland der Welt geboren und in ihren Armen trägt. Es ist dies der schönste Inhalt, zu dem sich die christliche Kunst überhaupt und vornehmlich die Malerei in ihrem religiösen Kreise emporgehoben hat.

Die Liebe zu Gott und näher zu Christus, der zur Rechten Gottes sitzt, ist rein geistiger Art; ihr Gegenstand ist nur den Augen der Seele sichtbar, so dass es hier nicht zu der eigentlichen Verdoppelung kommt, die zur Liebe gehört, und kein zugleich auch natürliches Band die Liebenden befestigt und von Hause aus aneinanderkettet. Jede andere Liebe umgekehrt bleibt teils in ihrer Neigung zufällig, teils haben die Liebenden, wie Geschwister z. B. oder der Vater in der Liebe zu den Kindern, noch außerhalb dieses Verhältnisses andere Bestimmungen, von welchen sie wesentlich in Anspruch genommen werden.

Der Vater, Bruder haben sich der Welt, dem Staat, Gewerbe, Krieg, kurz, allgemeinen Zwecken zuzuwenden, die Schwester wird Gattin, Mutter usw. Bei der Liebe der Mutter dagegen ist überhaupt schon die Liebe zum Kinde weder etwas Zufälliges noch ein bloß einzelnes Moment, sondern es ist ihre höchste irdische Bestimmung, in welcher ihr natürlicher Charakter und ihr heiligster Beruf unmittelbar in eins zusammenfallen. Wenn aber bei der sonstigen Mutterliebe die Mutter im Kinde zugleich den Gatten und die innerste Einigung mit demselben anschaut und empfindet, so bleibt in der Beziehung Marias zum Kinde auch diese Seite fort. Denn ihre Empfindung hat nichts mit ehelicher Liebe zu einem Manne gemein, im Gegenteil, ihr Verhältnis zu Joseph ist mehr geschwisterlicher Art und von Josephs Seite ein Gefühl geheimnisreicher Ehrfurcht vor dem Kinde, das Gottes und Marias ist. So kommt denn die religiöse Liebe in ihrer vollsten und innigsten menschlichen Form nicht in dem leidenden und erstandenen oder unter seinen Freunden weilenden Christus, sondern in der weiblichen empfindenden Natur, in Maria zur Anschauung. Ihr ganzes Gemüt und Dasein überhaupt ist menschliche Liebe zu dem Kinde, das sie das ihre nennt, und zugleich Verehrung, Anbetung, Liebe zu Gott, mit dem sie sich eins empfindet. Sie ist demütig vor Gott und doch in dem unendlichen Gefühl, die Eine zu sein, die vor allen anderen Jungfrauen die gebenedeite ist; sie ist nicht selbstständig für sich, sondern erst in ihrem Kinde, in Gott vollendet, aber in ihm, sei es an der Krippe, sei es als Himmelskönigin, befriedigt und beseligt, ohne Leidenschaft und Sehnsucht, ohne weiteres Bedürfnis, ohne anderen Zweck, als zu haben und zu halten, was sie hat.

Die Darstellung dieser Liebe erhält nun von selten des religiösen Inhalts einen breiten Verlauf: die Verkündigung, die Heimsuchung, Geburt, Flucht nach Ägypten usf. z. B. gehören hierher. Hierzu gesellen sich dann im späteren Lebensgange die Jünger und Frauen, welche Christus folgen und in welchen die Liebe zu Gott mehr oder weniger ein persönliches Verhältnis der Liebe zu dem lebendigen, gegenwärtigen Heiland wird, der als wirklicher Mensch unter ihnen wandelt; ebenso die Liebe der Engel, die bei der Geburt und vielen ande-

ren Szenen zu Christus in ernsterer Andacht oder unschuldiger Freudigkeit herniederschweben. In allen diesen stellt besonders die Malerei den Frieden und das volle Genügen der Liebe dar.

Aber dieser Frieden geht ebenso sehr zum innersten Leiden fort. Maria sieht Christus das Kreuz tragen, sie sieht ihn am Kreuze leiden und sterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und keines Schmerz von allen ist tiefer als der ihrige. Doch auch in solchem Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur des Verlustes noch das Tragen der Notwendigkeit oder die Anklage der Ungerechtigkeit des Schicksals den eigentlichen Inhalt aus, so dass hier besonders die Vergleichung mit dem Schmerze der Niobe charakteristisch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kinder verloren und steht nun da in reiner Hoheit und unverkümmerter Schönheit. Was sich hier erhält, ist die Seite der Existenz dieser Unglücklichen, die zur Natur gewordene Schönheit, welche den ganzen Umfang ihrer daseienden Realität ausmacht, diese wirkliche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was sie ist. Aber ihr Inneres, ihr Herz hat den ganzen Gehalt seiner Liebe, seiner Seele verloren; ihre Individualität und Schönheit kann nur versteinern. Der Schmerz der Maria ist von ganz anderer Art. Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie *hatte* nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres *ist* die Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt, was sie verliert, und in dem Verluste selbst des Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ihr; aber das Substantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüts, der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden scheint, ist etwas unendlich Höheres: die lebendige Schönheit der *Seele* gegen die abstrakte Substanz, deren *leiblich* ideales Dasein, wenn sie verloren geht, unverdorben bleibt, aber zu Stein wird.

Ein letzter Gegenstand in Bezug auf Maria ist endlich ihr Tod und ihre Himmelfahrt. Den Tod der Maria, in welchem sie den Reiz der Jugend wiedererhält, hat besonders Scorel schön gemalt. Der Meister hat hier der Jungfrau den Ausdruck des Somnambulismus, des Erstorbenseins, der Erstarrung und Blindheit nach außen mit dem Ausdruck

gegeben, dass der Geist, der dennoch durch die Züge hindurchblickt, sich anderwärts befindet und selig ist.

γγ) *Drittens* nun tritt zu dem Kreise dieser wirklichen Gegenwart Gottes in seinem und der Seinen Leben, Leiden und Verklärtwerden die *Menschheit,* das *subjektive* Bewusstsein, das sich Gott oder spezieller die Akte seiner Geschichte zum Gegenstande seiner Liebe macht und sich nicht zu irgendeinem zeitlichen Inhalt, sondern zum Absoluten verhält. Auch hier sind die drei Seiten, die herausgehoben werden können, die ruhige *Andacht,* die *Buße* und *Konversion,* welche im Inneren und Äußeren die Leidensgeschichte Gottes am Menschen wiederholt, sowie drittens die innere *Verklärung* und Seligkeit der Reinigung.

Was *erstens* die Andacht als solche angeht, so gibt sie hauptsächlich den Inhalt für die *Anbetung* ab. Diese Situation ist einerseits Demütigung, Hingabe seiner, das Suchen des Friedens in einem anderen, andererseits nicht *bitten,* aber *beten.* Bitten und Beten sind zwar eng verwandt, insofern auch das Gebet eine Bitte sein kann. Doch das eigentliche Bitten will etwas *für sich;* es dringt in den, der etwas mir Wesentliches besitzt, um ihn durch meine Bitten mir geneigt, ihm das Herz weich zu machen, seine Liebe zu mir zu erregen, also das Gefühl seiner Identität mit mir zu erwecken; was ich aber beim Bitten empfinde, ist das Verlangen nach etwas, das der andere verlieren soll, damit ich es empfange; der andere soll mich lieben, damit meine Selbstliebe befriedigt, mein Nutzen, mein Wohl befördert werde. Ich dagegen gebe nichts Weiteres dabei auf als etwa das, was in dem Bekenntnis liegt, dass der Gebetene dergleichen über mich vermöge. Solcher Art nun ist das Beten nicht; es ist eine Erhebung des Herzens zu dem Absoluten, das an und für sich die Liebe ist und nichts für sich hat; die Andacht selber wird die Gewährung, die Bitte selber die Seligkeit. Denn obschon das Gebet auch eine Bitte um irgend etwas Besonderes enthalten kann, so ist doch nicht dieses Besondere das, was sich eigentlich ausdrücken soll, sondern das Wesentliche ist die Gewissheit der Erhörung überhaupt, nicht der Erhörung in Betreff dieses Besonderen, aber das absolute Zutrauen, dass Gott mir zuteilen werde, was

zu meinem Besten gereicht. Auch in dieser Beziehung ist das Beten selbst die Befriedigung, der Genuss, das ausdrückliche Gefühl und Bewusstsein der ewigen Liebe, die nicht nur als Strahl der Verklärung die Gestalt und Situation durchscheint, sondern für sich die Situation und das Darzustellende, Existierende ausmacht. Diese Situation der Anbetung haben z. B. der Papst Sixtus auf dem nach ihm benannten Raffaelischen Gemälde, die heilige Barbara ebendaselbst, ebenso unzählige Anbetungen der Apostel und Heiligen, des heiligen Franziskus z. B. unter dem Kreuz, wo nun statt des Schmerzes Christi oder statt des Zagens, Zweifelns, Verzweifelns der Jünger die Liebe und Verehrung Gottes, das in ihn versinkende Gebet zum Inhalt erwählt wird. Es sind dies besonders in den älteren Epochen der Malerei meist alte, im Leben und Leiden durchgearbeitete Gesichter, porträtmäßig aufgefasst, aber andächtige Seelen, so dass dieses Anbeten nicht nur in diesem Moment ihr Geschäft ist, sondern sie werden gleichsam zu Geistlichen, Heiligen, deren ganzes Leben, Denken, Begehren und Wollen die Andacht ist und deren Ausdruck bei aller Porträtmäßigkeit nichts anderes enthält als diese Zuversicht und diesen Frieden der Liebe. Anders jedoch ist dies schon bei älteren deutschen und niederländischen Meistern. Das Sujet des Kölner Dombildes z. B. sind die anbetenden Könige und die Patrone Kölns; auch in der van Eyckischen Schule war dieser Gegenstand sehr beliebt. Hier nun sind die Anbetenden häufig bekannte Personen, Fürsten, wie man z. B. auf der berühmten Anbetung bei den Gebrüdern Boisseree, welche für ein Werk van Eycks *ausgegeben* wird, in zweien der Könige Philipp von Burgund und Karl den Kühnen hat erkennen wollen. Diesen Gestalten sieht man es an, dass sie auch außerdem noch etwas sind, andere Geschäfte haben und hier nur gleichsam am Sonntag oder morgens früh in die Messe gehen, die übrige Woche aber oder den übrigen Tag anderweitige Geschäfte treiben. Besonders sind auf niederländischen oder deutschen Bildern die Donatare fromme Ritter, gottesfürchtige Hausfrauen mit ihren Söhnen und Töchtern. Sie gleichen der Martha, die ab- und zugeht und sich auch um Äußerliches und Weltliches bemüht, und nicht der Maria, die das beste Teil erwählt hat. Es fehlt ihnen zwar in ihrer Frömmigkeit nicht an Innigkeit und Gemüt, aber es

ist nicht der Gesang der Liebe, der ihre ganze Natur ausmacht und der nicht bloß eine Erhebung, ein Gebet oder Dank für empfangene Gewährung, sondern ihr einziges Leben wie das der Nachtigall sein müsste.

Der Unterschied, welcher im allgemeinen auf dergleichen Gemälden zwischen Heiligen und Anbetenden und frommen Mitgliedern der christlichen Gemeinde in ihrem wirklichen Dasein zu machen ist, lässt sich dahin angeben, dass die Betenden besonders auf italienischen Bildern im Ausdruck ihrer Frömmigkeit eine vollkommene Übereinstimmung des Äußeren und Inneren zeigen. Das seelenvolle Gemüt erscheint auch als das Seelenvolle hauptsächlich der Gesichtsformen, die nichts den Gefühlen des Herzens Entgegengesetztes oder von denselben Verschiedenes ausdrücken. Dies Entsprechen ist dagegen in der Wirklichkeit nicht jedes Mal vorhanden. Ein weinendes Kind z. B., besonders wenn es eben zu weinen anfängt, bringt uns oft – unabhängig davon, dass wir wissen, sein Leiden sei nicht der Tränen wert – durch seine Grimassen zum Lachen; ebenso verzerren ältere Leute, wenn sie lachen wollen, ihr Gesicht, weil die Züge zu fest, kalt und eisern sind, um sich einem natürlichen, unangestrengten Lachen oder freundlichen Lächeln zu bequemen. Solche Unangemessenheit der Empfindung und der sinnlichen Formen, in welchen die Frömmigkeit sich ausspricht, muss die Malerei vermeiden und soviel als möglich die Harmonie des Inneren und Äußeren zustande bringen; was denn auch die Italiener im vollsten Maße, die Deutschen und Niederländer, weil sie porträtartiger darstellen, weniger getan haben.

Als eine fernere Bemerkung will ich noch hinzufügen, dass diese Andacht der Seele auch nicht das angstvolle Rufen in äußerer Not oder Seelennot sein muss, wie es die Psalmen und viele lutherische Kirchenlieder enthalten – als z. B. „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele nach dir“ [Ps. 42,2] –, sondern ein Hinschmelzen, wenn auch nicht so süß wie bei Nonnen, eine Hingebung der Seele und ein Genuss dieses Hingebens, ein Befriedigtsein, Fertigsein. Denn die Not des Glaubens, die angstvolle Verkümmerung des Gemüts, dies Zweifeln und Verzweifeln das im Ringen und in der Ent-

zweiung bleibt, solche hypochondrische Frömmigkeit, welche niemals weiß, ob sie auch nicht in Sünde, ob die Reue auch wahr und die Gnade durchgedrungen ist, solche Hingebung, in welcher sich das Subjekt doch nicht kann fahrenlassen und dies gerade durch seine Angst beweist, gehört nicht zur Schönheit des romantischen Ideals. Eher schon kann die Andacht das Auge sehnsüchtig gegen den Himmel emporschlagen, obgleich es künstlerischer und befriedigender ist, wenn der Blick auf ein gegenwärtiges, diesseitiges Objekt der Anbetung, auf Maria, Christus, einen Heiligen usf. gerichtet ist. Es ist leicht, ja zu leicht, einem Bilde dadurch ein höheres Interesse zu geben, dass die Hauptfigur den Blick gen Himmel, ins Jenseitige hinein hebt, wie denn auch heutigentags dies leichte Mittel gebraucht wird, Gott, die Religion zur Grundlage des Staats zu machen oder alles und jedes, statt aus der Vernunft der Wirklichkeit, mit Bibelstellen zu erweisen. Bei Guido Reni z. B. ist es zur Manier geworden, seinen Bildern diesen Blick und Augenaufschlag zu geben. Die Himmelfahrt Maria in München z. B. hat sich den höchsten Ruhm bei Freunden und Kunstkennern erworben, und allerdings ist die hohe Glorie der Verklärung, der Versenkung und Auflösung der Seele in den Himmel und die ganze Haltung der in den Himmel hineinschwebenden Figur, die Helligkeit und Schönheit der Farbe von der höchsten Wirkung; aber ich finde es für Maria dennoch angemessener, wenn sie in ihrer gegenwärtigen Liebe und Beseligung mit dem Blick auf das Kind dargestellt wird; die Sehnsucht, das Streben, jener Blick gen Himmel streifen nahe an die moderne Empfindsamkeit heran.

Der *zweite* Punkt nun betrifft das Hereintreten der Negativität in die geistige Andacht der Liebe. Die Jünger, Heiligen, Märtyrer haben zum Teil äußerlich, zum Teil nur im Innern denselben Schmerzensweg entlangzugehen, auf welchem Christus ihnen in der Passionsgeschichte vorangewandelt ist.

Dieser Schmerz liegt zum Teil an der Grenze der Kunst, welche die Malerei zu überschreiten leicht geneigt sein kann, insofern sie sich die Grausamkeit und Grässlichkeit des *körperlichen* Leidens, das Schinden und Braten, die Peinigung und Qual der Kreuzigung zum Inhalte

nimmt. Dies darf ihr, wenn sie nicht aus dem geistigen Ideal heraustreten soll, nicht erlaubt werden, und nicht etwa bloß, weil dergleichen Martern vors Auge zu bringen nicht sinnlich schön ist oder weil wir heutigentags schwache Nerven haben, sondern aus dem höheren Grunde, dass es um diese sinnliche Seite nicht zu tun ist. Die geistige Geschichte, die *Seele* in ihrem Leiden der Liebe, und nicht das unmittelbare körperliche Leiden an einem Subjekte selbst, der Schmerz um das Leiden anderer oder der Schmerz in sich selbst über den eigenen Unwert ist der eigentliche Inhalt, der gefühlt und dargestellt werden soll. Die Standhaftigkeit der Märtyrer in sinnlichen Grausamkeiten ist eine Standhaftigkeit, die bloß sinnlichen Schmerz erträgt, im geistigen Ideal aber hat es die Seele mit sich, ihrem Leiden, der Verletzung ihrer Liebe, der inneren Buße, Trauer, Reue und Zerknirschung zu tun.

Auch bei dieser inneren Pein darf dann aber die *positive* Seite nicht fehlen. Die Seele muss der objektiven, an und für sich vollbrachten Versöhnung des Menschen mit Gott gewiss und nur bekümmert sein, dass dies ewige Heil auch in ihr subjektiv werde. In dieser Weise sehen wir häufig Büßende, Märtyrer, Mönche, die in der Gewissheit der objektiven Versöhnung teils in der Trauer sind um ein Herz, das aufgegeben werden soll, teils diese Hingabe ihrer selbst vollbracht haben, doch die Versöhnung immer von neuem vollbracht wissen wollen und sich deshalb die Buße immer wieder auferlegen.

Hier nun kann ein gedoppelter Ausgangspunkt genommen werden. Ist nämlich von Hause aus ein frohes Naturell, Freiheit, Heiterkeit, Entschiedenheit, die das Leben und die Bande der Wirklichkeit leicht nehmen und es kurz damit abzumachen wissen, vom Künstler zugrunde gelegt, so vergesellschaften sich damit auch mehr ein natürlicher Adel, Grazie, Frohheit, Freiheit und Schönheit der *Form*. Wenn dagegen ein halsstarriger, trotziger, roher, beschränkter Sinn die Voraussetzung abgibt, so fordert die Überwindung eine harte Gewalt, um den Geist aus dem Sinnlichen und Weltlichen herauszuwinden und die Religion des Heils zu gewinnen. Bei solcher Widerspenstigkeit treten daher härtere Formen der Kräftigkeit und Festigkeit ein, die Narben der Wunden, welche dieser Hartnäckigkeit geschlagen werden

müssen, sind sichtbarer und bleibender, und die Schönheit der Formen fällt fort.

Drittens kann nun auch die positive Seite der Versöhnung, die *Verklärung* aus dem Schmerz, die aus der Buße gewonnene Seligkeit für sich zum Inhalt gemacht werden, ein Gegenstand, der freilich leicht zu Abwegen verleitet.

Dies sind die Hauptunterschiede des absoluten geistigen Ideals als des wesentlichsten Inhaltes der romantischen Malerei; es ist der Stoff ihrer gelungensten, gefeiertesten Werke, Werke, die unsterblich sind durch die Tiefe ihres Gedankens und, wenn eine wahrhafte Darstellung hinzukommt, die höchste Steigerung des Gemüts zu seiner Beseligung, das Seelenvollste, Innigste ausmachen, was der Künstler irgend zu geben vermag.

Nach diesem religiösen Kreise haben wir nun noch *zweier* anderer Gebiete Erwähnung zu tun.

β) Das Entgegengesetzte gegen den religiösen Kreis ist das, für sich genommen, ebenso Innigkeitslose als auch Ungöttliche – die *Natur* und, näher in Bezug auf Malerei, die *landschaftliche* Natur. Wir haben den Charakter der religiösen Gegenstände so angegeben, dass sich in ihnen die *substantielle* Innigkeit der Seele ausspreche, das Beisichsein der Liebe im Absoluten. Die Innigkeit hat nun aber auch noch einen anderen Gehalt. Sie kann auch in dem ihr schlechthin Äußeren einen Anklang an das Gemüt finden und in der Objektivität als solcher Züge erkennen, die dem Geistigen verwandt sind. Ihrer Unmittelbarkeit nach werden zwar Hügel, Berge, Wälder, Talgründe, Ströme, Ebenen, Sonnenschein, der Mond, der gestirnte Himmel usf. bloß als Berge, Ströme, Sonnenschein wahrgenommen; aber *erstens* sind diese Gegenstände schon für sich von Interesse, insofern es die freie Lebendigkeit der Natur ist, die in ihnen erscheint und ein Zusammenstimmen mit dem Subjekt als selbst lebendigem bewirkt; *zweitens* bringen die besonderen Situationen des Objektiven Stimmungen in das Gemüt herein, welche den Stimmungen der Natur entsprechen. In diese Le-

bendigkeit, in dieses Antonen an Seele und Gemüt kann der Mensch sich einleben und so auch in der Natur innig sein. Wie die Arkadier von einem Pan sprachen, der im Düster des Waldes in Schauer und Schrecken versetzt, so sind die verschiedenen Zustände der landschaftlichen Natur in ihrer milden Heiterkeit, ihrer duftigen Ruhe, ihrer Frühlingsfrische, ihrer winterlichen Erstarrung, ihrem Erwachen am Morgen, ihrer Abendruhe usf. bestimmten Gemütszuständen gemäß. Die ruhige Tiefe des Meeres, die Möglichkeit einer unendlichen Macht des Aufruhrs hat ein Verhältnis zur Seele, wie umgekehrt Gewitter, das Brausen, Heranschwellen, Überschäumen, Brechen der sturmgepeitschten Wellen die Seele zu einem sympathetischen Tönen bewegen. Diese Innigkeit hat die Malerei auch zu ihrem Gegenstande. Deshalb dürfen nun aber nicht die Naturobjekte als solche in ihrer bloß äußerlichen Form und Zusammenstellung den eigentlichen Inhalt ausmachen, so dass die Malerei zu einer bloßen Nachahmung wird; sondern die Lebendigkeit der Natur, welche sich durch alles hindurcherstreckt, und die charakteristische Sympathie besonderer Zustände dieser Lebendigkeit mit bestimmten Seelenstimmungen in den dargestellten landschaftlichen Gegenden hervorzuheben und lebhafter herauszukehren, dies innige Eingehen erst ist das geistvolle und gemütreiche Moment, durch welches die Natur nicht nur als Umgebung, sondern auch selbstständig zum Inhalt der Malerei werden kann.

γ) Eine *dritte* Art der Innigkeit endlich ist diejenige, welche bei teils ganz unbedeutenden Objekten, die aus ihrer landschaftlichen Lebendigkeit herausgerissen sind, teils bei Szenen des menschlichen Lebens stattfindet, die uns nicht nur als ganz zufällig, sondern sogar als niedrig und gemein erscheinen können. Ich habe schon bei anderer Gelegenheit (Bd. l, S. 214 ff. und S. 222 ff.) das Kunstgemäße solcher Gegenstände zu rechtfertigen gesucht. In Rücksicht auf Malerei will ich zu der bisherigen Betrachtung nur noch folgende Bemerkungen hinzufügen.

Die Malerei hat es nicht nur mit der inneren Subjektivität, sondern zugleich mit dem in sich *partikularisierten* Inneren zu tun. Dies Innere

nun, eben weil es die Besonderheit zum Prinzip hat, bleibt nicht bei dem absoluten Gegenstande der Religion stehen und nimmt sich ebenso wenig vom Äußeren nur die Naturlebendigkeit und deren bestimmten landschaftlichen Charakter zum Inhalt, sondern muss zu allem und jedem fortgehen, wohinein der Mensch, als einzelnes Subjekt, sein Interesse legen und worin er seine Befriedigung finden kann. Schon in Darstellungen aus dem religiösen Kreise hebt die Kunst, je mehr sie steigt, um so mehr auch ihren Inhalt in das Irdische und Gegenwärtige hinein und gibt demselben die Vollkommenheit weltlichen Daseins, so dass die Seite der sinnlichen Existenz durch die Kunst zur Hauptsache und das Interesse der Andacht das geringere wird. Denn auch hier hat die Kunst die Aufgabe, dies Ideale ganz zur Wirklichkeit herauszuarbeiten, das den Sinnen Entrückte sinnlich darstellig zu machen und die Gegenstände aus der fernen Szene der Vergangenheit in die Gegenwart herüberzubringen und zu vermenschlichen.

Auf unserer Stufe nun ist es die Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen selbst, in den alltäglichen Umgebungen, in dem Gewöhnlichsten und Kleinsten, was zum Inhalte wird.

αα) Fragen wir nun aber, was bei der sonstigen Armseligkeit oder Gleichgültigkeit solcher Stoffe den eigentlich *kunstgemäßen* Gehalt abgebe, so ist das Substantielle, das sich darin erhält und geltend macht, die *Lebendigkeit* und Freudigkeit des selbstständigen Daseins überhaupt, bei der größten Mannigfaltigkeit des eigentümlichen Zwecks und Interesses. Der Mensch lebt immer im unmittelbar Gegenwärtigen; was er in jedem Augenblick tut, ist eine Besonderheit, und das Recht besteht darin, jedes Geschäft, und sei es das kleinste, schlechthin auszufüllen, mit ganzer Seele dabeizusein. Dann wird der Mensch eins mit solcher Einzelheit, für welche allein er zu existieren scheint, indem er die ganze Energie seiner Individualität hineingelegt hat. Dies Verwachsensein bringt nun diejenige Harmonie des Subjekts mit der Besonderheit seiner Tätigkeit in seinen nächsten Zuständen hervor, die auch eine Innigkeit ist und hier den Reiz der Selbstständigkeit solch eines für sich totalen, abgeschlossenen und vollendeten Da-

seins ausmacht. So liegt also das Interesse, das wir an dergleichen Darstellungen nehmen können, nicht im Gegenstande, sondern in dieser Seele der Lebendigkeit, die schon für sich, unabhängig von dem, worin sie sich lebendig erweist, jedem unverdorbenen Sinne, jedem freien Gemüt zusagt und ihm ein Gegenstand der Teilnahme und Freude ist. Wir müssen uns daher den Genuss nicht dadurch verkümmern, dass wir Kunstwerke dieser Art aus dem Gesichtspunkte der sogenannten *Natürlichkeit und* täuschenden Nachahmung der Natur zu bewundern aufgefordert werden. Diese Aufforderung, welche dergleichen Werke an die Hand zu geben scheinen, ist selbst nur eine Täuschung, welche den eigentlichen Punkt verkennt. Denn die Bewunderung schreibt sich dann nur aus der bloß äußerlichen Vergleichung eines Kunstwerks und eines Naturwerks her und bezieht sich nur auf die Übereinstimmung der Darstellung mit einer sonst schon vorhandenen Sache, während hier der eigentliche Inhalt und das Künstlerische in der Auffassung und Ausführung die Übereinstimmung der dargestellten Sache *mit sich selbst,* die für sich beseelte Realität ist. Nach dem Prinzipe der Täuschung können z. B. wohl die Dennerschen Porträts gelobt werden, die zwar Nachahmungen der Natur sind, aber größtenteils die Lebendigkeit als solche, auf die es hier ankommt, gar nicht treffen, sondern sich gerade darin ergehen, die Haare, Runzeln, überhaupt das darzustellen, was zwar nicht ein abstrakt Totes, doch ebenso wenig die Lebendigkeit menschlicher Physiognomie ist.

Lassen wir uns ferner den Genuss durch die vornehme Verstandesreflexion verflachen, dass wir dergleichen Sujets als gemein und unserer höheren Gedanken unwürdig betrachten, so nehmen wir den Inhalt ebenfalls nicht so, wie die Kunst ihn uns wirklich darbietet. Wir bringen dann nämlich nur das Verhältnis mit, welches wir unseren Bedürfnissen, Vergnügen, unserer sonstigen Bildung und anderweitigen Zwecken nach zu solchen Gegenständen haben, d. h. wir fassen sie nur nach ihrer *äußeren Zweckmäßigkeit* auf, wodurch nun unsere Bedürfnisse der lebendige Selbstzweck, die Hauptsache werden, die Lebendigkeit des Gegenstandes aber vernichtet ist, insofern er we-

sentlich nur dazu bestimmt erscheint, als bloßes Mittel zu dienen oder uns ganz gleichgültig zu bleiben, weil wir ihn nicht zu gebrauchen wissen. Ein Sonnenblick z. B., der durch eine offene Tür in ein Zimmer fällt, in das wir hineintreten, eine Gegend, die wir durchreisen, eine Näherin, eine Magd, die wir emsig beschäftigt sehen, kann uns etwas durchaus Gleichgültiges sein, weil wir weit davon abliegenden Gedanken und Interessen ihren Lauf geben und deshalb, in diesem Selbstgespräch oder Dialog mit anderen, gegen unsere Gedanken und Reden die vor uns dastehende Situation nicht zum Worte kommen lassen oder nur eine ganz flüchtige Aufmerksamkeit darauf richten, die über die abstrakten Urteile „angenehm, schön, hässlich“ usf. nicht hinausreicht. So erfreuen wir uns auch wohl an der Lustigkeit eines Bauerntanzes, indem wir denselben oberflächlich mit ansehen, oder entfernen uns davon und verachten ihn, weil wir „ein Feind von allem Rohen“ sind. Ähnlich geht es uns mit menschlichen Physiognomien, mit denen wir im täglichen Leben verkehren oder die uns zufällig begegnen. Unsere Subjektivität und Wechseltätigkeit kommt immer dabei mit ins Spiel. Wir sind getrieben, diesem oder jenem dies oder das zu sagen, haben Geschäfte abzumachen, Rücksichten zu nehmen, denken an dies oder jenes von ihm, sehen ihn um diesen oder jenen Umstand an, den wir von ihm wissen, richten uns im Gespräch danach, schweigen von diesem, um ihn nicht zu verletzen, berühren jenes nicht, weil er's uns übel deuten möchte, kurz, wir haben immer seine Geschichte, Rang, Stand, unser Benehmen oder unser Geschäft mit ihm zum Gegenstande und bleiben in einem durchaus praktischen Verhältnisse oder in dem Zustande der Gleichgültigkeit und unaufmerksamen Zerstreutheit stehen.

Die Kunst nun aber in Darstellung solcher lebendigen Wirklichkeit verändert vollständig unseren Standpunkt zu derselben, indem sie ebenso sehr alle die praktischen Verzweigungen abschneidet, die uns sonst mit dem Gegenstande in Zusammenhang setzen und uns denselben ganz theoretisch entgegenbringt, als sie auch die Gleichgültigkeit aufhebt und unsere anderwärts beschäftigte Aufmerksamkeit ganz auf die dargestellte Situation hinleitet, für die wir, um sie zu ge-

nießen, uns in uns sammeln und konzentrieren müssen. – Die Skulptur besonders schlägt durch ihre ideale Produktionsweise die praktische Beziehung zu dem Gegenstande von Hause aus nieder, insofern ihr Werk sogleich zeigt, dieser Wirklichkeit nicht anzugehören. Die Malerei dagegen führt uns einerseits ganz in die Gegenwart einer uns näheren alltäglichen Welt hinein, aber sie zerreißt in ihr andererseits alle die Fäden der Bedürftigkeit, der Anziehung, Neigung oder Abneigung, welche uns zu solcher Gegenwart hinziehen oder von ihr abstoßen, und führt uns die Gegenstände als Selbstzweck in ihrer eigentümlichen Lebendigkeit näher. Es findet hier das Umgekehrte dessen statt, was Herr [A. W.] von Schlegel z. B. in der Geschichte des Pygmalion so ganz prosaisch als die Rückkehr des vollendeten Kunstwerks zum gemeinen Leben, zum Verhältnis der subjektiven Neigung und des realen Genusses ausspricht, eine Rückkehr, die das Gegenteil derjenigen Entfernung ist, in welche das Kunstwerk die Gegenstände zu unserem Bedürfnisse setzt und eben damit deren eigenes selbstständiges Leben und Erscheinen vor uns hinstellt.

ββ) Wie nun die Kunst in diesem Kreise einem Inhalte, den wir sonst nicht für sich in seiner Eigentümlichkeit gewähren lassen, die eingebüßte Selbstständigkeit revindiziert[162], so weiß sie *zweitens* solche Gegenstände festzuhalten, die in der Wirklichkeit nicht so verweilen, dass wir sie für sich zu beachten gewohnt würden. Je höher die Natur in ihren Organisationen und deren beweglicher Erscheinung hinaufreicht, desto mehr gleicht sie dem Schauspieler, der nur dem Augenblicke dient. In dieser Beziehung habe ich es schon früher als einen Triumph der Kunst über die Wirklichkeit gerühmt, dass sie auch das Flüchtigste zu fixieren imstande ist. In der Malerei nun betrifft dieses Dauerbarmachen des Augenblicklichen einerseits wiederum die konzentrierte *momentane* Lebendigkeit in bestimmten Situationen, andererseits die Magie des Scheinens derselben in ihrer veränderlichen momentanen Färbung. Ein Trupp von Reitern z. B. kann Sich in seiner Gruppierung, in den Zuständen jedes einzelnen in jedem Augenblicke verändern. Wären wir selber dabei, so hätten wir ganz ande-

[162] **re|vin|di|zie|ren:** einen Herausgabeanspruch geltend machen (Rechtsw.)

re Dinge zu tun, als auf die Lebendigkeit dieser Veränderungen zu achten; wir hätten dann aufzusteigen, abzusteigen, den Schnappsack aufzumachen, zu essen, zu trinken, auszuruhen, die Pferde abzuschirren, zu tränken, zu füttern usf.; oder wären wir im gewöhnlichen praktischen Leben Zuschauer, so sähen wir mit ganz anderen Interessen darauf; wir würden wissen wollen, was sie machen, was für Landsleute es sind, zu welchem Zweck sie ausziehen und dergleichen mehr. Der Maler dagegen schleicht den vorübergehendsten Bewegungen, den flüchtigsten Ausdrücken des Gesichts, den augenblicklichsten Farbenerscheinungen in dieser Beweglichkeit nach und bringt sie bloß im Interesse dieser ohne ihn verschwindenden Lebendigkeit des Scheinens vor uns. Besonders das Spiel des Farbenscheins, nicht die Farbe als solche, sondern ihr Hell und Dunkel, das Hervor- und Zurücktreten der Gegenstände ist der Grund, dass die Darstellung natürlich erscheint, worauf wir in Kunstwerken weniger zu merken pflegen, als es diese Seite verdient, die uns erst die Kunst zum Bewusstsein bringt. Außerdem nimmt der Künstler in diesen Beziehungen der Natur ihren Vorzug, ins einzelnste zu gehen, konkret, bestimmt, individualisiert zu sein, indem er seinen Gegenständen die gleiche Individualität lebendiger Erscheinung in deren schnellsten Blitzen bewahrt und doch nicht unmittelbare, streng nachgebildete Einzelheiten für die bloße Wahrnehmung, sondern für die Phantasie eine Bestimmtheit gibt, in welcher zugleich die Allgemeinheit wirksam bleibt.

γγ) Je geringfügiger nun, im Verhältnis zu religiösen Stoffen, die Gegenstände sind, welche diese Stufe der Malerei als Inhalt ergreift, desto mehr macht hier gerade die *künstlerische* Produktion, die Art des Sehens, Auffassens, Verarbeitens, die Einlebung des Künstlers in den ganz individuellen Umkreis seiner Aufgaben, die Seele und lebendige Liebe seiner Ausführung selbst eine Hauptseite des Interesses aus und gehört mit zu dem Inhalt. Was der Gegenstand unter seinen Händen wird, muss jedoch nichts sein, was nicht derselbe in der Tat ist und sein kann. Wir glauben nur etwas ganz Anderes und Neues zu sehen, weil wir in der Wirklichkeit nicht auf dergleichen Situationen und deren Farbenerscheinung so im Detail achthaben. Umgekehrt

kommt auch allerdings etwas Neues zu diesen gewöhnlichen Gegenständen hinzu, nämlich eben die Liebe, der Sinn und Geist, die Seele, aus welcher sie der Künstler ergreift, sich aneignet und so seine eigene Begeisterung der Produktion dem, was er erschafft, als ein neues Leben einhaucht.

Dies sind die wesentlichsten Gesichtspunkte, welche in Betreff des Inhalts der Malerei zur Berücksichtigung kommen.

b. Nähere Bestimmungen des sinnlichen Materials

Die *zweite* Seite, von welcher wir demnächst zu sprechen haben, bezieht sich auf die näheren Bestimmungen, denen das sinnliche *Material,* insofern es den angegebenen Inhalt in sich aufnehmen soll, sich zugänglich erweisen muss.

α) Das erste, was in dieser Rücksicht von Wichtigkeit wird, ist die *Linearperspektive.* Sie tritt als notwendig ein, weil die Malerei nur die Fläche zu ihrer Verfügung hat, während sie nicht mehr, wie das Basrelief der alten Skulptur, ihre Figuren nebeneinander auf ein und demselben Plane ausbreiten kann, sondern zu einer Darstellungsweise fortgehen muss, welche die Entfernung ihrer Gegenstände nach allen Raumdimensionen scheinbar zu machen genötigt ist. Denn die Malerei hat den Inhalt, den sie erwählt, zu entfalten, in seiner vielfachen Bewegung vor Augen zu stellen und die Figuren mit der äußeren landschaftlichen Natur, Gebäulichkeiten, Umgebung von Zimmern usf. in einem ganz anderen Grade, als dies die Skulptur selbst im Relief irgendwie vermag, in einen mannigfaltigen Zusammenhang zu bringen. Was nun die Malerei in dieser Rücksicht nicht in seiner wirklichen Entfernung in der realen Weise der Skulptur hinstellen kann, muss sie durch den Schein der Realität ersetzen. Das nächste besteht in dieser Rücksicht darin, dass sie die *eine* Fläche, die sie vor sich hat, in unterschiedene, scheinbar voneinander entfernt liegende Plane zerteilt und dadurch die Gegensätze eines nahen Vordergrundes und entfernten Hintergrundes erhält, welche durch den Mittelgrund wieder in Verbindung treten. Auf diese verschiedenen Plane stellt sie ihre Gegens-

tände hin. Indem sich nun die Objekte, je weiter sie vom Auge abliegen, um so mehr verhältnismäßig verkleinern und diese Abnahme in der Natur selbst schon mathematisch bestimmbaren optischen Gesetzen folgt, so hat die Malerei auch ihrerseits diesen Regeln, welche durch die Übertragung der Gegenstände auf eine Fläche wiederum eine spezifische Art der Anwendung erhalten, Folge zu geben. Dies ist die Notwendigkeit für die sogenannte lineare oder mathematische Perspektive in der Malerei, deren nähere Vorschriften wir jedoch hier nicht zu erörtern haben.

β) *Zweitens* nun aber stehen die Gegensätze nicht nur in bestimmter Entfernung voneinander, sondern sind auch von unterschiedener *Form.* Diese besondere Raumumgrenzung, durch welche jedes Objekt in seiner spezifischen Gestalt sichtbar gemacht wird, ist die Sache der *Zeichnung.* Erst die Zeichnung gibt sowohl die Entfernung der Gegenstände voneinander als auch die einzelne Gestalt derselben an. Ihr vorzüglichstes Gesetz ist die *Richtigkeit* in Form und Entfernung, welche sich freilich zunächst noch nicht auf den geistigen Ausdruck, sondern nur auf die äußere Erscheinung bezieht und deshalb nur die selbst äußerliche Grundlage bildet, doch besonders bei organischen Formen und deren mannigfaltigen Bewegungen durch die dadurch eintretenden Verkürzungen von großer Schwierigkeit ist. Insofern sich nun diese beiden Seiten rein auf die *Gestalt* und deren räumliche Totalität beziehen, so machen sie das *Plastische,* Skulpturmäßige in der Malerei aus, das diese Kunst, da sie auch das Innerlichste durch die Außengestalt ausdrückt, ebenso wenig entbehren kann, als sie in anderer Rücksicht dabei stehen bleiben darf. Denn ihre eigentliche Aufgabe ist die Färbung, so dass in dem wahrhaft Malerischen Entfernung und Gestalt nur durch Farbenunterschiede ihre eigentliche Darstellung gewinnen und darin aufgehen.

γ) Es ist deshalb die Farbe, das *Kolorit,* was den Maler zum Maler macht. Wir bleiben zwar gern beim Zeichnen und hauptsächlich beim Skizzenhaften als bei dem vornehmlich Genialen stehen, aber wie erfindungsreich und phantasievoll auch der innere Geist in Skizzen aus der gleichsam durchsichtigeren, leichteren Hülle der Gestalt unmittelbar heraustreten kann, so muss doch die Malerei *malen,*

telbar heraustreten kann, so muss doch die Malerei *malen,* wenn sie nicht nach der sinnlichen Seite in der lebendigen Individualität und Partikularisation ihrer Gegenstände abstrakt bleiben will. Hiermit soll jedoch den Zeichnungen und besonders den Handzeichnungen der großen Meister, wie z. B. Raffaels und Albrecht Dürers, ein bedeutender Wert nicht abgesprochen werden. Im Gegenteil haben nach einer Seite hin gerade Handzeichnungen das höchste Interesse, indem man das Wunder sieht, dass der ganze Geist unmittelbar in die Fertigkeit der Hand übergeht, die nun mit der größten Leichtigkeit, ohne Versuch, in augenblicklicher Produktion alles, was im Geiste des Künstlers liegt, hinstellt. Die Dürerschen Randzeichnungen z. B. in dem Gebetbuche auf der Münchener Bibliothek sind von unbeschreiblicher Geistigkeit und Freiheit; Einfall und Ausführung erscheint als ein und dasselbe, während man bei Gemälden die Vorstellung nicht entfernen kann, dass hier die Vollendung erst nach mehrfachem Übermalen, stetem Fortschreiten und Verbessern geleistet sei.

Dessen ungeachtet bringt erst die Malerei durch den Gebrauch der Farbe das Seelenvolle zu seiner eigentlich lebendigen Erscheinung. Doch haben nicht alle Malerschulen die Kunst des Kolorits in gleicher Höhe gehabt, ja es ist eine eigentümliche Erscheinung, dass fast nur die Venezianer und vorzüglich die Niederländer die vollkommenen Meister in der Farbe geworden sind: beide der See nahe, beide in einem niedrigen Lande, durchschnitten von Sümpfen, Wasser, Kanälen. Bei den Holländern kann man sich dies so erklären, dass sie bei einem immer nebligen Horizonte die stete Vorstellung des grauen Hintergrundes vor sich hatten und nun durch dieses Trübe um so mehr veranlasst wurden, das Farbige in allen seinen Wirkungen und Mannigfaltigkeiten der Beleuchtung, Reflexe, Lichtscheine usf. zu studieren, hervorzuheben und darin gerade eine Hauptaufgabe ihrer Kunst zu finden. Gegen die Venezianer und Holländer gehalten, erscheint die sonstige Malerei der Italiener, Correggio und einige andere ausgenommen, als trockener, saftloser, kälter und unlebendiger.

Näher nun lassen sich bei der Färbung folgende Punkte als die wichtigsten herausheben.

αα) *Erstens* die abstrakte Grundlage aller Farbe, das *Helle* und *Dunkle.* Wenn dieser Gegensatz und seine Vermittlungen für sich ohne weitere Farbenunterschiede in Wirkung gesetzt werden, so kommen dadurch nur die Gegensätze des Weißen als des Lichts und des Schwarzen als des Schattens sowie die Übergänge und Nuancen zum Vorschein, welche die Zeichnung integrieren, indem sie dem eigentlich Plastischen der Gestalt angehören und die Hebung, Senkung, Rundung, Entfernung der Gegenstände hervorbringen. Wir können in dieser Rücksicht hier der Kupferstecherkunst, welche es nur mit dem Hell und Dunkel als solchem zu tun hat, beiläufig erwähnen. Außer dem unendlichen Fleiß und der sorglichsten Arbeitsamkeit ist in dieser hochzuschätzenden Kunst, wenn sie auf ihrer Höhe steht, Geist mit der Nützlichkeit großer Vervielfältigung verbunden, welche auch die Buchdruckerkunst hat. Doch ist sie nicht, wie die Zeichnung als solche, bloß auf Licht und Schatten angewiesen, sondern bemüht sich in ihrer heutigen Ausbildung, besonders mit der Malerei in Wetteifer zu treten und außer dem Hell und Dunkel, das durch die Beleuchtung bewirkt wird, auch noch diejenigen Unterschiede größerer Helle oder Dunkelheit auszudrücken, welche durch die Lokalfarbe selbst hervorkommen; wie sich z. B. im Kupferstich bei derselben Beleuchtung der Unterschied von blondem und schwarzem Haar sichtbar machen lässt.

In der Malerei nun aber gibt das Hell und Dunkel, wie gesagt, nur die Grundlage ab, obschon diese Grundlage von der höchsten Wichtigkeit ist. Denn sie allein bestimmt das Vor- und Zurücktreten, die Rundung, überhaupt das eigentliche Erscheinen der Gestalt als sinnlicher Gestalt, das, was man die *Modellierung* nennt. Die Meister des Kolorits treiben es in dieser Rücksicht bis zum äußersten Gegensatz des hellsten Lichtes und der tiefsten Schatten und bringen nur dadurch ihre großen Effekte hervor. Doch ist ihnen dieser Gegensatz nur erlaubt, insofern er nicht hart, d. h. insofern er nicht ohne reichhaltiges Spiel der Übergänge und Vermittlungen bleibt, die alles in Zusammenhang und Fluss setzen und bis zu den feinsten Nuancierungen fortgehen. Fehlen aber solche Gegensätze, so wird das Ganze

flach, weil eben nur der Unterschied des Helleren oder Dunkleren bestimmte Teile sich hervorheben, andere dagegen zurücktreten lässt. Besonders bei reichen Kompositionen und weiten Entfernungen der darzustellenden Gegenstände voneinander wird es notwendig, bis in das tiefste Dunkel hineinzugehen, um eine weite Stufenleiter für Licht und Schatten zu haben.

Was nun die nähere Bestimmtheit des Lichts und Schattens betrifft, so hängt dieselbe vornehmlich von der Art der vom Künstler angenommenen *Beleuchtung* ab. Das Tageslicht, Morgen-, Mittags-, Abendlicht, Sonnenschein oder Mondlicht, klarer oder bewölkter Himmel, das Licht bei Gewittern, Kerzenbeleuchtung, beschlossenes, einfallendes oder gleichmäßig sich verbreitendes Licht, die verschiedenartigsten Beleuchtungsweisen verursachen hier die allermannigfaltigsten Unterschiede. Bei einer öffentlichen, reichen Handlung, einer in sich selbst klaren Situation des wachen Bewusstseins ist das äußere Licht mehr Nebensache, und der Künstler wird am besten das gewöhnliche Tageslicht gebrauchen, wenn nicht die Forderung dramatischer Lebendigkeit, die gewünschte Heraushebung bestimmter Figuren und Gruppen und das Zurücktretenlassen anderer eine ungewöhnliche Beleuchtungsweise, welche für dergleichen Unterschiede günstiger ist, notwendig macht. Die älteren großen Maler haben deshalb Kontraste, überhaupt ganz spezielle Situationen gleichsam der Beleuchtung wenig benutzt, und mit Recht, da sie mehr auf das Geistige als solches als auf den Effekt der sinnlichen Erscheinungsweise losgingen und bei der überwiegenden Innerlichkeit und Wichtigkeit des Gehalts diese immer mehr oder weniger äußere Seite entbehren konnten. Bei Landschaften dagegen und unbedeutenden Gegenständen des gewöhnlichen Lebens wird die Beleuchtung von ganz anderem Belang. Hier sind die großen künstlerischen, oft auch künstlichen, magischen Effekte an ihrer Stelle. In der Landschaft z. B. können die kühnen Kontraste großer Lichtmassen und starker Schattenpartien die beste Wirkung tun, doch ebenso sehr auch zur bloßen Manier werden. Umgekehrt sind es in diesen Kreisen hauptsächlich die Lichtreflexe, das Scheinen und Widerscheinen, dies wunderbare Lichtecho,

das ein besonders lebendiges Spiel von Hell und Dunkel hervorbringt und sowohl für den Künstler als auch für den Beschauer ein gründliches und anhaltendes Studium erfordert. Dabei kann denn die Beleuchtung, welche der Maler äußerlich oder innerlich in seiner Konzeption aufgefasst hat, selbst nur ein schnell vorübergehender und sich verändernder Schein sein. Wie plötzlich aber auch oder ungewöhnlich die festgehaltene Beleuchtung sein mag, so muss dennoch der Künstler selbst bei der bewegtesten Handlung dafür sorgen, dass das Ganze in dieser Mannigfaltigkeit nicht unruhig, schwankend, verworren werde, sondern klar und zusammengehalten bleibe.

ββ) Dem gemäß, was ich bereits oben sagte, muss nun aber die Malerei das Hell und Dunkel nicht in seiner bloßen Abstraktion, sondern durch die Verschiedenheit der Farbe selbst ausdrücken. Licht und Schatten müssen farbig sein. Wir haben deshalb *zweitens* von der Farbe als solcher zu sprechen.

Der *erste* Punkt betrifft hier wieder zunächst das *Hell und Dunkel* der Farben gegeneinander, insofern sie in ihrem wechselseitigen Verhältnis selbst als Licht und Dunkel wirken und einander heben oder drücken und schaden. Rot z. B. und noch mehr Gelb ist für sich bei gleicher Intensität heller als Blau. Dies hängt mit der Natur der verschiedenen Farben selbst, die erst Goethe neuerdings in das rechte Licht gestellt hat, zusammen. Im *Blau* nämlich ist das *Dunkle* die Hauptsache, das erst, insofern es durch ein helleres, doch nicht vollständig durchsichtiges Medium wirkt, als blau erscheint. Der Himmel z. B. ist dunkel; auf höchsten Bergen wird er immer schwärzer; durch ein durchsichtiges, jedoch trübendes Medium wie die atmosphärische Luft der niedrigeren Ebenen gesehen, erscheint er blau und um so heller, je weniger durchsichtig die Luft ist. Beim *Gelb* umgekehrt wirkt das an und für sich *Helle* durch ein Trübes, welches das Helle noch durchscheinen lässt. Der Rauch ist z. B. solch ein trübendes Mittel; vor etwas durch ihn hindurchwirkendem Schwarzen gesehen, sieht er bläulich aus, vor etwas Hellem gelblich und rötlich. Das eigentliche *Rot* ist die wirksame, königliche, konkrete Farbe, in welcher sich Blau und Gelb, die selbst wieder Gegensätze sind, durchdringen; *Grün*

kann man auch als solche Vereinigung ansehen, doch nicht als die konkrete Einheit, sondern als bloß ausgelöschten Unterschied, als die gesättigte, ruhige Neutralität. Diese Farben sind die reinsten, einfachsten, die ursprünglichen *Grundfarben.* Man kann deshalb auch in der Art und Weise, wie die älteren Meister sie anwendeten, eine symbolische Beziehung suchen. Besonders im Gebrauch des Blau und Rot: Blau entspricht dem Sanfteren, Sinnvollen, Stilleren, dem empfindungsreichen Hineinsehen, insofern es das Dunkle zum Prinzip hat, das nicht Widerstand leistet, während das Helle mehr das Widerstehende, Produzierende, Lebendige, Heitere ist; Rot das Männliche, Herrschende, Königliche; Grün das Indifferente, Neutrale. Nach dieser Symbolik trägt z. B. Maria, wo sie als thronend, als Himmelskönigin vorgestellt ist, häufig einen roten, wo sie dagegen als Mutter erscheint, einen blauen Mantel.

Alle die übrigen unendlich mannigfaltigen Farben müssen als bloße Modifikationen betrachtet werden, in welchen irgendeine Schattierung jener Kardinalfarben zu erkennen ist. In diesem Sinne wird z. B. kein Maler Violett eine Farbe nennen. In ihrem Wechselverhältnis nun sind alle diese Farben selber in ihrer Wirkung gegeneinander heller und dunkler, – ein Umstand, welchen der Maler wesentlich in Betracht ziehen muss, um den rechten Ton, den er an jeder Stelle für die Modellierung, Entfernung der Gegenstände nötig hat, nicht zu verfehlen. Hier tritt nämlich eine ganz eigentümliche Schwierigkeit ein. In dem Gesicht z. B. ist die Lippe rot, die Augenbraue dunkel, schwarz, braun oder, wenn auch blond, dennoch immer in dieser Farbe dunkler als die Lippe; ebenso sind die Wangen durch ihr Rot heller der Farbe nach als die Nase bei gelblicher, bräunlicher, grünlicher Hauptfarbe. Diese Teile können nun ihrer Lokalfarbe zufolge heller und intensiver gefärbt sein, als es ihnen der Modellierung nach zukommt. In der Skulptur, ja selbst in der Zeichnung werden dergleichen Partien ganz nur nach dem Verhältnis der Gestalt und Beleuchtung in Hell und Dunkel gehalten. Der Maler dagegen muss sie in ihrer lokalen Färbung aufnehmen, welche dies Verhältnis stört. Dasselbe findet mehr noch bei voneinander entfernteren Gegenständen statt. Für den ge-

wöhnlichen sinnlichen Anblick ist es der Verstand, der in Bezug auf die Dinge über ihre Entfernung und Form usf. nicht nur nach dem Farbenscheine, sondern auch noch aus ganz anderen Umständen urteilt. In der Malerei aber ist nur die Farbe vorhanden, die als bloße Farbe dasjenige beeinträchtigen kann, was das Hell und Dunkel für sich fordert. Hier besteht nun die Kunst des Malers darin, solch einen Widerspruch aufzulösen und die Farben so zusammenzustellen, dass sie weder in ihrer Lokaltinte der Modellierung noch in ihrem sonstigen Verhältnis einander Schaden tun. Erst durch die Berücksichtigung beider Punkte kann die wirkliche Gestalt und Färbung der Gegenstände bis zur Vollendung zum Vorschein kommen. Mit welcher Kunst haben z. B. die Holländer den Glanz von Atlasgewändern mit allen den mannigfaltigen Reflexen und Abstufungen des Schattens in Falten usf., den Schein des Silbers, Goldes, Kupfers, glasierter Gefäße, Samt usf. und ebenso van Eyck schon das Leuchten der Edelsteine, Goldborten, Geschmeide usf. gemalt. Die Farben, durch welche z. B. der Goldglanz hervorgebracht ist, haben für sich nichts Metallisches; sieht man sie in der Nähe, so ist es einfaches Gelb, das für sich betrachtet nur wenig leuchtet; die ganze Wirkung hängt einerseits von dem Herausheben der Form, andererseits von der Nachbarschaft ab, in welche jede einzelne Farbnuance gebracht ist.

Eine weitere Seite *zweitens* geht die *Harmonie* der Farben an. Ich habe bereits oben bemerkt, dass die Farben eine durch die Natur der Sache selbst gegliederte Totalität ausmachen. In dieser Vollständigkeit müssen sie nun auch erscheinen; keine Hauptfarbe darf ganz fehlen, weil sonst der Sinn der Totalität etwas vermisst. Besonders die älteren Italiener und Niederländer geben in Ansehung dieses Farbensystems eine volle Befriedigung; wir finden in ihren Gemälden Blau, Gelb, Rot, Grün. Solche Vollständigkeit nun macht die Grundlage der Harmonie aus. Weiter aber müssen die Farben so zusammengestellt sein, dass sowohl ihr malerischer Gegensatz als auch die Vermittlung und Auflösung desselben und dadurch eine Ruhe und Versöhnung fürs Auge zustande kommt. Teils die Art der Zusammenstellung, teils der Grad der Intensität jeder Farbe bewirkt solche Kraft des Gegensatzes und

Ruhe der Vermittlung. In der älteren Malerei waren es besonders die Niederländer, welche die Kardinalfarben in ihrer Reinheit und ihrem einfachen Glanz gebrauchten, wodurch die Harmonie durch Schärfung der Gegensätze erschwert wird, aber, wenn sie erreicht ist, dem Auge wohltut. Doch muss bei dieser Entschiedenheit und Kräftigkeit der Farbe dann auch der Charakter der Gegenstände sowie die Kraft des Ausdrucks selbst entschiedener und einfacher sein. Hierin liegt zugleich eine höhere Harmonie der Färbung mit dem Inhalt. Die Hauptpersonen z. B. müssen auch die hervorstechendste Farbe haben und in ihrem Charakter, ihrer ganzen Haltung und Ausdrucksweise großartiger erscheinen als die Nebenpersonen, denen nur die gemischteren Farben zukommen. In der Landschaftsmalerei treten dergleichen Gegensätze der reinen Kardinalfarben weniger heraus, in Szenen hingegen, worin die Personen die Hauptsache bleiben und insbesondere die Gewänder die größten Teile der ganzen Fläche einnehmen, sind jene einfacheren Farben an ihrer Stelle. Hier entspringt die Szene aus der Welt des Geistigen, in welcher das Unorganische, die Naturumgebung abstrakter, d. h. nicht in seiner natürlichen Vollständigkeit und isolierten Wirkung erscheinen muss und die mannigfaltigen Tinten der Landschaft in ihrer nuancenreichen Buntheit weniger passen. Im Allgemeinen passt die Landschaft zur Umgebung menschlicher Szenen nicht so vollständig als ein Zimmer, überhaupt Architektonisches, denn die Situationen, welche im Freien spielen, sind im ganzen genommen gewöhnlich nicht diejenigen Handlungen, in denen das volle Innere als das Wesentliche sich herauskehrt. Wird aber der Mensch in die Natur herausgestellt, so muss sie nur als bloße Umgebung Gültigkeit erhalten. Bei dergleichen Darstellungen nun erhalten, wie gesagt, vornehmlich die entschiedenen Farben ihren rechten Platz. Doch gehört eine Kühnheit und Kraft zu ihrem Gebrauch. Süßliche, verschwemmte, lieblich tuende Gesichter stimmen nicht zu ihnen; solch ein weicher Ausdruck, solche Verblasenheit von Physiognomien, welche man seit Mengs für Idealität zu halten gewohnt ist, würde durch entschiedene Farben ganz darniedergeschlagen werden. In neuester Zeit sind bei uns vornehmlich nichtssagende, weichliche Gesichter mit gezierten, besonders graziös oder

einfach und großartig seinsollenden Stellungen usf. Mode geworden. Diese Unbedeutendheit von selten des inneren geistigen Charakters führt dann auch auf Unbedeutendheit der Farben und des Farbtons, so dass alle Farben in Unscheinbarkeit und kraftloser Gebrochenheit und Abdämpfung gehalten werden und nichts recht hervorkommt, – nichts anderes freilich herunterdrückt, aber auch nichts heraushebt. Es ist dies wohl eine Harmonie der Farben und häufig von großer Süße und einschmeichelnder Lieblichkeit, aber in der Unbedeutendheit. In der ähnlichen Beziehung sagt schon Goethe in seinen Anmerkungen zur Übersetzung von Diderots *Versuch über die Malerei:* „Man gibt keineswegs zu, dass es leichter sei, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes; aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich niemand, ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, dass es unwirksam, dass es unbedeutend sei."

Mit der Harmonie der Farben ist nun aber im Kolorit noch keineswegs alles erreicht, sondern es müssen *drittens* noch mehrere andere Seiten, um eine Vollendung hervorzubringen, hinzukommen. Ich will in dieser Rücksicht hier nur noch der sogenannten *Luftperspektive,* der *Karnation* und endlich der *Magie des* Farbenscheines Erwähnung tun.

Die Linearperspektive betrifft zunächst nur die Größenunterschiede, welche die Linien der Gegenstände in ihrer geringeren oder weiteren Entfernung vom Auge machen. Diese Veränderung und Verkleinerung der *Gestalt* ist jedoch nicht das einzige, was die Malerei nachzubilden hat. Denn in der Wirklichkeit erleidet alles durch die atmosphärische Luft, die zwischen den Gegenständen, ja selbst zwischen den verschiedenen Teilen derselben hinzieht, eine Verschiedenartigkeit der *Färbung.* Dieser mit der Entfernung sich abdämpfende Farbton ist es, welcher die *Luftperspektive* ausmacht, insofern dadurch die Gegenstände teils in der Weise ihrer Umrisse, teils in Rücksicht auf

ihren Hell- und Dunkelschein und sonstige Färbung modifiziert werden. Gewöhnlich meint man, was im Vorgrunde dem Auge am nächsten steht, sei immer das Hellste und der Hintergrund das Dunklere, in der Tat aber verhält sich die Sache anders. Der Vorgrund ist das Dunkelste und Hellste zugleich, d. h. der Kontrast von Licht und Schatten wirkt in der Nähe am stärksten, und die Umrisse sind am bestimmtesten; je weiter dagegen die Objekte sich vom Auge entfernen, desto farbloser, unbestimmter in ihrer Gestalt werden sie, indem sich der Gegensatz von Licht und Schatten mehr und mehr verliert, bis sich das Ganze überhaupt in ein helles Grau verliert. Die verschiedene Art der Beleuchtung jedoch verursacht in dieser Rücksicht die verschiedenartigsten Abweichungen. – Besonders in der Landschaftsmalerei, doch auch in allen übrigen Gemälden, welche weite Räume darstellen, ist die Luftperspektive von höchster Wichtigkeit, und die großen Meister des Kolorits haben auch hierin zauberische Effekte hervorgebracht.

Das Schwerste nun aber *zweitens* in der Färbung, das Ideale gleichsam, der Gipfel des Kolorits ist das *Inkarnat,* der Farbton der menschlichen Fleischfarbe, welche alle anderen Farben wunderbar in sich vereinigt, ohne dass sich die eine oder andere selbstständig heraushebt. Das jugendliche, gesunde Rot der Wange ist zwar reiner Karmin, ohne allen Stich ins Blaue, Violette oder Gelbe, aber dies Rot ist selbst nur ein Anflug oder vielmehr ein Schimmer, der von innen herauszudringen scheint und sich unbemerkbar in die übrige Fleischfarbe hinein verliert. Diese aber ist ein ideelles Ineinander aller Hauptfarben. Durch das durchsichtige Gelb der Haut scheint das Rot der Arterien, das Blau der Venen, und zu dem Hell und Dunkel und dem sonstigen mannigfaltigen Scheinen und Reflexen kommen noch graue, bräunliche, selbst grünliche Töne hinzu, die uns beim ersten Anblick höchst unnatürlich dünken und doch ihre Richtigkeit und wahrhaften Effekt haben können. Dabei ist dieses Ineinander von Scheinen ganz glanzlos, d. h. es zeigt kein Scheinen von anderem an ihm, sondern ist von innen her beseelt und belebt. Dies Durchscheinen von innen besonders ist für die Darstellung von größter Schwierigkeit. Man kann es

einem See im Abendschein vergleichen, in welchem man die Gestalten, die er abspiegelt, und zugleich die klare Tiefe und Eigentümlichkeit des Wassers sieht. Metallglanz dagegen ist wohl scheinend und widerscheinend, Edelgesteine zwar durchsichtig, blitzend, doch kein durchscheinendes Ineinander von Farben wie das Fleisch, ebenso der Atlas, glänzende Seidenstoffe usf. Die tierische Haut, das Haar oder Gefieder, die Wolle usf. sind in derselben Weise von der verschiedenartigsten Färbung, aber doch in den bestimmten Teilen von direkterer, selbstständiger Farbe, so dass die Mannigfaltigkeit mehr ein Resultat verschiedener Flächen und Plane, kleiner Punkte und Linien von verschiedenen Färbungen als ein Ineinander wie beim Fleisch ist. Am nächsten noch kommen demselben die Farbenspiele durchscheinender Trauben und die wunderbaren zarten, durchsichtigen Farbnuancen der Rose. Doch auch diese erreicht nicht den Schein innerer Belebung, den die Fleischfarbe haben muss und dessen glanzloser Seelenduft zum Schwierigsten gehört, was die Malerei kennt. Denn dies Innerliche, Subjektive der Lebendigkeit soll auf einer Fläche nicht als aufgetragen, nicht als materielle Farbe, als Striche, Punkte usf., sondern als selbst lebendiges Ganzes erscheinen: durchsichtig tief, wie das Blau des Himmels, das fürs Auge keine widerstandleistende Fläche sein darf, sondern worein wir uns müssen vertiefen können. Schon Diderot in dem von Goethe übersetzten Aufsatz über Malerei sagt in dieser Hinsicht: „Wer das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit gekommen, das übrige ist nichts dagegen. Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu fühlen.“

Was kurz das Material angeht, durch welches diese glanzlose Lebendigkeit des Fleisches kann hervorgebracht werden, so hat sich erst die Ölfarbe als hierzu vollkommen tauglich erwiesen. Am wenigsten geschickt, ein Ineinanderscheinen zu bewirken, ist die Behandlung in Mosaiken, welche sich zwar durch ihre Dauer empfiehlt, doch, weil sie die Farbnuancen durch verschieden gefärbte Glasstifte oder Steinchen, die nebeneinandergestellt werden, ausdrücken muss, niemals das fließende Sichverschmelzen eines ideellen Ineinander von Farben

bewirken kann. Weiter gehen schon die Fresko- und Temperamalerei. Doch beim Freskomalen werden die auf nassen Kalk aufgetragenen Farben zu schnell eingesogen, so dass einerseits die größte Fertigkeit und Sicherheit des Pinsels nötig ist, andererseits mehr mit großen Strichen nebeneinander gearbeitet werden muss, welche, da sie schnell auftrocknen, keine feinere Vertreibung gestatten. Das Ähnliche findet beim Malen mit Temperafarben statt, die zwar zu großer innerer Klarheit und schönem Leuchten zu bringen sind, doch durch ihr schnelles Auftrocknen gleichfalls sich weniger zur Verschmelzung und Vertreibung eignen und eine mehr zeichnende Behandlung mit Strichen nötig machen. Die Ölfarbe dagegen erlaubt nicht nur das zarteste, sanfteste Ineinanderschmelzen und Vertreiben, wodurch die Übergänge so unmerklich werden, dass man nicht sagen kann, wo eine Farbe anfängt und wo aufhört, sondern sie erhält auch bei richtiger Mischung und rechter Auftragsweise ein edelsteinartiges Leuchten und kann vermittels ihres Unterschiedes von Deck- und Lasurfarben in weit höherem Grade als die Temperamalerei ein Durchscheinen verschiedener Farbenlagen hervorbringen.

Der *dritte* Punkt endlich, dessen wir noch erwähnen müssen, betrifft die Duftigkeit, *Magie* in der Wirkung des Kolorits. Diese Zauberei des Farbenscheins wird hauptsächlich da erst auftreten, wo die Substantialität und Geistigkeit der Gegenstände sich verflüchtigt hat und nun die Geistigkeit in die Auffassung und Behandlung der Färbung hereintritt. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Magie darin besteht, alle Farben so zu behandeln, dass dadurch ein für sich objektloses Spiel des Scheines hervorkommt, das die äußerste verschwebende Spitze des Kolorits bildet, ein Ineinander von Färbungen, ein Scheinen von Reflexen, die in andere Scheine scheinen und so fein, so flüchtig, so seelenhaft werden, dass sie ins Bereich der Musik herüberzugehen anfangen. Nach selten der Modellierung gehört die Meisterschaft des Helldunkels hierher, worin schon unter den Italienern Leonardo da Vinci und vor allem Correggio Meister waren. Sie sind zu tiefsten Schatten fortgegangen, die aber selbst wieder durchleuchtet bleiben und sich durch unmerkliche Übergänge bis zum hellsten

Lichte steigern. Dadurch kommt die höchste Rundung zum Vorschein, nirgends ist eine Härte oder Grenze, überall ein Übergehen, Licht und Schatten wirken nicht unmittelbar nur als Licht oder Schatten, sondern beide durchscheinen einander, wie eine Kraft von innen her durch ein Äußeres hindurchwirkt. Das Ähnliche gilt für die Behandlung der Farbe, in welcher auch die Holländer die größten Meister waren. Durch diese Idealität, dies Ineinander, dieses Herüber und Hinüber von Reflexen und Farbenscheinen, durch diese Veränderlichkeit und Flüchtigkeit von Übergängen breitet sich über das Ganze bei der Klarheit, dem Glanz, der Tiefe, dem milden und saftigen Leuchten der Farbe ein Schein der Beseelung, welcher die Magie des Kolorits ausmacht und dem Geiste des Künstlers, der dieser Zauberer ist, eigens angehört.

γγ) Dies führt uns auf einen letzten Punkt, den ich kurz noch besprechen will.

Unseren Ausgangspunkt nahmen wir von der Linearperspektive, schritten sodann zur Zeichnung fort und betrachteten endlich die Farbe; *zuerst* Licht und Schatten in Rücksicht auf Modellierung; *zweitens* als *Farbe selbst,* und zwar als Verhältnis der relativen Helligkeit und Dunkelheit der Farben gegeneinander sowie ferner als Harmonie, Luftperspektive, Karnation und Magie derselben. Die *dritte* Seite nun betrifft die schöpferische *Subjektivität des* Künstlers in Hervorbringung des Kolorits.

Gewöhnlich meint man, die Malerei könne hierbei nach ganz bestimmten Regeln verfahren. Dies ist jedoch nur bei der Linearperspektive, als einer ganz geometrischen Wissenschaft, der Fall, obschon auch hier nicht einmal die Regel als abstrakte Regel hervorscheinen darf, wenn sie nicht das eigentlich Malerische zerstören soll. Die Zeichnung zweitens lässt sich weniger schon als die Perspektive durchweg auf allgemeine Gesetze zurückführen, am wenigsten aber das Kolorit. Der Farbensinn muss eine künstlerische Eigenschaft, eine eigentümliche Seh- und Konzeptionsweise von Farbtönen, die existieren, sowie eine wesentliche Seite der reproduktiven Einbildungskraft

und Erfindung sein. Dieser Subjektivität des Farbtons wegen, in welcher der Künstler seine Welt anschaut und die zugleich produktiv bleibt, ist die große Verschiedenheit des Kolorits keine bloße Willkür und beliebige Manier einer Färbung, die nicht so in *rerum natura* vorhanden ist, sondern liegt in der Natur der Sache selbst. So erzählt z. B. Goethe in *Dichtung und Wahrheit*[163] folgendes hierher gehörige Beispiel. „Als ich (nach einem Besuche der Dresdner Galerie) bei meinem Schuster wieder eintrat" – bei einem solchen hatte er sich aus Grille einquartiert –, „um das Mittagsmahl zu genießen, traute ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, dass man es nur auf die Galerie hätte hängen dürfen. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, alles, was man in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in der Wirklichkeit. Es war das erste Mal, dass ich auf einen so hohen Grad die Gabe gewahr wurde, die ich nachher mit mehrerem Bewusstsein übte, die Natur nämlich mit den Augen dieses oder jenes Künstlers zu sehen, dessen Werken ich soeben eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Diese Fähigkeit hat mir viel Genuss gewährt, aber auch die Begierde vermehrt, der Ausübung eines Talents, das mir die Natur versagt zu haben schien, von Zeit zu Zeit eifrig nachzuhängen." Besonders tut sich diese Verschiedenheit des Kolorits auf der einen Seite bei Darstellung des menschlichen Fleisches hervor, selbst abgesehen von allen äußerlich wirkenden Modifikationen der Beleuchtung, des Alters, Geschlechts, der Situation, Nationalität, Leidenschaft usf. Auf der anderen ist es die Darstellung des täglichen Lebens im Freien oder Innern der Häuser, Schenken, Kirchen usw. sowie die landschaftliche Natur, deren Reichtum von Gegenständen und Färbungen jeden Maler mehr oder weniger an seinen eigenen Versuch weist, dies mannigfaltige Spiel von Scheinen, das hier eintritt, aufzufassen, wiederzugeben und sich nach seiner Anschauung Erfahrung und Einbildungskraft zu erfinden.

[163] 2. Teil, 8. Buch

c. Die künstlerische Konzeption, Komposition und Charakterisierung

Wir haben bis jetzt in Betreff auf die besonderen Gesichtspunkte, welche in der Malerei geltend zu machen sind, *erstens vom* Inhalt, *zweitens* von dem sinnlichen Material gesprochen, dem dieser Inhalt eingebildet werden kann. *Drittens* bleibt uns zum Schluss nur noch übrig, die Art und Weise festzustellen, in welcher der Künstler seinen Inhalt, diesem bestimmten sinnlichen Elemente gemäß, malerisch zu konzipieren und auszuführen hat. Den breiten Stoff, der sich auch hier wieder unserer Betrachtung darbietet, können wir folgendermaßen gliedern.

Erstens sind es die *allgemeineren* Unterschiede der *Konzeptionsweise,* die wir sondern und in ihrer Fortbewegung zu immer reicherer Lebendigkeit begleiten müssen.

Zweitens haben wir uns mit den bestimmteren Seiten zu beschäftigen, welche innerhalb dieser Arten der Auffassung näher die eigentlich malerische *Komposition,* die künstlerischen Motive der ergriffenen *Situation* und der *Gruppierung* angehen.

Drittens wollen wir einen Blick auf die Art der *Charakterisierung* werfen, welche aus der Verschiedenheit sowohl der Gegenstände als auch der Konzeption hervorgeht.

α) Was nun *erstens* die allgemeinsten Weisen der malerischen Auffassung betrifft, so finden dieselben teils in dem Inhalt selbst, der zur Darstellung gebracht werden soll, teils in dem Entfaltungsgange der Kunst ihren Ursprung, welche nicht gleich von Hause aus den ganzen Reichtum, der in einem Gegenstande liegt, herausarbeitet, sondern erst nach mannigfaltigen Stufen und Übergängen zur vollen Lebendigkeit hingelangt.

αα) Der erste Standpunkt, den die Malerei in dieser Beziehung einnehmen kann, zeigt noch ihre Herkunft von der Skulptur und Archi-

tektur, indem sie sich in dem allgemeinen Charakter ihrer *ganzen* Konzeptionsweise noch diesen Künsten anschließt. Dies wird am meisten der Fall sein können, wenn sich der Künstler auf einzelne Figuren beschränkt, welche er nicht in der lebendigen Bestimmtheit einer in sich mannigfaltigen Situation, sondern in dem einfachen, selbstständigen Beruhen auf sich hinstellt. Aus den verschiedenen Kreisen des Inhalts, den ich als für die Malerei gemäß bezeichnet habe, sind hierfür besonders religiöse Gegenstände, Christus, einzelne Apostel und Heilige passend. Denn dergleichen Figuren müssen fähig sein, für sich selbst in ihrer Vereinzelung Bedeutung genug zu haben, eine Totalität zu sein und einen substantiellen Gegenstand der Verehrung und Liebe für das Bewusstsein auszumachen. In dieser Art finden wir vornehmlich in der älteren Kunst Christus oder Heilige isoliert ohne bestimmtere Situation und Naturumgebung dargestellt. Tritt eine Umgebung hinzu, so besteht sie hauptsächlich in architektonischen Verzierungen, besonders gotischen, wie dies z. B. bei älteren Niederländern und Oberdeutschen häufig vorkommt. In dieser Bezüglichkeit auf die Architektur, zwischen deren Pfeiler und Bogen oft auch mehrere solche Figuren, der zwölf Apostel z. B., nebeneinander gestellt werden, geht die Malerei noch nicht zu der Lebendigkeit der späteren Kunst fort, und auch die Gestalten selbst bewahren noch teils den mehr starren, statuarischen Charakter der Skulptur, teils bleiben sie überhaupt in einem statuarischen Typus stehen, wie ihn die byzantinische Malerei z. B. an sich trägt. Für solche einzelne Figuren ohne alle Umgebung oder bei bloß architektonischer Einschließung ist dann auch eine strengere Einfachheit der Farbe und grellere Entschiedenheit derselben passend. Die ältesten Maler haben statt einer reichen Naturumgebung deshalb den einfarbigen Goldgrund beibehalten, dem nun die Farben der Gewänder *face* machen und ihn gleichsam parieren müssen und daher entschiedener, greller sind, als wir sie in den Zeiten der schönsten Ausbildung der Malerei finden, wie denn überhaupt die Barbaren ohnehin an einfachen lebhaften Farben, Rot, Blau usf., ihr Gefallen haben.

Zu dieser ersten Art der Auffassung gehören nun größtenteils auch die wundertätigen Bilder. Als zu etwas Stupendem hat der Mensch zu ihnen nur ein stupides Verhältnis, das die Seite der Kunst gleichgültig lässt, so dass sie dem Bewusstsein nicht durch menschliche Verlebendigung und Schönheit freundlich nähergebracht werden und die am meisten religiös verehrten, künstlerisch betrachtet, gerade die allerschlechtesten sind.

Wenn nun aber dergleichen vereinzelte Figuren nicht als eine für sich fertige Totalität um ihrer ganzen Persönlichkeit willen einen Gegenstand der Verehrung oder des Interesses abgeben können, so hat eine solche noch im Prinzip der skulpturartigen Auffassung ausgeführte Darstellung keinen Sinn. So sind Porträts z. B. für die Bekannten der Person und ihrer ganzen Individualität wegen interessant; sind aber die Personen vergessen oder unbekannt, so frischt sich durch ihre Darstellung in einer Aktion oder Situation, die einen bestimmten Charakter zeigt, eine ganz andere Teilnahme an, als die ist, die wir für solche ganz einfache Konzeptionsweise gewinnen können. Große Porträts, wenn sie durch alle Mittel der Kunst in voller Lebendigkeit vor uns dastehen, haben an dieser *Fülle* des Daseins selbst schon dies Hervortreten, Hinausschreiten aus ihrem Rahmen. Bei van Dyckschen Porträts z. B. hat mir der Rahmen, besonders wenn die Stellung der Figur nicht ganz *en face,* sondern etwas herumgewendet ist, ausgesehen wie die Tür der Welt, in welche der Mensch da hereintritt. Sind deshalb Individuen nicht, wie Heilige, Engel usf., schon etwas in sich selbst Vollendetes und Fertiges und können sie nur durch die Bestimmtheit einer Situation, durch einen einzelnen Zustand, eine besondere Handlung interessant werden, so ist es unangemessen, sie als selbstständige Gestalten darzustellen. So waren z. B. die letzte Arbeit Kügelgens in Dresden vier Köpfe, Bruststücke: Christus, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und der verlorene Sohn. Was Christus und Johannes den Evangelisten anbetrifft, so fand ich, als ich sie sah, die Auffassung ganz zweckmäßig. Aber der Täufer und vollends der verlorene Sohn haben gar nicht diese Selbstständigkeit für mich, dass ich sie in dieser Weise als Bruststücke sehen mochte. Hier ist im Gegenteil notwendig, diese Figuren in Tätigkeit und Handlung zu

genteil notwendig, diese Figuren in Tätigkeit und Handlung zu setzen oder wenigstens in Situationen zu bringen, durch welche sie in lebendigem Zusammenhange mit ihrer äußeren Umgebung die charakteristische Individualität eines in sich abgeschlossenen Ganzen erlangen könnten. Der Kügelgensche Kopf des *verlorenen Sohnes* drückt zwar sehr schön den Schmerz, die tiefe Reue und Zerknirschung aus, aber dass dies gerade die Reue des verlorenen Sohnes sein solle, ist nur durch eine ganz kleine Herde Schweine im Hintergrunde angedeutet. Statt dieser symbolischen Hinweisung sollten wir ihn mitten unter der Herde sehen oder in einer anderen Szene seines Lebens. Denn der verlorene Sohn hat keine weitere vollständige allgemeine Persönlichkeit und existiert für uns, soll er nicht zu einer bloßen Allegorie werden, nur in der bekannten Reihe von Situationen, in welchen ihn die Erzählung schildert. Wie er das väterliche Haus verlässt, oder in seinem Elend, seiner Reue, seiner Rückkehr müsste er uns in konkreter Wirklichkeit vorgeführt werden. So aber sind jene Schweine im Hintergrunde nicht viel besser als ein Zettel mit dem aufgeschriebenen Namen.

ββ) Überhaupt kann die Malerei, da sie die volle Besonderheit der subjektiven Innigkeit zu ihrem Inhalt zu nehmen hat, weniger noch als die Skulptur bei dem situationslosen Beruhen in sich und der bloß substantiellen Auffassung eines Charakters stehenbleiben, sondern muss diese Selbstständigkeit aufgeben und ihren Inhalt in bestimmter Situation, Mannigfaltigkeit, Unterschiedenheit der Charaktere und Gestalten in Bezug aufeinander und auf ihre äußere Umgebung darzustellen bemüht sein. Dies Ablassen von den bloß traditionellen statuarischen Typen, von der architektonischen Aufstellung und Umschließung der Figuren und der skulpturartigen Konzeptionsweise, diese Befreiung von dem Ruhenden, Untätigen, dies Suchen eines lebendigen menschlichen Ausdrucks, einer charakteristischen Individualität, dies Hineinsetzen jedes Inhalts in die subjektive Besonderheit und deren bunte Äußerlichkeit macht den Fortschritt der Malerei aus, durch welchen sie erst den ihr eigentümlichen Standpunkt erlangt. Mehr als den übrigen bildenden Künsten ist es daher der Male-

rei nicht nur gestattet, sondern es muss sogar von ihr gefordert werden, zu einer *dramatischen* Lebendigkeit fortzugehen, so dass die Gruppierung ihrer Figuren die Tätigkeit in einer bestimmten Situation anzeigt.

γγ) Mit diesem Hineinführen in die vollendete Lebendigkeit des Daseins und dramatische Bewegung der Zustände und Charaktere verbindet sich *drittens* dann die immer vermehrte Wichtigkeit, welche bei der Konzeption und Ausführung auf die Individualität und das volle Leben der Farbenerscheinung aller Gegenstände gelegt wird, insofern in der Malerei die letzte Spitze der Lebendigkeit nur durch Farbe ausdrückbar ist. Doch kann sich diese Magie des Scheins endlich auch so überwiegend geltend machen, dass darüber der Inhalt der Darstellung gleichgültig wird und die Malerei dadurch in dem bloßen Duft und Zauber ihrer Farbtöne und der Entgegensetzung und ineinanderscheinenden und -spielenden Harmonie sich ganz ebenso zur Musik herüberzuwenden anfängt, als die Skulptur in der weiteren Ausbildung des Reliefs sich der Malerei zu nähern beginnt.

β) Das nächste nun, wozu wir jetzt überzugehen haben, betrifft die besonderen Bestimmungen, denen die malerische *Kompositionsweise,* als Darstellung einer bestimmten Situation und deren näherer Motive durch Zusammenstellung und Gruppierung verschiedener Gestalten oder Naturgegenstände zu einem in sich abgeschlossenen Ganzen, in ihren Hervorbringungen folgen muss.

αα) Das Haupterfordernis, das wir an die Spitze stellen können, ist die glückliche Auswahl einer für die Malerei passenden *Situation.*

Hier besonders hat die Erfindungskraft des Malers ihr unermessliches Feld: von der einfachsten Situation eines unbedeutenden Gegenstandes an, eines Blumenstraußes oder eines Weinglases mit Tellern, Brot, einzelnen Früchten umher, bis hin zu den reichhaltigen Kompositionen von großen öffentlichen Begebenheiten, Haupt- und Staatsaktionen, Krönungsfesten, Schlachten und dem Jüngsten Gericht, wo Gottvater, Christus, die Apostel, die himmlischen Heerscha-

ren und die ganze Menschheit, Himmel, Erde und Hölle zusammentreten.

Was das Nähere angeht, so ist in dieser Beziehung das eigentlich *Malerische* einerseits von dem *Skulpturartigen,* andererseits von dem *Poetischen,* wie es nur der Dichtkunst vollkommen auszudrücken möglich ist, bestimmter abzuscheiden.

Die wesentliche Verschiedenheit einer malerischen von einer *skulpturmäßigen* Situation liegt, wie wir bereits oben gesehen haben, darin, dass die Skulptur hauptsächlich das selbstständig in sich Beruhende, Konfliktlose in harmlosen Zuständen, an denen die Bestimmtheit nicht das Durchgreifende ausmacht, darzustellen berufen ist und erst im Relief vornehmlich zur Gruppierung, epischen Ausbreitung von Gestalten, zur Darstellung von bewegteren Handlungen, denen eine Kollision zugrunde liegt, fortzuschreiten anfängt, die Malerei dagegen bei ihrer eigentlichen Aufgabe erst dann anfängt, wenn sie aus der beziehungslosen Selbstständigkeit ihrer Figuren und dem Mangel an Bestimmtheit der Situation herausgeht, um in die lebendige Bewegung menschlicher Zustände, Leidenschaften, Konflikte, Handlungen in stetem Verhältnis zu der äußeren Umgebung eintreten und selbst bei Auffassung der landschaftlichen Natur dieselbe Bestimmtheit einer besonderen Situation und deren lebendigster Individualität festhalten zu können. Wir stellten deshalb gleich anfangs schon für die Malerei die Forderung auf, dass sie die Darstellung der Charaktere, der Seele, des Inneren nicht so zu liefern habe, wie sich diese innere Welt unmittelbar in ihrer äußeren Gestalt zu erkennen gibt, sondern durch *Handlungen* das, was sie ist, entwickelt und äußert.

Der letztere Punkt hauptsächlich ist es, welcher die Malerei in einen näheren Bezug zur *Poesie* bringt. Beide Künste in diesem Verhältnisse haben teils einen Vorzug, teils einen Nachteil. Die Malerei kann die Entwicklung einer Situation, Begebenheit, Handlung nicht, wie die Poesie oder Musik, in einer *Sukzession* von Veränderungen geben, sondern nur *einen* Moment ergreifen wollen. Hieraus folgt die ganz einfache Reflexion, dass durch diesen einen Moment das Ganze der

Situation oder Handlung, die Blüte derselben, dargestellt und deshalb *der* Augenblick aufgesucht werden muss, in welchem das Vorhergehende und Nachfolgende in *einen* Punkt zusammengedrängt ist. Bei einer Schlacht z. B. würde dies der Moment des Sieges sein: das Gefecht ist noch sichtbar, zugleich aber die Entscheidung bereits gewiss. Der Maler kann daher einen Rest des Vergangenen, das sich in seinem Abziehen und Verschwinden noch in der Gegenwart geltend macht, aufnehmen und zugleich das Künftige, das als unmittelbare Folge aus einer bestimmten Situation hervorgehen muss, andeuten. Ins Nähere jedoch kann ich mich hier nicht einlassen.

Bei diesem Nachteil gegen den Dichter hat nun aber der Maler den Vorteil voraus, dass er die bestimmte Szene, indem er sie sinnlich vor die Anschauung im Scheine ihrer wirklichen Realität bringt, in der vollkommensten Einzelheit ausmalen kann. „Ut pictura poesis erit“[164], ist zwar ein beliebter Spruch, der besonders in der Theorie vielfach urgiert und von der beschreibenden Dichtkunst in ihren Schilderungen der Jahres- und Tageszeiten, Blumen, Landschaften präzis genommen und in Anwendung gebracht worden ist. Die Beschreibung aber solcher Gegenstände und Situationen in Worten ist einerseits sehr trocken und tädiös und kann dennoch, wenn sie aufs einzelne eingehen will, niemals fertig werden; andererseits bleibt sie verwirrt, weil sie das als ein Nacheinander der Vorstellung geben muss, was in der Malerei auf einmal vor der Anschauung steht, so dass wir das Vorhergehende immer vergessen und aus der Vorstellung heraushaben, während es doch wesentlich mit dem anderen, was folgt, in Zusammenhang sein soll, da es im Raum zusammengehört und nur in dieser Verknüpfung und diesem Zugleich einen Wert hat. In diesen gleichzeitigen Einzelheiten dagegen kann gerade der Maler das ersetzen, was ihm in Ansehung der fortlaufenden Sukzession vom Vergangenen und Nachfolgenden abgeht. Doch steht die Malerei wieder in einer anderen Beziehung gegen die Poesie und Musik zurück, in Betreff des Lyrischen nämlich. Die Dichtkunst kann Empfindungen und Vorstellungen nicht nur als Empfindungen und Vorstellungen überhaupt, sondern auch als Wechsel, Fortgang, Steigerung derselben

[164] Ut pictura poesis erit. Dichtung ist wie Malerei. (Horaz)

sondern auch als Wechsel, Fortgang, Steigerung derselben entwickeln. Mehr noch in Rücksicht auf die konzentrierte Innerlichkeit ist dies in der Musik der Fall, die es sich mit der Bewegung der Seele in sich zu tun macht. Die Malerei nun aber hat hierfür nichts als den Ausdruck des Gesichts und der Stellung und verkennt, wenn sie sich auf das eigentlich Lyrische ausschließlich einlässt, ihre Mittel. Denn wie sehr sie auch die innere Leidenschaft und Empfindung in Mienenspiel und Bewegungen des Körpers ausdrückt, so muss doch dieser Ausdruck nicht unmittelbar die Empfindung als solche betreffen, sondern die Empfindung in einer *bestimmten Äußerung,* Begebenheit, Handlung. Dass sie im Äußerlichen darstellt, hat deshalb nicht den abstrakten Sinn, durch Physiognomie und Gestalt das Innere anschaubar zu machen; sondern die Äußerlichkeit, in deren Form sie das Innere ausspricht, ist eben die individuelle Situation einer Handlung, die Leidenschaft in bestimmter Tat, durch welche die Empfindung erst ihre Explikation und Erkennbarkeit erhält. Wenn man daher das Poetische der Malerei darein setzt, dass sie die innere Empfindung unmittelbar ohne näheres Motiv und Handlung in Gesichtszügen und Stellung ausdrücken solle, so heißt dies nur die Malerei in eine Abstraktion zurückweisen, der sie sich gerade zu entwinden hat, und von ihr verlangen, sich der Eigentümlichkeit der Poesie zu bemächtigen, wodurch sie, wenn sie den Versuch wagt, nur in Trockenheit oder Fadheit gerät.

Ich hebe hier diesen Punkt heraus, weil in der vorjährigen hiesigen Kunstausstellung (1828) mehrere Bilder aus der sogenannten Düsseldorfer Schule sehr gerühmt worden sind, deren Meister bei vieler Verständigkeit und technischer Fertigkeit diese Richtung auf die bloße Innerlichkeit, auf das, was ausschließlich nur für die Poesie darstellbar ist, genommen haben. Der Inhalt war größtenteils Goetheschen Gedichten oder aus Shakespeare, Ariost und Tasso entlehnt und machte hauptsächlich die innerliche Empfindung der Liebe aus. Gewöhnlich stellten die vorzüglichsten Gemälde je ein Liebespaar dar, Romeo und Julia z. B., Rinaldo und Armida, ohne nähere Situation, so dass jene Paare gar nichts tun und ausdrücken, als ineinander verliebt zu sein, also sich zueinander hinzuneigen und

also sich zueinander hinzuneigen und recht verliebt einander anzusehen, recht verliebt dreinzublicken. Da muss sich denn natürlich der Hauptausdruck in Mund und Auge konzentrieren, und besonders hat Rinaldo eine Stellung mit seinen langen Beinen, bei der er eigentlich, so wie sie daliegen, nicht recht weiß, wo er mit hin soll. Das streckt sich deshalb auch ganz bedeutungslos hin. Die Skulptur, wie wir gesehen haben, entschlägt sich des Auges und Seelenblicks, die Malerei ergreift dagegen dies reiche Moment des Ausdrucks, aber sie muss sich nicht auf diesen Punkt konzentrieren, nicht das Feuer oder die schwimmende Mattigkeit und Sehnsüchtigkeit des Auges oder die süßliche Freundlichkeit des Mundes sich ohne alle Motive zum Hauptaugenmerk des Ausdrucks machen wollen. Von ähnlicher Art war auch der Fischer von *Hübner,* wozu der Stoff aus dem bekannten Goetheschen Gedicht genommen war, das die unbestimmte Sehnsucht nach der Ruhe, Kühlung und Reinheit des Wassers mit so wunderbarer Tiefe und Anmut der Empfindung schildert. Der Fischerknabe, der da nackt ins Wasser gezogen wird, hat, wie die männlichen Figuren in den übrigen Bildern auch, ein sehr prosaisches Gesicht, dem man es, wenn seine Physiognomie ruhig wäre, nicht ansehen würde, dass er tiefer, schöner Empfindungen fähig sein könnte. Überhaupt kann man von allen diesen männlichen und weiblichen Gestalten nicht sagen, dass sie von gesunder Schönheit wären; im Gegenteil zeigen sie nichts als die Nervengereiztheit, Schmächtigkeit und Krankhaftigkeit der Liebe und Empfindung überhaupt, die man nicht reproduziert sehen, sondern von der man, wie im Leben so auch in der Kunst, vielmehr gern verschont bleiben will. In dieselbe Kategorie gehört auch die Art und Weise, in welcher *Schadow,* der Meister dieser Schule, die Goethesche Mignon dargestellt hat. Der Charakter Mignons ist schlechthin poetisch. Was sie interessant macht, ist ihre Vergangenheit, die Härte des äußeren und inneren Schicksals, der Widerstreit italienischer, in sich heftig aufgeregter Leidenschaft in einem Gemüt, das sich darin nicht klar wird, dem jeder Zweck und Entschluss fehlt und das nun, in sich selbst ein Geheimnis, absichtlich geheimnisvoll sich nicht zu helfen weiß; dies in sich gekehrte, ganz abgebrochene Sichäußern, das nur in einzelnen, unzusammenhän-

genden Eruptionen merken lässt, was in ihr vorgeht, ist die Furchtbarkeit des Interesses, das wir an ihr nehmen müssen. Ein solches volles Konvolut kann nun wohl vor unserer Phantasie stehen, aber die Malerei kann es nicht, wie es Schadow gewollt hat, so ohne Bestimmtheit der Situation und der Handlung einfach durch Mignons Gestalt und Physiognomie darstellen. Im ganzen lässt sich daher behaupten, diese genannten Bilder seien ohne Phantasie für Situationen, Motive und Ausdruck gefasst. Denn zu echten Kunstdarstellungen der Malerei gehört, dass der ganze Gegenstand mit Phantasie ergriffen und in Gestalten zur Anschauung gebracht sei, die sich äußern, ihr Inneres durch eine Folge der Empfindung, durch eine Handlung dartun, welche für die Empfindung so bezeichnend ist, dass nun alles und jedes im Kunstwerk von der Phantasie zum Ausdruck des ausgewählten Inhalts vollständig verwendet erscheint. Die älteren italienischen Maler besonders haben wohl auch, wie diese modernen, Liebesszenen dargestellt und zum Teil ihren Stoff aus Gedichten genommen, aber sie haben denselben mit Phantasie und gesunder Heiterkeit zu gestalten verstanden. Amor und Psyche, Amor mit Venus, Plutos Raub der Proserpina, der Raub der Sabinerinnen, Herkules mit dem Spinnrocken bei Omphale, welche die Löwenhaut um sich geworfen: das sind alles Gegenstände, welche die älteren Meister in lebendigen, bestimmten Situationen, in Szenen mit Motiven, und nicht bloß als einfache, in keiner Handlung begriffene Empfindung ohne Phantasie, darstellten. Auch aus dem Alten Testament haben sie Liebesszenen entlehnt. So hängt z. B. in Dresden ein Bild von Giorgione: Jakob, der weither gekommen, grüßt die Rahel, drückt ihr die Hand und küsst sie; weiter hin stehen ein paar Knechte an einem Brunnen, beschäftigt, für ihre Herde Wasser zu schöpfen, die zahlreich im Tale weidet. Ein anderes Gemälde stellt Isaak und Rebekka dar; Rebekka reicht Abrahams Knechten zu trinken, wodurch sie von ihnen erkannt wird. Ebenso sind aus Ariost Szenen hergenommen, Medor z. B., der Angelikas Namen auf die Einfassung eines Quells schreibt.

Wenn in neuerer Zeit soviel von der Poesie in der Malerei gesprochen wird, so darf dies, wie gesagt, nichts anderes heißen, als einen

Gegenstand mit Phantasie fassen, Empfindungen durch Handlung sich explizieren lassen, nicht aber die abstrakte Empfindung festhalten und als solche ausdrücken wollen. Selbst die Poesie, welche die Empfindung doch in ihrer Innerlichkeit auszusprechen vermag, breitet sich in Vorstellungen, Anschauungen und Betrachtungen aus; wollte sie z. B. beim Ausdruck der Liebe nur dabei stehenbleiben zu sagen: „Ich liebe dich“, und immer nur zu wiederholen: „Ich liebe dich“, so möchte das zwar den Herren, die viel von der Poesie der Poesie geredet haben, genehm sein, aber es wäre die abstrakteste Prosa. Denn Kunst überhaupt in Betreff auf Empfindung besteht in Auffassung und Genuss derselben durch die Phantasie, welche die Leidenschaft in der Poesie zu Vorstellungen klärt und uns in deren Äußerung, sei es lyrisch oder in epischen Begebenheiten und dramatischen Handlungen, befriedigt. Für das Innere als solches genügt aber in der Malerei Mund, Auge und Stellung nicht, sondern es muss eine totale konkrete Objektivität da sein, welche als Existenz des Inneren gelten kann.

Die Hauptsache nun also bei einem Gemälde besteht darin, dass es eine Situation, die Szene einer Handlung darstelle. Hierbei ist das erste Gesetz die *Verständlichkeit.* In dieser Rücksicht haben religiöse Gegenstände den großen Vorzug, dass sie allgemein bekannt sind. Der Gruß des Engels, die Anbetung der Hirten oder der Drei Könige, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, die Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung, ebenso die Legenden der Heiligen waren dem Publikum, für welches ein Gemälde gemalt wurde, nichts Fremdes, wenn uns auch jetzt die Geschichten der Märtyrer ferner liegen. Für eine Kirche z. B. ward größtenteils nur die Geschichte des Patrons oder des Schutzheiligen der Stadt usf. dargestellt. Die Maler selbst haben sich deshalb nicht immer aus eigener Wahl an solche Gegenstände gehalten, sondern das Bedürfnis forderte dieselben für Altäre, Kapellen, Klöster usf., so dass nun schon der Ort der Aufstellung selbst zur Verständlichkeit des Bildes beiträgt. Dies ist zum Teil notwendig, denn der Malerei fehlen die Sprache, die Worte und Namen, durch welche die Poesie sich außer ihren mannigfaltig anderen Bezeichnungsmit-

teln helfen kann. So werden z. B. in einem königlichen Schlosse, Rathaussaale, Parlamentshause Szenen großer Begebenheiten, wichtiger Momente aus der Geschichte dieses Staates, dieser Stadt, dieses Hauses ihre Stelle haben und an dem Orte, für welchen das Gemälde bestimmt ist, durchweg bekannt sein. Man wird z. B. für ein hiesiges königliches Schloss nicht leicht einen Gegenstand aus der englischen oder chinesischen Geschichte oder aus dem Leben des Königs Mithridates auswählen. Anders ist es in Bildergalerien, wo alles zusammengehängt wird, was man an guten Kunstwerken irgend besitzt und aufkaufen kann, wodurch denn freilich das Gemälde seine individuelle Zusammengehörigkeit mit einem bestimmten Lokal sowie seine Verständlichkeit durch den Ort verliert. Dasselbe ist in Privatzimmern der Fall; ein Privatmann nimmt, was er kriegen kann, oder sammelt im Sinne einer Galerie und hat sonst seine anderweitigen Liebhabereien und Grillen.

Den geschichtlichen Sujets stehen nun in Bezug auf Verständlichkeit die sogenannten allegorischen Darstellungen, welche zu einer Zeit sehr am Brette waren, bei weitem nach und werden außerdem, da ihnen meist die innere Lebendigkeit und Partikularität der Gestalten abgehen muss, unbestimmt, frostig und kalt. Dagegen sind die landschaftlichen Naturszenen und Situationen der täglichen menschlichen Wirklichkeit ebenso klar in dem, was sie bedeuten sollen, als sie in Rücksicht auf Individualität, dramatische Mannigfaltigkeit, Bewegung und Fülle des Daseins für die Erfindung und Ausführung einen höchst günstigen Spielraum gewähren. ββ) Dass nun aber die bestimmte Situation, soweit es die Sache des Malers sein kann, sie verständlich zu machen, erkennbar werde, dazu reicht das bloß äußere Lokal der Aufstellung und die allgemeine Bekanntschaft mit dem Gegenstande nicht hin. Denn im ganzen sind dies nur äußerliche Beziehungen, welche das Kunstwerk als solches weniger angehen. Der Hauptpunkt, um den es sich eigentlich handelt, besteht im Gegenteil darin, dass der Künstler Sinn und Geist genug habe, um die verschiedenen Motive, welche die bestimmte Situation enthält, hervorzuheben und erfindungsreich zu gestalten. Jede Handlung, in welcher das

Innere in die Objektivität heraustritt, hat unmittelbare Äußerungen, sinnliche Folgen und Beziehungen, welche, insofern sie in der Tat Wirkungen des Inneren sind, die Empfindung verraten und abspiegeln und deshalb sowohl zu Motiven der Verständlichung als auch der Individualisierung aufs glücklichste verwendet werden können. Es ist z. B. ein bekannter, viel besprochener Vorwurf, den man der Raffaelischen „Transfiguration“ gemacht hat, dass sie in zwei ganz zusammenhanglose Handlungen auseinanderfalle, was in der Tat, *äußerlich* betrachtet, der Fall ist: oben auf dem Hügel sehen wir die Verklärung, unten die Szene mit dem Besessenen. Geistig aber fehlt es an dem höchsten Zusammenhange nicht. Denn einerseits ist Christi sinnliche Verklärung eben die wirkliche Erhöhung über den Boden und die *Entfernung von* den Jüngern, welche deshalb auch als Trennung und Entfernung selbst sichtbar werden muss; andererseits ist die Hoheit Christi am meisten hier in einem wirklichen einzelnen Falle dadurch verklärt, dass die Jünger den Besessenen ohne Hilfe des Herrn nicht zu heilen vermögen. Hier ist also diese gedoppelte Handlung durchaus motiviert und der Zusammenhang äußerlich und innerlich dadurch hergestellt, dass ein Jünger auf Christus, den Entfernten, ausdrücklich hinzeigt und damit die wahre Bestimmung des Sohnes Gottes andeutet, zugleich auf Erden zu sein, auf dass das Wort wahr werde: „Wenn zwei versammelt sind in meinem Namen, bin ich mitten unter ihnen.“ – Um noch ein anderes Beispiel anzuführen, so hatte Goethe einmal die Darstellung Achills in Weiberkleidern bei der Ankunft des Ulysses als Preisaufgabe gestellt. In einer Zeichnung nun blickt Achill auf den Helm des gewaffneten Helden, sein Herz erglüht bei diesem Anblick, und infolge dieser inneren Bewegung zerreißt die Perlenschnur, die er am Halse trägt; ein Knabe sucht sie zusammen und nimmt sie vom Boden auf. Dies sind Motive glücklicher Art.

Ferner hat der Künstler mehr oder weniger große Räume auszufüllen, bedarf der Landschaft als Hintergrund, Beleuchtung, architektonischer Umgebungen, Nebenfiguren, Gerätschaften usf. Diesen ganzen sinnlichen Vorrat nun muss er, soviel es tunlich ist, zur Darstellung von Motiven, welche in der Situation liegen, verwenden und so

das Äußerliche selbst in einen solchen Bezug auf dieselben zu bringen wissen, dass es nicht mehr für sich unbedeutend bleibt. Zwei Fürsten z. B. oder Erzväter reichen sich die Hände; soll dies ein Friedenszeichen, die Besiegelung eines Bundes sein, so werden Krieger, Waffen und dergleichen, Vorbereitungen zum Opfer für den Eidschwur die passende Umgebung ausmachen; begegnen sich dagegen dieselben Personen, treffen sie auf einer Wanderschaft zusammen und reichen sich zum Gruß und Wiedersehen die Hände, so werden ganz andere Motive nötig sein. Dergleichen in einer Weise zu erfinden, dass eine Bedeutsamkeit für den Vorgang und eine Individualisierung der ganzen Darstellung herauskommt, das vornehmlich ist es, worauf sich der geistige Sinn des Malers in dieser Rücksicht zu richten hat. Dabei sind denn viele Künstler auch bis zu symbolischen Beziehungen der Umgebung und Handlung fortgegangen. Bei der Anbetung der Heiligen Drei Könige z. B. sieht man Christus häufig unter einem baufälligen Dache in der Krippe liegen, umher altes verfallendes Gemäuer eines antiken Gebäudes, im Hintergrunde einen angefangenen Dom. Dies zerbröckelnde Gestein und der aufsteigende Dom haben einen Bezug auf den Untergang des Heidentums durch die christliche Kirche. Ebenso stehen beim Gruß des Engels neben Maria, auf Bildern der van Eyckschen Schule besonders, häufig blühende Lilien ohne Antheren und deuten dadurch die Jungfräulichkeit der Muttergottes an.

γγ) Indem nun *drittens* die Malerei durch das Prinzip der inneren und äußeren Mannigfaltigkeit, in welcher sie die Bestimmtheit von Situationen, Vorfällen, Konflikten und Handlungen auszuführen hat, zu vielfachen Unterschieden und Gegensätzen ihrer Gegenstände, seien es Naturobjekte oder menschliche Figuren, fortgehen muss und zugleich die Aufgabe erhält, dieses verschiedenartige Auseinander zu gliedern und zu einer in sich übereinstimmenden Totalität zusammenzuschließen, so wird dadurch als eines der wichtigsten Erfordernisse eine kunstgemäße Stellung und *Gruppierung* der Gestalten notwendig. Bei der großen Menge einzelner Bestimmungen und Regeln, die hier anzuwenden sind, kann jedoch das Allgemeinste, das sich darüber sagen lässt, nur ganz formeller Art bleiben, und ich will nur

kurz einige Hauptpunkte angeben. Die nächste Weise der Anordnung bleibt noch ganz architektonisch, ein gleichartiges Nebeneinanderstellen von Figuren oder regelmäßiges Entgegensetzen und symmetrisches Zusammenfügen sowohl der Gestalten selbst als auch ihrer Haltung und Bewegungen. Hierbei ist dann besonders die pyramidale Gestalt der Gruppe sehr beliebt. Bei einer Kreuzigung z. B. macht sich die Pyramide wie von selbst, indem Christus oben am Kreuz hängt und nun zu den Seiten die Jünger, Maria oder Heilige stehen. Auch bei Madonnenbildern, in denen Maria mit dem Kinde auf einem erhöhten Throne sitzt und Apostel, Märtyrer usf. als Verehrende unter sich zu ihren Seiten hat, findet der gleiche Fall statt. Selbst in der Sixtinischen Madonna ist diese Art der Gruppierung noch als durchgreifend festgehalten. Überhaupt ist sie für das Auge beruhigend, weil die Pyramide durch ihre Spitze das sonst zerstreute Nebeneinander zusammenfasst und der Gruppe eine äußere Einheit gibt.

Innerhalb solcher im allgemeinen noch abstrakteren symmetrischen Anordnung kann sodann im besonderen und einzelnen große Lebendigkeit und Individualität der Stellung, des Ausdrucks und der Bewegung stattfinden. Der Maler, indem er die Mittel, die in seiner Kunst liegen, sämtlich benutzt, hat mehrere Pläne, wodurch er die Hauptfiguren gegen die übrigen näher herauszuheben imstande ist, und außerdem noch stehen ihm zu demselben Behufe Beleuchtung und Färbung zu Gebote. Es versteht sich hieraus von selbst, wie er in dieser Rücksicht seine Gruppe stellen wird; die Hauptfiguren nicht wohl auf die Seite und Nebendinge nicht an Stellen, welche die höchste Aufmerksamkeit auf sich ziehen; ebenso wird er das hellste Licht auf die Gegenstände werfen, die den Hauptinhalt ausmachen, und sie nicht in Schatten, Nebenfiguren aber mit den bedeutendsten Farben ins klarste Licht bringen.

Bei einer nicht so symmetrischen und dadurch lebendigeren Gruppierung muss sich der Künstler besonders davor hüten, die Figuren nicht aufeinanderzudrängen und sie, wie man zuweilen auf Gemälden sieht, zu verwirren, so dass man sich die Glieder erst zusammensuchen muss und Mühe hat, zu unterscheiden, welche Beine zu

diesem Kopfe gehören oder wie die verschiedenen Arme, Hände, Enden von Kleidern, Waffen usf. zu verteilen sind. Im Gegenteil wird es bei größeren Kompositionen das beste sein, das Ganze zwar in klar übersehbaren Partien auseinanderzuhalten, diese aber nicht durchaus voneinander zu isolieren und zu zerstreuen; besonders bei Szenen und Situationen, die ihrer Natur nach schon für sich selbst ein zerstreutes Durcheinander sind, wie z. B. das Mannasammeln in der Wüste, Jahrmärkte und dergleichen mehr.

Auf diese formellen Andeutungen will ich mich hier für diesmal beschränken.

γ) Nachdem wir nun *erstens* von den allgemeinen Arten malerischer Auffassung, *zweitens* von der Komposition in Betreff auf die Auswahl von Situationen, Auffinden von Motiven und Gruppierung gehandelt haben, muss ich *drittens* noch einiges über die *Charakterisierungsweise* hinzufügen, durch welche sich die Malerei von der Skulptur und deren idealer Plastik unterscheidet.

αα) Es ist schon bei früheren Gelegenheiten gesagt worden, dass in der Malerei die innere und äußere *Besonderheit* der Subjektivität freizulassen ist, welche deswegen nicht die in das Ideale selbst aufgenommene Schönheit der Individualität zu sein braucht, sondern bis zu derjenigen Partikularität fortgehen kann, durch welche das erst hervorkommt, was wir in neuerem Sinne *charakteristisch* nennen. Man hat das Charakteristische in dieser Rücksicht zum unterscheidenden Kennzeichen des Modernen im Gegensatze der Antike überhaupt gemacht, und in der Bedeutung, in welcher wir das Wort hier nehmen wollen, hat es damit allerdings seine Richtigkeit. Nach modernem Maßstabe gemessen, sind Zeus, Apollo, Diana usf. eigentlich keine Charaktere, obschon wir sie als diese ewigen hohen, plastischen, idealen Individualitäten bewundern müssen. Näher tritt schon an dem Homerischen Achill, an dem Agamemnon, der Klytämnestra des Aischylos, an dem Odysseus, der Antigone, Ismene usf., wie Sophokles sie in Wort und Tat ihr Inneres sich explizieren lässt, eine bestimmtere Besonderheit hervor, auf der diese Gestalten als auf et-

was zu ihrem Wesen Gehörigen bestehen und sich darin erhalten, so dass wir in der Antike, wenn man dies Charaktere nennen will, freilich auch Charaktere dargestellt finden. Aber in Agamemnon, Ajax, Odysseus usf. bleibt die Besonderheit doch immer noch allgemeiner Art, der Charakter eines Fürsten, des tollen Mutes, der List in abstrakterer Bestimmtheit; das Individuelle schließt sich zu enger Verschlingung mit dem Allgemeinen zusammen und hebt den Charakter in die ideale Individualität hinein. Die Malerei dagegen, welche die Besonderheit nicht in jener Idealität zurückhält, entwickelt gerade die ganze Mannigfaltigkeit der auch zufälligen Partikularität, so dass wir statt jener plastischen Ideale der Götter und Menschen jetzt *besondere Personen* nach der Zufälligkeit des Besonderen vor uns sehen und deshalb die körperliche Vollkommenheit der Gestalt und die durchgängige Angemessenheit des Geistigen zu seinem gesunden freien Dasein – mit einem Worte: das, was wir in der Skulptur die ideale Schönheit nannten – in der Malerei weder in dem gleichen Maße fordern noch überhaupt zur Hauptsache machen dürfen, da jetzt die Innigkeit der Seele und deren lebendige Subjektivität den Mittelpunkt bildet. In diese ideellere Region dringt jenes Naturreich so tief nicht ein; die Frömmigkeit des Herzens, die Religion des Gemütes kann, wie die moralische Gesinnung und Tätigkeit in dem Silenengesichte des Sokrates, auch in einem der bloß äußeren Gestalt nach, für sich betrachtet hässlichen Körper wohnen. Für den Ausdruck der geistigen Schönheit wird allerdings der Künstler das an und für sich Hässliche der äußeren Formen vermeiden oder es durch die Macht der hindurchbrechenden Seele zu bändigen und zu verklären wissen, aber er kann dennoch die Hässlichkeit nicht durchweg entbehren. Denn der oben weitläufiger geschilderte Inhalt der Malerei schließt eine Seite in sich, für welche gerade die Abnormität und das Missgestaltete menschlicher Figuren und Physiognomien das eigentlich Entsprechende sind. Es ist dies der Kreis des Schlechten und Bösen, das im Religiösen hauptsächlich bei den Kriegsknechten, die bei Christi Leidensgeschichte tätig sind, bei den Sündern in der Hölle und den Teufeln zum Vorschein kommt. Besonders Michelangelo verstand es, Teufel zu malen, die durch

phantastische Gestaltung zwar das Maß menschlicher Formen überschreiten, dennoch zugleich noch menschlich bleiben.

Wie sehr nun aber auch die Individuen, welche die Malerei aufstellt, in sich eine volle Totalität besonderer Charaktere sein müssen, so soll damit doch nicht gesagt sein, dass in ihnen nicht ein Analogen von dem hervortreten könne, was im Plastischen das Ideale ausmacht. Im Religiösen ist zwar der Grundzug der reinen Liebe die Hauptsache, besonders bei Maria, deren ganzes Wesen in dieser Liebe liegt, ebenso bei den Frauen, die Christus begleiten, und unter den Jüngern bei Johannes, dem Jünger der Liebe; mit diesem Ausdruck aber kann sich auch die sinnliche Schönheit der Formen, wie dies z. B. bei Raffael der Fall ist, verschwistern, nur darf sie sich nicht als bloße Schönheit der Formen geltend machen wollen, sondern muss durch die innigste Seele des Ausdrucks geistig belebt, verklärt sein und diese geistige Innigkeit sich als der eigentliche Zweck und Inhalt erweisen lassen. Auch in den Kindergestalten Christi und Johannes des Täufers hat die Schönheit ihren Spielraum. Bei den übrigen Figuren, Aposteln, Heiligen, Jüngern, Weisen des Altertums usf., ist jener Ausdruck einer gesteigerten Innigkeit gleichsam mehr nur die Sache bestimmter momentanerer Situationen, außerhalb welcher sie als selbstständigere, in der Welt vorhandene Charaktere erscheinen, ausgerüstet mit Kraft und Ausdauer des Mutes, Glaubens und Handelns, so dass hier ernste, würdige Männlichkeit bei aller Verschiedenheit der Charaktere den Grundzug ausmacht. Es sind nicht Götterideale, sondern ganz individuelle menschliche Ideale, nicht Menschen nur, wie sie sein sollten, sondern menschliche Ideale, wie sie wirklich sind und da sind, Menschen, denen es weder an der Besonderheit des Charakters noch an einem Zusammenhange dieser Partikularität mit dem Allgemeinen fehlt, das die Individuen erfüllt. Von dieser Art haben Michelangelo, Raffael und Leonardo da Vinci in seinem berühmten „Abendmahl“ Gestalten geliefert, denen eine ganz andere Würde, Großartigkeit und Adel inwohnt als den Figuren anderer Maler. Dies ist der Punkt, auf welchem die Malerei, ohne den Charakter ihres Gebietes aufzugeben, mit den Alten auf demselben Boden zusammentrifft.

ββ) Indem nun die Malerei unter den bildenden Künsten am meisten der besonderen Gestalt und dem partikularen Charakter das Recht erteilt, für sich herauszutreten, so liegt ihr vornehmlich der Übergang in das eigentlich *Porträtmäßige* nahe. Man hätte deshalb sehr unrecht, die *Porträtmalerei* als dem hohen Zwecke der Kunst nicht angemessen zu verdammen. Wer würde die große Zahl vortrefflicher Porträts der großen Meister missen wollen? Wer ist nicht schon, unabhängig von dem Kunstwert solcher Werke, begierig, außer der Vorstellung berühmter Individuen, ihres Geistes, ihrer Taten, dies Bild der Vorstellung bis zur Bestimmtheit der Anschauung vervollständigt vor sich zu haben? Denn auch der größte, hochgestellteste Mensch war oder ist ein wirkliches Individuum, und diese Individualität, die Geistigkeit in ihrer wirklichsten Besonderung und Lebendigkeit wollen wir uns zur Anschauung bringen. Doch abgesehen von solchen Zwecken, die außerhalb der Kunst fallen, lässt sich in gewissem Sinne behaupten, dass die Fortschritte der Malerei, von ihren unvollkommenen Versuchen an, eben darin bestanden haben, sich zum *Porträt* hinzuarbeiten. Der fromme, andächtige Sinn war es zuerst, der die *innere* Lebendigkeit hervorbrachte, die höhere Kunst belebte diesen Sinn mit der Wahrheit des Ausdrucks und des besonderen Daseins, und mit dem vertiefteren Eingehen auf die äußere Erscheinung vertiefte sich auch die innere Lebendigkeit, um deren Ausdruck es zu tun war.

Damit jedoch das Porträt nun auch ein echtes Kunstwerk sei, muss, wie schon erinnert, in demselben die Einheit der geistigen Individualität ausgeprägt und der geistige Charakter das Überwiegende und Hervortretende sein. Hierzu tragen alle Teile des Gesichts vornehmlich bei, und der feine physiognomische Sinn des Malers bringt nun eben die Eigentümlichkeit des Individuums dadurch zur Anschauung, dass er gerade die Züge und Partien auffasst und heraushebt, in welchen diese geistige Eigentümlichkeit sich in der klarsten und prägnantesten Lebendigkeit ausspricht. In dieser Rücksicht kann ein Porträt sehr naturtreu, von großem Fleiße der Ausführung und dennoch geistlos, eine Skizze dagegen, mit wenigen Zügen von einer Meisterhand hingeworfen, unendlich lebendiger und von schlagender Wahrheit sein. Solch

eine Skizze muss dann aber in den eigentlich bedeutenden, bezeichnenden Zügen das einfache, aber ganze Grundbild des Charakters darstellen, das jene geistlosere Ausführung und treue Natürlichkeit übertüncht und unscheinbar macht. Das ratsamste wird sein, in Betreff hierauf wieder die glückliche Mitte zwischen solchem Skizzieren und naturtreuem Nachahmen zu halten. Von dieser Art sind z. B. die meisterhaften Porträts Tizians. Sie treten uns so individuell entgegen und geben uns einen Begriff geistiger Lebendigkeit, wie es uns eine gegenwärtige Physiognomie nicht gibt. Es verhält sich damit wie mit der Beschreibung von großen Taten und Ereignissen, die ein wahrhaft künstlerischer Geschichtsschreiber liefert, welcher uns ein viel höheres, wahreres Bild derselben entwirft, als dasjenige sein würde, das wir aus eigener Anschauung gewinnen könnten. Die Wirklichkeit ist mit dem Erscheinenden als solchem, mit Nebendingen und Zufälligkeiten überladen, so dass wir oft den Wald vor Bäumen nicht sehen und oft das Größte an uns wie ein gewöhnlicher täglicher Vorfall vorübergeht. Der ihnen innewohnende Sinn und Geist ist es, der Ereignisse erst zu großen Taten macht, und diesen gibt uns eine echt geschichtliche Darstellung, welche das bloß Äußerliche nicht aufnimmt und nur das herauskehrt, worin jener innere Geist sich lebendig expliziert. In dieser Weise muss auch der Maler den geistigen Sinn und Charakter der Gestalt durch seine Kunst vor uns hinstellen. Gelingt dies vollkommen, so kann man sagen, solch ein Porträt sei gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher als das wirkliche Individuum selbst. Dergleichen Porträts hat auch Albrecht Dürer gemacht: mit wenigen Mitteln heben sich die Züge so einfach, bestimmt und großartig hervor, dass wir ganz ein geistiges Leben vor uns zu haben meinen; je länger man solch ein Bild anschaut, desto tiefer sieht man sich hinein, sieht man es heraus. Es bleibt wie eine scharfe geistvolle Zeichnung, die das Charakteristische vollendet enthält und das übrige in Farben und Formen nur für die weitere Verständlichkeit, Anschaulichkeit und Abrundung ausführt, ohne wie die Natur in das Detail der bloß bedürftigen Lebendigkeit einzugehen. So malt z. B. auch in der Landschaft die Natur die vollständigste Zeichnung und Färbung jedes Blattes, Gezweigs, Grases usf. aus, die Landschaftsma-

lerei aber darf ihr in dieser Ausführlichkeit nicht nachfolgen wollen, sondern nur der Stimmung gemäß, welche das Ganze ausdrückt, die Details hervorstellen, doch die Einzelheiten, wenn sie auch im wesentlichen charakteristisch und individuell bleiben muss, nicht für sich naturgetreu in allen Fäserchen, Auszackungen usf. porträtieren. – Im menschlichen Gesicht ist die Zeichnung der *Natur das* Knochengerüst in seinen harten Teilen, um die sich die weicheren anlegen und zu mannigfaltigen Zufälligkeiten auslaufen; die Charakterzeichnung des *Porträts* aber, so wichtig auch jene harten Teile sind, besteht in anderen festen Zügen, *in dem Gesicht, verarbeitet durch den Geist.* In diesem Sinne kann man vom Porträt sagen, dass es nicht nur schmeicheln könne, sondern schmeicheln müsse, weil es das fortlässt, was dem bloßen Zufalle der Natur angehört, und nur das aufnimmt, was einen Beitrag zur Charakteristik des Individuums selber in seinem eigensten, innersten Wesen liefert. Heutzutage ist es Mode, allen Gesichtern, um sie freundlich zu machen, einen Zug des Lächelns zu geben, was sehr gefährlich und schwer in der Grenze zu halten ist. Anmutig mag es sein, aber die bloße höfliche Freundlichkeit des sozialen Umgangs ist nicht ein Hauptzug jedes Charakters und wird unter den Händen vieler Maler nur allzu leicht zu der fadesten Süßlichkeit.

γγ) Wie porträtmäßig jedoch die Malerei bei allen ihren Darstellungen verfahren mag, so muss sie die individuellen Gesichtszüge, Gestalten, Stellungen, Gruppierungen und Arten des Kolorits dennoch immer der bestimmten Situation gemäß machen, in welche sie, um irgendeinen Inhalt auszudrücken, ihre Figuren und Naturgegenstände hineinversetzt. Denn dieser Inhalt in dieser Situation ist es, der sich darstellen soll.

Von dem unendlich mannigfaltigen Detail, das hier in Betracht gezogen werden könnte, will ich nur einen Hauptpunkt kurz berühren. Die Situation nämlich ist entweder ihrer Natur nach vorübergehend und die Empfindung, welche sich in derselben ausspricht, momentaner Art, so dass ein und dasselbe Subjekt noch viele ähnliche oder auch entgegengesetzte Empfindungen ausdrücken könnte; oder die

Situation und Empfindung greift durch die ganze Seele eines Charakters, der deshalb seine volle innerste Natur darin kundgibt. Dies letztere sind die wahrhaften absoluten Momente für die Charakteristik. In den Situationen nämlich, in welchen ich oben schon die Madonna erwähnt habe, findet sich nichts, was nicht, wie individuell sie auch als ein in sich totales Individuum gefasst werden mag, zur Muttergottes, zum ganzen Umfang ihrer Seele und ihres Charakters gehört. Hier nun muss sie auch so charakterisiert werden, dass sich zeigt, sie sei sonst nichts, als was sie in diesem bestimmten Zustande ausdrücken kann. So haben die göttlichen Meister die Madonna in solchen ewigen Muttersituationen, Muttermomenten gemalt. Andere Meister haben in ihren Charakter noch den Ausdruck sonstiger Weltlichkeit und einer anderweitigen Existenz gelegt. Dieser Ausdruck kann sehr schön und lebendig sein, aber dieselbe Gestalt, die gleichen Züge, der ähnliche Ausdruck wäre nun ebenso sehr für andere Interessen und Verhältnisse der ehelichen Liebe usf. passend, und wir werden dadurch geneigt, solche Figur nun auch noch aus anderen Gesichtspunkten als aus dem einer Madonna anzublicken, während man in den höchsten Werken keinem anderen Gedanken als dem, welchen die Situation erwecken soll, Raum zu geben vermag. Aus diesem Grunde erscheint mir auch die Maria Magdalena von Correggio in Dresden so bewunderungswürdig und wird ewig bewundert werden. Sie ist die reuige Sünderin, aber man sieht es ihr an, dass es ihr mit der Sünde nicht Ernst ist, dass sie von Hause aus edel war und schlechter Leidenschaften und Handlungen nicht hat fähig sein können. So bleibt ihr tiefes, aber gehaltenes Insichgehen eine Rückkehr nur zu sich selbst, die keine momentane Situation, sondern ihre ganze Natur ist. In der gesamten Darstellung, der Gestalt, den Gesichtszügen, dem Anzug, der Haltung, Umgebung usf. hat deshalb der Künstler keine Spur von Reflexion auf einen der Umstände zurückgelassen, die auf Sünde und Schuld zurückdeuten könnten; sie ist dieser Zeiten unbewusst, nur vertieft in ihren jetzigen Zustand, und dieser Glaube, dies Sinnen, Versinken scheint ihr eigentlicher, ganzer Charakter zu sein.

Solche Angemessenheit des Inneren und Äußeren, der Bestimmtheit des Charakters und der Situation haben besonders die Italiener aufs schönste erreicht. In dem schon früher angeführten Brustbilde Kügelgens vom verlorenen Sohne hingegen ist zwar die Zerknirschung seiner Reue und seines Schmerzes lebhaft ausgedrückt, doch die Einheit des ganzen Charakters, den er außerhalb dieser Situation haben würde, und des Zustandes, in welchem er uns dargestellt ist, hat der Künstler nicht erreicht. Stellt man sich diese Züge beruhigt vor, so geben sie nur die Physiognomie eines Menschen, der uns auf der Dresdner Brücke wie eben andere auch begegnen könnte. Bei echter Zusammenstimmung des Charakters mit dem Ausdruck einer konkreten Situation wird uns dergleichen niemals einfallen, wie denn auch in der echten Genremalerei, selbst bei den flüchtigsten Momenten, die Lebendigkeit zu groß ist, um der Vorstellung Raum zu geben, dass diese Figuren eine andere Stellung, andere Züge und einen veränderten Ausdruck anzunehmen jemals imstande wären.

Dies sind die Hauptpunkte in Betreff auf den Inhalt und die künstlerische Behandlung in dem sinnlichen Elemente der Malerei, der Ebene und Färbung.

3. Historische Entwicklung der Malerei

Drittens nun aber können wir nicht, wie wir es bisher getan haben, bei der bloß allgemeinen Angabe und Betrachtung des Inhalts, der für die Malerei sich eignet, und der Gestaltungsweise, welche aus ihrem Prinzip hervorgeht, stehen bleiben, denn insofern diese Kunst durchweg auf der Besonderheit der Charaktere und deren Situation, der Gestalt und deren Stellung, Kolorit usw. beruht, so müssen wir die *wirkliche Realität* ihrer besonderen Werke vor uns haben und von diesen sprechen. Das Studium der Malerei ist nur vollkommen, wenn man die Gemälde selbst, in welchen sich die angegebenen Gesichtspunkte geltend gemacht haben, kennt und zu genießen und zu beurteilen versteht. Dies ist zwar bei aller Kunst der Fall, unter den bisher betrachteten Künsten jedoch bei der Malerei am meisten. Für die Architektur und Skulptur, wo der Kreis des Inhalts beschränkter, die

Darstellungsmittel und Formen weniger reichhaltig und verschiedenartig, die besonderen Bestimmungen einfacher und durchgreifender sind, kann man sich eher schon mit Abbildungen, Beschreibungen, Abgüssen helfen. Die Malerei fordert die Anschauung der einzelnen Kunstwerke selbst; besonders reichen bei ihr bloße Beschreibungen, wie oft man sich auch damit begnügen muss, nicht aus. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit jedoch, zu welcher sie auseinander läuft und deren Seiten sich in den besonderen Kunstwerken vereinzeln, erscheinen diese zunächst nur als eine bunte Menge, welche, indem sie sich für die Betrachtung nicht ordnet und gliedert, nun auch die Eigentümlichkeit der einzelnen Gemälde wenig sichtbar macht.

So erscheinen z. B. die meisten Galerien, wenn man nicht für jedes Bild schon eine Bekanntschaft mit dem Lande, der Zeit, der Schule und dem Meister, dem es angehört, mitbringt, als ein sinnloses Durcheinander, aus welchem man sich nicht herauszufinden vermag. Das zweckmäßigste für das Studium und den sinnvollen Genuss wird deshalb eine *historische* Aufstellung sein. Solch eine Sammlung, geschichtlich geordnet, einzig und unschätzbar in ihrer Art, werden wir bald in der Bildergalerie des hier errichteten Königlichen Museums[165] zu bewundern Gelegenheit haben, in welcher nicht nur die äußerliche Geschichte in der Fortbildung des Technischen, sondern der wesentliche Fortgang der inneren Geschichte in ihrem Unterschiede der Schulen, der Gegenstände und deren Auffassung und Behandlungsweise deutlich erkennbar sein wird. Nur durch solche lebendige Anschauung selbst lässt sich eine Vorstellung von dem Beginne in traditionellen, statuarischen Typen, von dem Lebendigwerden der Kunst, dem Suchen des Ausdrucks und der individuellen Charakteristik, der Befreiung von dem untätigen, ruhigen Dastehen der Gestalten, von dem Fortgang zu dramatisch bewegter Handlung, Gruppierung und dem vollen Zauber des Kolorits sowie von der Verschiedenheit der Schulen geben, welche teils die gleichen Gegenstände eigentümlich

[165] Diese Äußerung ist dem im Jahre 1829 am 17. Februar gehaltenen Vortrage entnommen. [Anmerkung von H. G. Hotho]

behandeln, teils sich durch den Unterschied des Inhalts, den sie ergreifen, voneinander trennen.

Wie für das Studium, so ist nun auch für die *wissenschaftliche* Betrachtung und Darstellung die geschichtliche Entwicklung der Malerei von großer Wichtigkeit. Der Inhalt, den ich angab, die Ausbildung des Materials, die unterschiedenen Hauptmomente der Auffassung, alles erhält hier erst in sachgemäßer Folge und Verschiedenheit sein konkretes Dasein. Auf diese Entwicklung muss ich deshalb noch einen Blick werfen und das Hervorstechendste herausheben.

Im Allgemeinen liegt der Fortgang darin, dass mit *religiösen* Gegenständen in einer selbst noch *typischen* Auffassung, architektonischen, einfachen Anordnung und unausgebildeten Färbung der Anfang gemacht wird. Dann kommt Gegenwart, Individualität, lebendige Schönheit der Gestalten, Tiefe der Innigkeit, Reiz und Zauber des Kolorits mehr und mehr in die religiösen Situationen herein, bis die Kunst sich der weltlichen Seite zuwendet, die Natur, das Alltägliche des gewöhnlichen Lebens oder das historisch Wichtige nationaler Begebenheiten der Vergangenheit und Gegenwart, Porträts und dergleichen bis zum Kleinsten und Unbedeutendsten hin mit gleicher Liebe, als dem religiösen idealen Gehalt gewidmet worden war, ergreift und in diesem Kreise vornehmlich nicht nur die äußerste Vollendung des Malens, sondern auch die lebendigste Auffassung und individuellste Ausführungsweise hinzugewinnt. Dieser Fortgang lässt sich am schärfsten in dem allgemeinen Verlauf der byzantinischen, italienischen, niederländischen und deutschen Malerei verfolgen, nach deren kurzer Charakteristik wir endlich den Übergang zur Musik hin machen wollen.

a. Die byzantinische Malerei

Was nun näher *erstens* die byzantinische Malerei anbetrifft, so hatte sich eine gewisse Kunstübung bei den Griechen noch immer erhalten, und dieser besseren Technik kamen außerdem für Stellung, Gewandung usf. die antiken Muster zugute. Dagegen ging dieser Kunst Natur

und Lebendigkeit ganz ab, in den Formen des Gesichts blieb sie traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweisen typisch und starr, in der Anordnung mehr oder weniger architektonisch; die Naturumgebung und der landschaftliche Hintergrund fehlten, die Modellierung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verschmelzung erreichte wie die Perspektive und Kunst lebendiger Gruppierung entweder gar keine oder nur eine sehr geringfügige Ausbildung. Bei solchem Festhalten an ein und demselben früh schon fertigen Typus erhielt die selbstständige künstlerische Produktion nur wenig Spielraum, die Kunst der Malerei und Musivarbeit[166] sank häufig zum Handwerk herunter und wurde dadurch lebloser und geistloser, wenn diese Handwerker auch, wie die Arbeiter antiker Vasen, vortreffliche Vorbilder vor sich hatten, denen sie in Stellung und Faltenwurf folgen konnten. – Der ähnliche Typus der Malerei bedeckte mit einer traurigen Kunst nun auch den zerstörten Westen und breitete sich vornehmlich in Italien aus. Hier aber, wenn auch zunächst in schwachen Anfängen, zeigte sich schon früh der Trieb, nicht bei abgeschlossenen Gestalten und Arten des Ausdrucks stehen zu bleiben, sondern, wenn auch zunächst roh, dennoch einer höheren Entwicklung entgegenzugehen, während man es den byzantinischen Gemälden, wie Herr von Rumohr *(Italienische Forschungen,* Bd. l, S. 279)[167] von griechischen Madonnen und Christusbildern sagt, „auch in den günstigsten Beispielen ansieht, dass sie sogleich als Mumie entstanden waren und künftiger Ausbildung im voraus entsagt hatten“. In ähnlicher Weise strebten die Italiener bereits vor den Zeiten ihrer selbstständigen Kunstentwicklung in der Malerei den Byzantinern gegenüber nach einer geistigeren Auffassung christlicher Gegenstände. So führt z. B. der soeben genannte Forscher (Bd. l, S. 280) als einen merkwürdigen Beleg dieses Unterschiedes die Art und Weise an, in welcher Neugriechen und Italiener den Leib Christi an Kruzifixen darstellten. „Die Griechen nämlich“, sagt er, „denen der Anblick grausamer Leibesstrafen Gewohnheit war,

---

[166] Musivarbeit , musivische Kunst, alter Ausdruck für Mosaiken und Einlagen aus Stein- oder Glasstückchen. Auch ausgeschnittene und eingefasste Glasstücke (mit oder ohne Malerei) wurden früher als Musivarbeiten bezeichnet (in: Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann)

[167] Karl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen,* 3 Bde., Berlin und Stettin 1826-31

dachten sich den Heiland am Kreuze mit der ganzen Schwere des Leibes herabhängend, den Unterleib geschwellt und die erschlafften Knie links ausgebogen, den gesenkten Kopf mit den Qualen eines grausamen Todes ringend. Ihr Gegenstand war demnach das körperliche Leiden an sich selbst ... . Die Italiener hingegen, in deren älteren Denkmälern, wie nicht zu übersehen ist, die Darstellung sowohl der Jungfrau mit dem Kinde als des Gekreuzigten nur höchst selten vorkommt, pflegten die Gestalt des Heilandes am Kreuze aufzurichten, verfolgten also, wie es scheint, die Idee des Sieges des Geistigen, nicht wie jene des Erliegens des Körperlichen.

Diese unleugbar edlere Auffassungsart ... tritt in mehr begünstigten Kreisen des Abendlandes früh ans Licht.“ Mit dieser Andeutung muss ich es hier genug sein lassen.

b. Die italienische Malerei

In der freieren Entfaltung nun aber der *italienischen* Malerei haben wir *zweitens* einen anderen Charakter der Kunst aufzusuchen. Außer dem religiösen Inhalt des Alten und Neuen Testaments und der Lebensgeschichten von Märtyrern und Heiligen entnimmt sie ihre Gegenstände größtenteils nur aus der griechischen Mythologie, selten dagegen aus den Ereignissen der Nationalgeschichte oder, Porträts ausgenommen, aus der Gegenwart und Wirklichkeit des Lebens; gleich selten, spät und vereinzelt erst, aus der landschaftlichen Natur. Was sie aber für die Auffassung und künstlerische Ausarbeitung des religiösen Kreises vornehmlich hinzubringt, ist die *lebendige Wirklichkeit* des geistigen und leiblichen Daseins, zu welcher jetzt alle Gestalten sich versinnlichen und beseelen. Für diese Lebendigkeit bildet von selten des Geistes jene natürliche Heiterkeit, von selten des Körpers jene entsprechende Schönheit der sinnlichen Form das Grundprinzip, welche für sich, als schöne Form schon, die Unschuld, Frohheit, Jungfräulichkeit, natürliche Grazie des Gemüts, Adel, Phantasie und eine liebevolle Seele ankündigt. Kommt nun zu solch einem Naturell die Erhöhung und Vergoldung des Inneren durch die Innigkeit der Religion, durch den geistigen Zug tieferer Frömmigkeit hinzu, welcher die

von Hause aus entschiedenere Sicherheit und Fertigkeit des Daseins in dieser Sphäre des Heils seelenvoll belebt, so haben wir dadurch eine ursprüngliche Harmonie der Gestalt und ihres Ausdrucks vor uns, die, wo sie zur Vollendung gelangt, in diesem Bereich des Romantischen und Christlichen an das reine Ideal der Kunst lebendig erinnert. Freilich muss auch innerhalb solch eines neuen Einklangs die Innigkeit des Herzens überwiegen; aber dies Innere ist ein glücklicherer, reinerer Himmel der Seele, zu welchem der Weg der Umkehr aus dem Sinnlichen und Endlichen und der Rückkehr zu Gott, wenn er auch durch Versenkung in den tieferen Schmerz der Buße und des Todes hindurchgeht, dennoch müheloser und weniger gewaltsam bleibt, indem sich der Schmerz auf die Region der Seele, der Vorstellung, des Glaubens konzentriert, ohne in das Feld gewaltiger Begierde, widerspenstiger Barbarei, harter Eigensucht und Sünde hinabzusteigen und sich mit diesen Feinden der Seligkeit zu schwer errungenen Siegen herumzuschlagen. Es ist ein ideal bleibender Übergang, ein Schmerz, der sich mehr nur schwärmerisch als verletzend in seinem Leiden verhält, ein abstrakteres, seelenreicheres Leiden, das in dem Inneren vorgeht und ebenso wenig die leiblichen Qualen herauskehrt, als sich hier die Züge der Halsstarrigkeit, Rohheit, Knorrigkeit oder die Züge trivialer, gemeiner Naturen in dem Charakter der Körperformen und Physiognomien kundgeben, so dass es erst eines hartnäckigen Kampfes bedürfte, ehe sie für den Ausdruck der Religiosität und Frömmigkeit durchgängig würden. Diese streitlosere Innigkeit der Seele und ursprünglichere Angemessenheit der Formen zu diesem Inneren macht die anmutige Klarheit und den ungetrübten Genuss aus, den uns die wahrhaft schönen Werke der italienischen Malerei gewähren müssen. Wie man von einer Instrumentalmusik sagt, dass Ton, Gesang darin sei, so schwebt hier der reine Gesang der Seele, ein melodisches Durchziehen, über der ganzen Gestalt und allen ihren Formen; und wie in der Musik der Italiener und in den Tönen ihres Gesanges, wenn die reinen Stimmen ohne Nebengekreisch erklingen, in jeder Besonderheit und Wendung des Klangs und der Melodie es nur das Genießen der Stimme selbst ist, das ertönt, so ist auch solcher Selbstgenuss der liebenden Seele der Grundton ihrer Malerei. Es ist

dieselbe Innigkeit, Klarheit und Freiheit, welche wir in den großen italienischen Dichtern wiederfinden. Schon das kunstreiche Wiederklingen der Reime in den Terzinen, Kanzonen, Sonetten und Stanzen, dieser Klang, der nicht nur das Bedürfnis der Gleichheit in einmaliger Wiederholung befriedigt, sondern die Gleichheit zum dritten Male bewährt, ist ein freier Wohlklang, der seiner selbst, seines eigenen Genusses wegen hinströmt. Die gleiche Freiheit zeigt sich im geistigen Gehalt. In Petrarcas Sonetten, Sestinen, Kanzonen ist es nicht der wirkliche Besitz ihres Gegenstandes, nach welchem die Sehnsucht des Herzens ringt, es ist keine Betrachtung und Empfindung, der es um den wirklichen Inhalt und die Sache selbst zu tun ist und die sich darin aus Bedürfnis ausspricht; sondern das Aussprechen selbst macht die Befriedigung; es ist der Selbstgenuss der Liebe, die in ihrer Trauer, ihren Klagen, Schilderungen, Erinnerungen und Einfallen ihre Glückseligkeit sucht; eine Sehnsucht, die sich als Sehnsucht befriedigt und mit dem Bilde, dem Geiste derer, die sie liebt, schon im vollen Besitze der Seele ist, mit der sie sich zu einigen sehnt. Auch Dante, geführt von seinem Meister Vergil durch Hölle und Fegefeuer, sieht das Schrecklichste, Schauderhafteste, er bangt, zerfließt oft in Tränen, aber schreitet getrost und ruhig weiter, ohne Schrecken und Angst, ohne die Verdrießlichkeit und Verbitterung: es solle nicht so sein. Ja selbst seine Verdammten in der Hölle haben noch die Seligkeit der Ewigkeit – „lo eterno duro“ steht über den Pforten der Hölle –, sie sind, was sie sind, ohne Reue und Verlangen, sprechen nicht von ihren Qualen – diese gehen uns und sie gleichsam nichts an, denn sie dauern ewig –, sondern sie sind nur ihrer Gesinnung und Taten eingedenk, fest sich selber gleich in denselben Interessen, ohne Jammer und Sehnsucht.

Wenn man diesen Zug seliger Unabhängigkeit und Freiheit der Seele in der Liebe gefasst hat, so versteht man den Charakter der italienischen größten Maler. In dieser Freiheit sind sie Meister über die Besonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf diesem Flügel des innigen Friedens haben sie zu gebieten über Gestalt, Schönheit, Farbe; in der bestimmtesten Darstellung der Wirklichkeit und des Charak-

ters, indem sie ganz auf der Erde bleiben und oft nur Porträts geben oder zu geben scheinen, sind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die sie schaffen; es sind Rosen, die zugleich im Himmel blühen. So ist es ihnen in der Schönheit selber nicht zu tun um die Schönheit der Gestalt allein, nicht um die sinnliche, in den sinnlichen Körperformen ausgegossene Einheit der Seele mit ihrem Leibe, sondern um diesen Zug der Liebe und Versöhnung in jeder Gestalt, Form und Individualität des Charakters; es ist der Schmetterling, die Psyche, die, im Sonnenglanze ihres Himmels, selbst um verkümmerte Blumen schwebt. Durch diese reiche, freie, volle Schönheit allein sind sie befähigt worden, die antiken Ideale unter den Neueren hervorzubringen.

Den Standpunkt solch einer Vollendung hat jedoch die italienische Malerei nicht sogleich von Hause aus eingenommen, sondern ist, ehe sie ihn zu erreichen vermochte, erst einen langen Weg entlanggegangen. Doch die rein unschuldige Frömmigkeit, der grandiose Sinn der ganzen Konzeption und die unbefangene Schönheit der Form, die Innigkeit der Seele sind häufig gerade bei den alten italienischen Meistern, aller Unvollkommenheit der technischen Ausbildung zum Trotz, am hervorstechendsten. Im vorigen Jahrhundert aber hat man diese älteren Meister wenig geschätzt, sondern als ungeschickt, trocken und dürftig verworfen. Erst in neuerer Zeit sind sie von Gelehrten und Künstlern wieder der Vergessenheit entzogen worden, nun aber auch mit einer übertriebenen Vorliebe bewundert und nachgebildet, welche die Fortschritte einer weiteren Ausbildung der Auffassungsweise und Darstellung ableugnen wollte und auf die entgegengesetzten Abwege führen musste.

Was nun die näheren *historischen* Hauptmomente in der Entwicklung der italienischen Malerei bis zur Stufe ihrer Vollendung anbetrifft, so will ich kurz nur folgende Punkte herausheben, auf welche es bei der Charakterisierung der wesentlichsten Seiten der Malerei und ihrer Ausdrucksweise ankommt.

α) Nach früherer Rohheit und Barbarei gingen die Italiener von dem durch die Byzantiner im ganzen handwerksmäßiger fortgepflanzten Typus wieder mit einem neuen Aufschwünge aus. Der Kreis der dargestellten Gegenstände war aber nicht groß, und die Hauptsache blieb die strenge Würde, die Feierlichkeit und religiöse Hoheit. Doch bereits Duccio, der Sieneser, und Cimabue, der Florentiner, wie es Herr von Rumohr als ein gewichtiger Kenner dieser früheren Epochen bezeugt *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 4), suchten die dürftigen Überreste der antiken perspektivisch und anatomisch begründeten Zeichnungsart, welche sich durch mechanische Nachbildung christlich antiker Kunstwerke besonders in der neugriechischen Malerei erhalten hatten, in sich aufzunehmen und im eigenen Geiste möglichst zu verjüngen. Sie „empfanden den Wert dieser Bezeichnungen ... ; doch strebten sie, das Grelle ihrer Verknöcherung zu mildern, indem sie solche halbverstandenen Züge mit dem Leben verglichen, wie wir angesichts ihrer Leistungen vermuten und annehmen dürfen". Dies sind inzwischen nur die ersten Emporstrebungen der Kunst aus dem Typischen, Starren zum Lebendigen und individuell Ausdrucksvollen hin.

β) Der weitere *zweite* Schritt nun aber besteht in der Losreißung von jenen griechischen Vorbildern, in dem Hereintreten ins Menschliche und Individuelle, der ganzen Konzeption und Ausführung nach, sowie in der fortgebildet tieferen Angemessenheit menschlicher Charaktere und Formen zu dem religiösen Gehalt, den sie ausdrücken sollen.

αα) Hier ist zuerst der großen Einwirkung zu erwähnen, welche *Giotto* und die Schüler desselben hervorbrachten. Giotto änderte ebensowohl die bisherige Zubereitungsart der Farben, als er auch die Auffassungsweise und Richtung der Darstellung umwandelte. Die Neugriechen haben sich wahrscheinlich, wie aus chemischen Untersuchungen hervorgeht, sei es als Bindemittel der Farben, sei es als Überzug, des Wachses bedient, wodurch „der gelblichgrünliche, verdunkelnde Ton" entstand, der nicht durchhin aus den Wirkungen des Lampenlichts zu erklären ist *(Italienische Forschungen,* Bd. l, S. 312).

Dies zähere Bindungsmittel nun der griechischen Maler hat Giotto ganz aufgegeben und ist dagegen zu dem Anreiben der Farben mit geklärter Milch junger Sprossen, unreifer Feigen und mit anderen minderöligen Leimen übergegangen, welche die italienischen Maler des früheren Mittelalters, vielleicht schon ehe sie sich wieder der strengeren Nachbildung der Byzantiner zuwendeten, in Gebrauch gehabt hatten *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 43; Bd. l, S. 312). Diese Bindungsmittel übten auf die Farben keinen verdunkelnden Einfluss aus, sondern ließen sie hell und klar.

Wichtiger jedoch war die Umwandlung, welche durch Giotto in Rücksicht auf die *Wahl* der Gegenstände und deren *Darstellungsweise* in die italienische Malerei hereinkam. Schon Ghiberti rühmt von Giotto, dass er die rohe Manier der Griechen verlassen und, ohne über das Maß hinauszugehen, die Natürlichkeit und Anmut eingeführt habe *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 42); und auch Boccaccio *(Decamerone,* 6. Tag, 5. Geschichte) sagt von ihm, dass die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachzubilden verstehe. In den byzantinischen Gemälden lässt sich von Naturanschauung kaum eine Spur entdecken; Giotto nun war es, der sich auf das Gegenwärtige und Wirkliche hin ausrichtete und die Gestalten und Affekte, die er darzustellen unternahm, mit dem Leben selbst, wie es sich um ihn her bewegte, verglich. Mit dieser Richtung tritt der Umstand zusammen, dass zu Giottos Zeit nicht nur überhaupt die Sitten freier, das Leben lustiger wurde, sondern dass auch die Verehrung vieler neuer Heiliger aufkam, welche der Zeit des Malers selbst näher lagen. Diese besonders wählte sich Giotto bei seiner Richtung auf die wirkliche Gegenwart zu Gegenständen seiner Kunst aus, so dass nun auch wieder im Inhalte selbst die Forderung lag, auf die Natürlichkeit der leiblichen Erscheinung, auf Darstellung bestimmterer Charaktere, Handlungen, Leidenschaften, Situationen, Stellungen und Bewegungen hinzuarbeiten. Was nun aber bei diesem Bestreben relativ verlorenging, ist jener großartige heilige Ernst, welcher der vorangehenden Kunststufe zugrunde gelegen hatte. Das Weltliche gewinnt Platz und Ausbreitung, wie denn auch Giotto im Sinne seiner Zeit dem Burlesken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte, so

ken neben dem Pathetischen eine Stelle einräumte, so dass Herr von Rumohr mit Recht sagt *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 73): „Unter diesen Umständen weiß ich nicht, was einige wollen, welche sich mit aller Kraft darangesetzt haben, die Richtung und Leistung des Giotto als das Erhabenste der neueren Kunst auszupreisen“. Für die Würdigung des Giotto den richtigen Standpunkt wieder angegeben zu haben, ist ein großes Verdienst jenes gründlichen Forschers, der zugleich darauf aufmerksam macht, dass Giotto selbst in seiner Richtung auf die Vermenschlichung und Natürlichkeit doch immer noch auf einer im ganzen niedrigen Stufe stehenblieb.

ββ) In dieser durch Giotto angeregten Sinnesweise nun bildete die Malerei sich fort. Die typische Darstellung Christi, der Apostel und der bedeutenderen Ereignisse, von denen die Evangelien Bericht erstatten, ward mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt; doch erweiterte sich dafür der Kreis der Gegenstände nach einer anderen Seite, indem *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 213) „alle Hände geschäftig waren, die Übergänge im Leben moderner Heiligen zu malen: frühere Weltlichkeit, plötzliches Erwachen des Bewusstseins des Heiligen, Eintritt ins Leben der Frommen und Abgeschiedenen, Wunder im Leben wie besonders nach dem Tode, in deren Darstellung, wie es in den äußeren Bedingungen der Kunst liegt, der Ausdruck des Affektes der Lebenden die Andeutung der unsichtbaren Wunderkraft überwog“. Daneben wurden dann auch die Begebnisse der Lebens- und Leidensgeschichte Christi nicht vernachlässigt. Besonders die Geburt und Erziehung Christi, die Madonna mit dem Kinde erhoben sich zu Lieblingsgegenständen und wurden mehr in die lebendigere Familientraulichkeit, ins Zärtliche und Innige, ins Menschliche und Empfindungsreiche hineingeführt, während auch „in den Aufgaben aus der Leidensgeschichte nicht mehr das Erhabene und Siegreiche, vielmehr nur das Rührende hervorgehoben (ward) – die unmittelbare Folge jenes schwärmerischen Schwelgens im Mitgefühle der irdischen Schmerzen des Erlösers, dem der heilige Franziskus durch Beispiel und Lehre eine neue, bis dahin unerhörte Energie verliehen hatte“.

In Rücksicht auf einen weiteren Fortgang gegen die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hin sind besonders zwei Namen zu nennen, *Masaccio* und *Fiesole.* Worauf es nämlich wesentlich bei der fortschreitenden Hineinlebung des religiösen Gehalts in die lebendigen Formen der menschlichen Gestalt und des seelenvollen Ausdrucks menschlicher Züge ankam, war auf der einen Seite, wie Rumohr dies angibt *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 243), die Mehrung der Rundung aller Formen; auf der anderen Seite ein „tieferes Eingehen in die Austeilung, in den Zusammenhang, in die vielfältigsten Abstufungen des Reizes und der Bedeutung menschlicher Gesichtsformen". In die nächste Lösung dieser Kunstaufgabe, deren Schwierigkeit für jene Zeit die Kräfte eines Künstlers übersteigen mochte, teilten sich Masaccio und Angelico da Fiesole. „Masaccio übernahm die Erforschung des Helldunkels, der Rundung und Auseinandersetzung zusammengeordneter Gestalten; Angelico da Fiesole hingegen die Ergründung des inneren Zusammenhanges, der einwohnenden Bedeutung menschlicher Gesichtszüge, deren Fundgruben er zuerst der Malerei eröffnet"; Masaccio nicht etwa in dem Streben nach Anmut, sondern mit großartiger Auffassung, Männlichkeit und im Bedürfnis nach durchgreifenderer Einheit; Fiesole mit der Inbrunst religiöser, vom Weltlichen entfernter Liebe, klösterlicher Reinheit der Gesinnung, Erhebung und Heiligung der Seele; wie denn Vasari von ihm erzählt, er habe niemals gemalt, ohne vorher mit Innigkeit zu beten, und nie die Leiden des Erlösers dargestellt, ohne dabei in Tränen auszubrechen *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 252). So war es also auf der einen Seite die erhöhtere Lebendigkeit und Natürlichkeit, um welche es in diesem Fortschritte der Malerei zu tun war, auf der anderen aber blieb die Tiefe des frommen Gemüts, die unbefangene Innigkeit der Seele im Glauben nicht aus, sondern überwog noch die Freiheit, Geschicklichkeit, Naturwahrheit und Schönheit der Komposition, Stellung, Gewandung und Färbung. Wenn die spätere Entwicklung noch einen bei weitem erhöhteren, volleren Ausdruck der geistigen Innerlichkeit zu erreichen verstand, so ist die jetzige Epoche doch in Reinheit und Unschuld der religiösen Gesinnung und ernsten Tiefe der Konzeption nicht überboten worden. Manche Gemälde dieser Zeit können zwar für uns durch

ihre Farbe, Gruppierung und Zeichnung etwas Abstoßendes haben, indem die Formen der Lebendigkeit, die zur Darstellung für die Religiosität des Inneren gebraucht werden, für diesen Ausdruck noch nicht vollkommen durchgängig erscheinen; von selten des geistigen Sinnes jedoch, aus welchem die Kunstwerke hervorgingen, darf man die naive Reinheit, die Vertrautheit mit den innersten Tiefen des wahrhaft religiösen Gehalts, die Sicherheit gläubiger Liebe, auch in Bedrängnis und Schmerz, und oft auch die Grazie der Unschuld und Seligkeit um so weniger verkennen, als die folgenden Epochen, wenn sie auch nach anderen Seiten künstlerischer Vollendung vorwärtsschritten, dennoch diese ursprünglichen Vorzüge, nachdem sie verloren gegangen waren, nicht wieder erreichten.

γγ) Ein *dritter* Punkt, der im weiteren Fortgang zu den eben erwähnten hinzukommt, betrifft die größere Ausbreitung in Rücksicht der Gegenstände, welche mit erneutem Sinn in die Darstellung aufgenommen wurden. Wie das Heilige sich in der italienischen Malerei von Hause aus der Wirklichkeit schon dadurch genähert hatte, dass Menschen, welche der Lebensepoche der Maler selbst näher standen, für heilig erklärt wurden, so zieht jetzt die Kunst auch die anderweitige Wirklichkeit und Gegenwart in ihren Bereich hinein. Von jener Stufe reiner Innigkeit und Frömmigkeit, welche nur den Ausdruck dieser religiösen Beseelung selber bezweckte, geht nämlich die Malerei mehr und mehr dazu fort, das äußerliche Weltleben mit den religiösen Gegenständen zu vergesellschaften. Das frohe, kraftvolle Aufsichberuhen der Bürger mit ihrer Betriebsamkeit, ihrem Handel und Gewerbe, ihrer Freiheit, ihrem männlichen Mut und Patriotismus, das Wohlsein in der lebensheiteren Gegenwart, dieses wiedererwachende Wohlgefallen des Menschen an seiner Tugend und witzigen Fröhlichkeit, diese Versöhnung mit dem Wirklichen von selten des inneren Geistes und der Außengestalt war es, welche auch in die künstlerische Auffassung und Darstellung hereintrat und in ihr sich geltend machte. In diesem Sinne sehen wir die Liebe für landschaftliche Hintergründe, Aussichten auf Städte, Umgebung von Kirchen, Palästen lebendig werden; die wirklichen Porträts berühmter Gelehrter, Freunde, Staatsmänner,

Künstler und sonstiger Personen, welche durch Witz, Heiterkeit sich die Gunst ihrer Zeit erworben hatten, gewinnen in religiösen Situationen Platz; Züge aus dem häuslichen und bürgerlichen Leben werden mit größerer oder geringerer Freiheit und Geschicklichkeit benutzt; und wenn auch das Geistige des religiösen Gehalts die Grundlage blieb, so wurde doch der Ausdruck der Frömmigkeit nicht mehr für sich isoliert, sondern ward an das vollere Leben der Wirklichkeit und weltlichen Lebensgebiete angeknüpft (Vgl. *Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 282). Allerdings wird durch diese Richtung der Ausdruck religiöser Konzentration und ihrer innigen Frömmigkeit abgeschwächt, aber die Kunst bedurfte, um zu ihrem Gipfel zu gelangen, auch dieses weltlichen Elementes.

γ) Aus dieser Verschmelzung nun der lebendigen volleren Wirklichkeit mit der inneren Religiosität des Gemüts entsprang eine neue geistvolle Aufgabe, deren Lösung erst den großen Künstlern des sechzehnten Jahrhunderts vollkommen gelang. Denn es galt jetzt, die seelenvolle Innigkeit, den Ernst und die Hoheit der Religiosität mit jenem Sinn für die Lebendigkeit leiblicher und geistiger Gegenwart der Charaktere und Formen in Einklang zu setzen, damit die körperliche Gestalt in ihrer Stellung, Bewegung und Färbung nicht bloß ein äußerliches Gerüst bleibe, sondern in sich selbst seelenvoll und lebendig werde und bei durchgängigem Ausdruck aller Teile zugleich im Inneren und Äußeren als gleichmäßig schön erscheine.

Zu den vorzüglichsten Meistern, welche diesem Ziele entgegenschreiten, ist besonders *Leonardo da Vinci zu* nennen. Er nämlich war es, der nicht nur mit fast grübelnder Gründlichkeit und Feinheit des Verstandes und der Empfindung tiefer als ein anderer vor ihm auf die Formen des menschlichen Körpers und die Seele ihres Ausdrucks einging, sondern sich auch bei gleich tiefer Begründung der malerischen Technik eine große Sicherheit in Anwendung der Mittel erwarb, welche sein Studium ihm an die Hand gegeben hatte. Dabei wusste er sich zugleich einen ehrfurchtsvollen Ernst für die Konzeption seiner religiösen Aufgaben zu bewahren, so dass seine Gestalten, wie sehr sie auch dem Schein eines volleren und abgerundeten wirklichen Daseins

zustreben und den Ausdruck süßer, lächelnder Freudigkeit in ihren Mienen und zierlichen Bewegungen zeigen, dennoch der Hoheit nicht entbehren, welche die Ehrfurcht vor der Würde und Wahrheit der Religion gebietet (Vgl. *Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 308).

Die reinste Vollendung aber in dieser Sphäre hat erst *Raffael* erreicht. Herr von Rumohr teilt besonders den umbrischen Malerschulen seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen geheimen Reiz bei, dem jedes Herz sich öffne, und sucht diese Anziehung aus der Tiefe und Zartheit des Gefühls sowie aus der wunderbaren Vereinigung zu erklären, in welche jene Maler halbdeutliche Erinnerungen aus den ältesten christlichen Kunstbestrebungen mit den milderen Vorstellungen der neueren Gegenwart zu bringen verstanden und in dieser Rücksicht ihre toskanischen, lombardischen und venezianischen Zeitgenossen überragten *(Italienische Forschungen,* Bd. II, S. 310). Diesen Ausdruck nun „fleckenloser Seelenreinheit und gänzlicher Hingebung in süßschmerzliche und schwärmerische zärtliche Gefühle“ wusste auch Pietro Perugino, der Meister Raffaels, sich anzueignen und damit die Objektivität und Lebendigkeit der äußeren Gestalten, das Eingehen auf das Wirkliche und Einzelne zu verschmelzen, wie es vornehmlich von den Florentinern war ausgebildet worden. Von Perugino nun, an dessen Geschmack und Stil Raffael in seinen Jugendarbeiten noch gefesselt erscheint, geht Raffael zur vollständigsten Erfüllung jener oben angedeuteten Forderung fort.

Bei ihm nämlich vereinigt sich die höchste kirchliche Empfindung für religiöse Kunstaufgaben sowie die volle Kenntnis und liebereiche Beachtung natürlicher Erscheinungen in der ganzen Lebendigkeit ihrer Farbe und Gestalt mit dem gleichen Sinn für die Schönheit der Antike. Diese große Bewunderung vor der idealischen Schönheit der Alten brachte ihn jedoch nicht etwa zur Nachahmung und aufnehmenden Anwendung der Formen, welche die griechische Skulptur so vollendet ausgebildet hatte, sondern er fasste nur im allgemeinen das Prinzip ihrer freien Schönheit auf, die bei ihm nun durch und durch von malerisch individueller Lebendigkeit und tieferer Seele des Ausdrucks sowie von einer bis dahin den Italienern noch nicht bekannten

offenen, heiteren Klarheit und Gründlichkeit der Darstellung durchdrungen war. In der Ausbildung und gleichmäßig verschmelzenden Zusammenfassung dieser Elemente erreichte er den Gipfel seiner Vollendung. – In dem magischen Zauber des Helldunkels, in der seelenvollen Zierlichkeit und Grazie des Gemüts, der Formen, Bewegungen, Gruppierungen ist dagegen *Correggio,* in dem Reichtum der natürlichen Lebendigkeit, dem leuchtenden Schmelz, der Glut, Wärme, Kraft des Kolorits *Tizian* noch größer geworden. Es gibt nichts Lieblicheres als Correggios Naivität nicht natürlicher, sondern religiöser, geistiger Anmut; nichts Süßeres als seine lächelnde, bewusstlose Schönheit und Unschuld.

Die malerische Vollendung dieser großen Meister ist eine Höhe der Kunst, wie sie nur einmal von einem Volke in dem Verlauf geschichtlicher Entwicklung kann erstiegen werden.

c. Die niederländische und deutsche Malerei

Was nun *drittens* die deutsche Malerei angeht, so können wir die eigentlich deutsche mit der niederländischen zusammenstellen.

Der allgemeine Unterschied gegen die Italiener besteht hier darin, dass weder die Deutschen noch die Niederländer aus sich selbst zu jenen freien idealen Formen und Ausdrucksweisen hingelangen wollen oder können, denen es ganz entspricht, in die geistige verklärte Schönheit übergegangen zu sein. Dafür bilden sie aber auf der einen Seite den Ausdruck für die Tiefe der Empfindung und die subjektive Beschlossenheit des Gemüts aus; auf der anderen Seite bringen sie zu dieser Innigkeit des Glaubens die ausgebreitetere Partikularität des individuellen Charakters hinzu, der nun nicht nur die alleinige innere Beschäftigung mit den Interessen des Glaubens und Seelenheils kundgibt, sondern auch zeigt, wie sich die dargestellten Individuen auch um die Weltlichkeit bemüht, sich mit den Sorgen des Lebens herumgeschlagen und in dieser schweren Arbeit weltliche Tugenden, Treue, Beständigkeit, Geradheit, ritterliche Festigkeit und bürgerliche Tüchtigkeit erworben haben. Bei diesem mehr in das Beschränkte ver-

senkten Sinn finden wir zugleich im Gegensatz der von Hause aus reineren Formen und Charaktere der Italiener hier, bei den Deutschen besonders, mehr den Ausdruck einer formellen Halsstarrigkeit widerspenstiger Naturen, welche sich entweder mit der Energie des Trotzes und der brutalen Eigenwilligkeit Gott gegenüberstellen oder sich Gewalt anzutun genötigt sind, um sich mit saurer Arbeit aus ihrer Beschränktheit und Rohheit herausreißen und zur religiösen Versöhnung durchkämpfen zu können, so dass nun die tiefen Wunden, die sie ihrem Inneren schlagen müssen, noch in dem Ausdruck ihrer Frömmigkeit zum Vorschein kommen.

In Rücksicht auf das Nähere will ich nur auf einige Hauptpunkte aufmerksam machen, welche in Betreff der älteren niederländischen Schule im Unterschiede der oberdeutschen und der späteren holländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts von Wichtigkeit sind.

α) Unter den älteren *Niederländern* ragen besonders die Gebrüder *van Eyck,* Hubert und Johann, schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts hervor, deren Meisterschaft man erst in neuerer Zeit wieder hat schätzen lernen. Sie werden bekanntlich als die Erfinder oder wenigstens als die eigentlichen ersten Vollender der Ölmalerei genannt. Bei dem großen Schritte, den sie vorwärts taten, könnte man nun glauben, dass sich hier von früheren Anfängen her eine Stufenleiter der Vervollkommnung müsste nachweisen lassen. Von solch einem allmählichen Fortschreiten aber sind uns keine geschichtlichen Kunstdenkmäler aufbewahrt. Anfang und Vollendung steht bis jetzt für uns mit einem Male da. Denn vortrefflicher, als diese Brüder es taten, kann fast nicht gemalt werden. Außerdem beweisen die übrig gebliebenen Werke, in welchen das Typische bereits beiseite gestellt und überwunden ist, nicht nur eine große Meisterschaft in Zeichnung, Stellung, Gruppierung, innerer und äußerer Charakteristik, Wärme, Klarheit, Harmonie und Feinheit der Färbung, Großartigkeit und Abgeschlossenheit der Komposition; sondern auch der ganze Reichtum der Malerei in Betreff auf Naturumgebung, architektonisches Beiwerk, Hintergründe, Horizont, Pracht und Mannigfaltigkeit der Stoffe, Kleidung, Art der Waffen, des Schmuckes usf. ist bereits mit solcher Treue,

mit so viel Empfindung für das Malerische und solch einer Virtuosität behandelt, dass selbst die späteren Jahrhunderte, wenigstens von selten der Gründlichkeit und Wahrheit, nichts Vollendeteres aufzuzeigen haben. Dennoch werden wir durch die Meisterwerke der italienischen Malerei, wenn wir sie diesen niederländischen gegenüberstellen, mehr angezogen werden, weil die Italiener bei voller Innigkeit und Religiosität die geistreiche Freiheit und Schönheit der Phantasie voraushaben. Die niederländischen Figuren erfreuen zwar auch durch Unschuld, Naivität und Frömmigkeit, ja in Tiefe des Gemüts übertreffen sie zum Teil die besten Italiener, aber zu der gleichen Schönheit der Form und Freiheit der Seele haben sich die niederländischen Meister nicht zu erheben vermocht; und besonders sind ihre Christkinder übel gestaltet, und ihre übrigen Charaktere, Männer und Frauen, wie sehr sie auch innerhalb des religiösen Ausdrucks zugleich eine durch die Tiefe des Glaubens geheiligte Tüchtigkeit in weltlichen Interessen kundgeben, würden doch über dies Frommsein hinaus oder vielmehr unter demselben unbedeutend und gleichsam unfähig erscheinen, in sich frei, phantasievoll und höchst geistreich zu sein.

β) Eine *zweite* Seite, welche Berücksichtigung verdient, ist der Übergang aus der ruhigeren, ehrfurchtsvollen Frömmigkeit zur Darstellung von Martern, zum Unschönen der Wirklichkeit überhaupt. Hierin zeichnen sich besonders die *oberdeutschen* Meister aus, wenn sie in Szenen aus der Passionsgeschichte die Rohheit der Kriegsknechte, die Bosheit des Spottes, die Barbarei des Hasses gegen Christus im Verlauf seines Leidens und Sterbens mit großer Energie in Charakteristik der Hässlichkeiten und Missgestaltungen hervorkehren, welche als äußere Formen der inneren Verworfenheit des Herzens entsprechend sind. Die stille schöne Wirkung ruhiger, inniger Frömmigkeit ist zurückgesetzt, und bei der Bewegtheit, welche die genannten Situationen vorschreiben, wird zu scheußlichen Verzerrungen, Gebärden der Wildheit und Zügellosigkeit der Leidenschaften fort gegangen. Bei der Fülle der durcheinandertreibenden Gestalten, und der überwiegenden Rohheit der Charaktere fehlt es solchen Gemälden auch leicht an innerer Harmonie sowohl der Komposition als auch der Färbung, so

dass man besonders beim ersten Wiederaufleben des Geschmacks an älterer deutscher Malerei bei der im ganzen geringeren Vollendung der Technik viele Verstöße in Rücksicht auf die Entstehungszeit solcher Werke gemacht hat. Man hielt sie für älter als die vollendeteren Gemälde der van Eyckschen Epoche, während sie doch größtenteils in eine spätere Zeit fallen. Jedoch sind die oberdeutschen Meister nicht etwa bei diesen Darstellungen ausschließlich stehen geblieben, sondern haben gleichfalls die mannigfaltigsten religiösen Gegenstände behandelt und sich auch in Situationen der Passionsgeschichte, wie Albrecht Dürer z. B., dem Extrem der bloßen Rohheit siegreich zu entwinden verstanden, indem sie sich auch für dergleichen Aufgaben einen inneren Adel und eine äußere Abgeschlossenheit und Freiheit bewahrten.

γ) Das letzte nun, wozu es die deutsche und niederländische Kunst bringt, ist das gänzliche Sicheinleben ins *Weltliche* und Tägliche und das damit verbundene *Auseinandertreten* der Malerei in die verschiedenartigsten Darstellungsarten, welche sich sowohl in Rücksicht des Inhalts als auch in Betreff der Behandlung voneinander scheiden und einseitig ausbilden. Schon in der italienischen Malerei macht sich der Fortgang bemerkbar von der einfachen Herrlichkeit der Andacht zu immer hervortretenderer Weltlichkeit, die hier aber, wie z. B. bei Raffael, teils von Religiosität durchdrungen, teils von dem Prinzip antiker Schönheit begrenzt und zusammengehalten bleibt, während der spätere Verlauf weniger ein Auseinandergehen in die Darstellung von Gegenständen aller Art am Leitfaden des Kolorits ist als ein oberflächlicheres Zerfahren oder eklektisches Nachbilden der Formen und Malweisen. Die deutsche und niederländische Kunst dagegen hat am bestimmtesten und auffallendsten den ganzen Kreis des Inhalts und der Behandlungsarten durchlaufen: von den ganz traditionellen Kirchenbildern, einzelnen Figuren und Brustbildern an zu sinnigen, frommen, andächtigen Darstellungen hinüber bis zur Belebung und Ausdehnung derselben in größeren Kompositionen und Szenen, in welchen aber die freie Charakterisierung der Figuren, die erhöhte Lebendigkeit durch Aufzüge, Dienerschaft, zufällige Personen der Ge-

meinde, Schmuck der Kleider und Gefäße, der Reichtum von Porträts, Architekturwerken, Naturumgebung, Aussichten auf Kirchen, Straßen, Städte, Ströme, Waldungen, Gebirgsformen auch noch von der religiösen Grundlage zusammengefasst und getragen wird. Dieser Mittelpunkt nun ist es, der jetzt fortbleibt, so dass der bis hierher in eins gehaltene Kreis von Gegenständen auseinanderfällt und die Besonderheiten in ihrer spezifischen Einzelheit und Zufälligkeit des Wechsels und der Veränderung sich der vielfältigsten Art der Auffassung und malerischen Ausführung preisgeben.

Um den Wert dieser letzten Sphäre auch an dieser Stelle, wie früher bereits, vollständig zu würdigen, müssen wir uns noch einmal den nationalen Zustand näher vor Augen bringen, aus welchem sie ihren Ursprung genommen hat. In dieser Beziehung haben wir das Herübertreten aus der Kirche und den Anschauungen und Gestaltungen der Frömmigkeit zur Freude am Weltlichen als solchem, an den Gegenständen und partikularen Erscheinungen der Natur, an dem häuslichen Leben in seiner Ehrbarkeit, Wohlgemutheit und stillen Enge, wie an nationalen Feierlichkeiten, Festen und Aufzügen, Bauerntänzen, Kirmesspäßen und Ausgelassenheiten folgendermaßen zu rechtfertigen. Die *Reformation* war in Holland durchgedrungen; die Holländer hatten sich zu Protestanten gemacht und die spanische Kirchen- und Königsdespotie überwunden. Und zwar finden wir hier nach selten des politischen Verhältnisses weder einen vornehmen Adel, der seinen Fürsten und Tyrannen verjagt oder ihm Gesetze vorschreibt, noch ein ackerbauendes Volk, gedrückte Bauern, die losschlagen wie die Schweizer; sondern bei weitem der größere Teil, ohnehin der Tapferen zu Land und der kühnsten Seehelden, bestand aus Städtebewohnern, gewerbefleißigen, wohlhabenden Bürgern, die, behaglich in ihrer Tätigkeit, nicht hoch hinauswollten, doch, als es galt, die Freiheit ihrer wohlerworbenen Rechte, der besonderen Privilegien ihrer Provinzen, Städte, Genossenschaften zu verfechten, mit kühnem Vertrauen auf Gott, ihren Mut und Verstand aufstanden, ohne Furcht vor der ungeheuren Meinung von der spanischen Oberherrschaft über die halbe Welt allen Gefahren sich aussetzten, tapfer ihr

Blut vergossen und durch diese rechtliche Kühnheit und Ausdauer sich ihre religiöse und bürgerliche Selbstständigkeit siegreich errangen. Wenn wir irgendeine partikulare Gemütsrichtung *deutsch* nennen können, so ist es diese treue, wohlhäbige, gemütvolle Bürgerlichkeit, die im Selbstgefühl ohne Stolz, in der Frömmigkeit nicht bloß begeistert und andächtelnd, sondern im Weltlichen konkret-fromm, in ihrem Reichtum schlicht und zufrieden, in Wohnung und Umgebung einfach, zierlich und reinlich bleibt und in durchgängiger Sorgsamkeit und Vergnüglichkeit in allen ihren Zuständen, mit ihrer Selbstständigkeit und vordringenden Freiheit sich zugleich, der alten Sitte treu, die altväterliche Tüchtigkeit ungetrübt zu bewahren weiß.

Diese sinnige, kunstbegabte Völkerschaft will sich nun auch in der Malerei an diesem ebenso kräftigen als rechtlichen, genügsamen, behaglichen Wesen erfreuen, sie will in ihren Bildern noch einmal in allen möglichen Situationen die Reinlichkeit ihrer Städte, Häuser, Hausgeräte, ihren häuslichen Frieden, ihren Reichtum, den ehrbaren Putz ihrer Weiber und Kinder, den Glanz ihrer politischen Stadtfeste, die Kühnheit ihrer Seemänner, den Ruhm ihres Handels und ihrer Schiffe genießen, die durch die ganze Welt des Ozeans hinfahren. Und eben dieser Sinn für rechtliches, heiteres Dasein ist es, den die holländischen Meister auch für die Naturgegenstände mitbringen und nun in allen ihren malerischen Produktionen mit der Freiheit und Treue der Auffassung, mit der Liebe für das scheinbar Geringfügige und Augenblickliche, mit der offenen Frische des Auges und unzerstreuten Einsenkung der ganzen Seele in das Abgeschlossenste und Begrenzteste zugleich die höchste Freiheit künstlerischer Komposition, die feine Empfindung auch für das Nebensächliche und die vollendete Sorgsamkeit der Ausführung verbinden. Auf der einen Seite hat diese Malerei in Szenen aus dem Kriegsund Soldatenleben, in Auftritten in Schenken, bei Hochzeiten und anderen bäurischen Gelagen, in Darstellung häuslicher Lebensbezüge, in Porträts und Naturgegenständen, Landschaften, Tieren, Blumen usf. die Magie und Farbenzauber des Lichts, der Beleuchtung und des Kolorits überhaupt, andererseits die durch und durch lebendige Charakteristik in größter Wahrheit der

Kunst unübertrefflich ausgebildet. Und wenn nun aus dem Unbedeutenden und Zufälligen auch in das Bäurische, die rohe und gemeine Natur fortgeht, so erscheinen diese Szenen so ganz durchdrungen von einer unbefangenen Frohheit und Lustigkeit, dass nicht das Gemeine, das nur gemein und bösartig ist, sondern diese Frohheit und Unbefangenheit den eigentlichen Gegenstand und Inhalt ausmacht. Wir sehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenschaften vor uns, sondern das Bäurische und Naturnahe in den unteren Ständen, das froh, schalkhaft, komisch ist. In dieser unbekümmerten Ausgelassenheit selber liegt hier das ideale Moment: es ist der Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt; Menschen, die so von ganzem Herzen wohlgemut sind, können nicht durch und durch schlecht und niederträchtig sein. Es ist in dieser Rücksicht nicht dasselbe, ob das Böse nur als momentan oder als Grundzug in einem Charakter heraustritt. Bei den Niederländern hebt das Komische das Schlimme in der Situation auf, und uns wird sogleich klar: die Charaktere können auch noch etwas anderes sein als das, worin sie in diesem Augenblick vor uns stehen. Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unschätzbaren Wert dieser Gemälde. Will man dagegen in heutigen Bildern der ähnlichen Art pikant sein, so stellt man gewöhnlich etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böses ohne versöhnende Komik dar. Ein böses Weib z. B. zankt ihren betrunkenen Mann in der Schenke aus, und zwar recht bissig; da zeigt sich denn, wie ich schon früher einmal anführte, nichts, als dass er ein liederlicher Kerl und sie ein geifriges altes Weib ist.

Sehen wir die holländischen Meister mit diesen Augen an, so werden wir nicht mehr meinen, die Malerei hätte sich solcher Gegenstände enthalten und nur die alten Götter, Mythen und Fabeln oder Madonnenbilder, Kreuzigungen, Martern, Päpste, Heilige und Heiliginnen darstellen sollen. Das, was zu jedem Kunstwerk gehört, gehört auch zur Malerei: die Anschauung, was überhaupt am Menschen, am menschlichen Geist und Charakter, was der *Mensch* und was *dieser* Mensch ist. Diese Auffassung der inneren menschlichen Natur und ihrer äußeren lebendigen Formen und Erscheinungsweisen, diese

unbefangene Lust und künstlerische Freiheit, diese Frische und Heiterkeit der Phantasie und sichere Keckheit der Ausführung macht hier den poetischen Grundzug aus, der durch die meisten holländischen Meister dieses Kreises geht. In ihren Kunstwerken kann man menschliche Natur und Menschen studieren und kennenlernen. Heutigentags aber muss man sich nur allzu oft Porträts und historische Gemälde vor Augen bringen lassen, denen man aller Ähnlichkeit mit Menschen und wirklichen Individuen zum Trotz doch auf den ersten Blick schon ansieht, dass der Künstler weder weiß, was der Mensch und menschliche Farbe, noch was die Formen sind, in denen der Mensch, *dass er* Mensch sei, ausdrückt.

Zweites Kapitel: Die Musik

Blicken wir auf den Gang zurück, den wir bisher in der Entwicklung der besonderen Künste verfolgt haben, so begannen wir mit der *Architektur*. Sie war die unvollständigste Kunst, denn wir fanden sie unfähig, in der nur schweren Materie, welche sie als ihr sinnliches Element ergriff und nach den Gesetzen der Schwere behandelte, Geistiges in angemessener Gegenwart darzustellen, und mussten sie darauf beschränken, aus dem Geiste für den Geist in seinem lebendigen, wirklichen Dasein eine kunstgemäße äußere Umgebung zu bereiten.

Die *Skulptur* dagegen *zweitens* machte sich zwar das Geistige selbst zu ihrem Gegenstande, doch weder als partikularen Charakter noch als subjektive Innerlichkeit des Gemüts, sondern als die freie Individualität, welche sich ebenso wenig von dem substantiellen Gehalt als von der leiblichen Erscheinung des Geistigen abtrennt, sondern als Individuum nur so weit in die Darstellung hineingeht, als es zur individuellen Verlebendigung eines in sich selbst wesentlichen Inhalts erforderlich ist, und als geistiges Inneres die Körperformen nur um so viel durchdringt, als es die in sich unzerschiedene Einigung des Geistes und seiner ihm entsprechenden Naturgestalt zulässt. Diese für die Skulptur notwendige Identität des nur in seinem *leiblichen* Organismus – statt im Elemente seiner eigenen *Innerlichkeit* –für sich seienden Geistes teilt dieser Kunst die Aufgabe zu, als Material noch die

schwere Materie beizubehalten, die Gestalt derselben aber nicht, wie die Architektur, als eine bloß unorganische Umgebung nach den Gesetzen des Lastens und Tragens zu formieren, sondern zu der dem Geist und seiner idealen Plastik adäquaten klassischen Schönheit umzuwandeln.

Wenn sich die Skulptur in dieser Rücksicht besonders geeignet zeigte, den Gehalt und die Ausdrucksweise der *klassischen* Kunstform in Kunstwerken lebendig werden zu lassen, während die Architektur, welchem Inhalt sie sich auch dienstbar erweisen mochte, in ihrer Darstellungsart über den Grundtypus einer nur *symbolischen* Andeutung nicht hinauskam, so treten wir *drittens* mit der Malerei in das Gebiet des *Romantischen* hinein. Denn in der Malerei ist zwar auch noch die *äußere Gestalt* das Mittel, durch welches sich das Innere offenbar macht, dies Innere aber ist die ideelle, *besondere Subjektivität,* das aus seinem leiblichen Dasein in sich gekehrte Gemüt, die subjektive Leidenschaft und Empfindung des Charakters und Herzens, die sich nicht mehr in die Außengestalt total ergießen, sondern in derselben gerade das innerliche Fürsichsein und die Beschäftigung des Geistes mit dem Bereich seiner eigenen Zustände, Zwecke und Handlungen abspiegeln. Um dieser Innerlichkeit ihres Inhalts willen kann die Malerei sich nicht mit der einerseits nur als schwer gestalteten, andererseits nur ihrer *Gestalt* nach aufzufassenden, unpartikularisierten Materie begnügen, sondern darf sich nur den Schein und *Farbenschein* derselben zum sinnlichen Ausdrucksmittel erwählen. Dennoch ist die Farbe nur da, um *räumliche* Formen und Gestalten, als in lebendiger Wirklichkeit vorhanden, selbst dann noch scheinbar zu machen, wenn die Kunst des Malens zu einer Magie des Kolorits sich fortbildet, in welcher das Objektive gleichsam schon zu verschweben beginnt und die Wirkung fast nicht mehr durch etwas Materielles geschieht. Wie sehr deshalb die Malerei sich auch zu dem ideelleren Freiwerden des Scheines entwickelt, der nicht mehr an der Gestalt als solcher haftet, sondern sich in seinem eigenen Elemente, in dem Spiel der Scheine und Widerscheine, in den Zaubereien des Helldunkels für sich selber zu ergehen die Erlaubnis hat, so ist doch diese Farbenmagie im-

mer noch räumlicher Art, ein auseinanderseiender und daher *bestehender* Schein.

1. Soll nun aber das Innere, wie dies bereits im Prinzip der Malerei der Fall ist, in der Tat als *subjektive* Innerlichkeit sich kundgeben, so darf das wahrhaft entsprechende Material nicht von der Art sein, dass es noch für sich Bestand hat. Dadurch erhalten wir eine Äußerungsweise und Mitteilung, in deren sinnliches Element die Objektivität nicht als räumliche Gestalt, um darin standzuhalten, eingeht, und bedürfen ein Material, das in seinem Sein-für-Anderes haltlos ist und in seinem Entstehen und Dasein selbst schon wieder verschwindet. Dies Tilgen nicht nur der *einen* Raumdimension, sondern der totalen Räumlichkeit überhaupt, dies völlige Zurückziehen in die Subjektivität nach selten des Inneren wie der Äußerung, vollbringt die zweite romantische Kunst – die *Musik.* Sie bildet in dieser Beziehung den eigentlichen Mittelpunkt derjenigen Darstellung, die sich das Subjektive als solches sowohl zum Inhalte als auch zur Form nimmt, indem sie als Kunst zwar das Innere zur Mitteilung bringt, doch in ihrer Objektivität selber *subjektiv* bleibt, d. h. nicht wie die bildende Kunst die Äußerung, zu der sie sich entschließt, für sich frei werden und zu einer in sich ruhig bestehenden Existenz kommen lässt, sondern dieselbe als Objektivität aufhebt und dem Äußeren nicht gestattet, als Äußeres sich uns gegenüber ein festes Dasein anzueignen.

Insofern jedoch das Aufheben der räumlichen Objektivität als Darstellungsmittels ein Verlassen derselben ist, das noch erst von der sinnlichen Räumlichkeit der bildenden Künste selber herkommt, so muss sich diese Negation ganz ebenso an der bisher ruhig für sich bestehenden *Materialität* betätigen, wie die Malerei in ihrem Felde die Raumdimensionen der Skulptur zur Fläche reduzierte. Die Aufhebung des Räumlichen besteht deshalb hier nur darin, dass ein bestimmtes sinnliches Material sein ruhiges Außereinander aufgibt, in Bewegung gerät, doch so in sich erzittert, dass jeder Teil des kohärierenden Körpers seinen Ort nicht nur verändert, sondern auch sich in den vorigen Zustand zurückzuversetzen strebt. Das Resultat dieses schwingenden Zitterns ist der *Ton,* das Material der Musik.

Mit dem Ton nun verlässt die Musik das Element der äußeren Gestalt und deren anschauliche *Sichtbarkeit* und bedarf deshalb zur Auffassung ihrer Produktionen auch eines anderen subjektiven Organs, des *Gehörs,* das wie das Gesicht nicht den praktischen, sondern den *theoretischen* Sinnen zugehört und selbst noch ideeller ist als das Gesicht. Denn die ruhige, begierdelose Beschauung von Kunstwerken lässt zwar die Gegenstände, ohne sie irgend vernichten zu wollen, für sich, wie sie da sind, ruhig bestehen, aber das, was sie auffasst, ist nicht das in sich selbst Ideellgesetzte, sondern im Gegenteil das in seiner sinnlichen Existenz Erhaltene. Das Ohr dagegen vernimmt, ohne sich selber praktisch gegen die Objekte hinauszuwenden, das Resultat jenes inneren Erzitterns des Körpers, durch welches nicht mehr die ruhig materielle Gestalt, sondern die erste ideellere Seelenhaftigkeit zum Vorschein kommt. Da nun ferner die Negativität, in die das schwingende Material hier eingeht, einerseits ein Aufheben des räumlichen Zustandes ist, das selbst wieder durch die Reaktion des Körpers aufgehoben wird, so ist die Äußerung dieser zwiefachen Negation, der Ton, eine Äußerlichkeit, welche sich in ihrem Entstehen durch ihr Dasein selbst wieder vernichtet und an sich selbst verschwindet. Durch diese gedoppelte Negation der Äußerlichkeit, welche im Prinzipe des Tons liegt, entspricht derselbe der inneren Subjektivität, indem das Klingen, das an und für sich schon etwas Ideelleres ist als die für sich real bestehende Körperlichkeit, auch diese ideellere Existenz aufgibt und dadurch eine dem Innerlichen gemäße Äußerungsweise wird.

2. Fragen wir nun umgekehrt, welcher Art das Innere sein müsse, um sich seinerseits wiederum dem Klingen und Tönen adäquat erweisen zu können, so haben wir bereits gesehen, dass für sich, als reale Objektivität genommen, der Ton dem Material der bildenden Künste gegenüber ganz abstrakt ist. Gestein und Färbung nehmen die Formen einer breiten, vielgestaltigen Welt der Gegenstände in sich auf und stellen dieselbe ihrem wirklichen Dasein nach dar; die Töne vermögen dies nicht. Für den Musikausdruck eignet sich deshalb auch nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die

Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist.

3. Dasselbe gilt für die *Wirkung* der Musik. Was durch sie in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet. Die Malerei z. B., wie wir sahen, vermag zwar gleichfalls das innere Leben und Treiben, die Stimmungen und Leidenschaften des Herzens, die Situationen, Konflikte und Schicksale der Seele in Physiognomien und Gestalten auszudrücken; was wir aber in Gemälden vor uns haben, sind objektive Erscheinungen, von denen das anschauende Ich als inneres Selbst noch unterschieden bleibt. Man mag sich in den Gegenstand, die Situation, den Charakter, die Formen einer Statue oder eines Gemäldes noch so sehr versenken und vertiefen, das Kunstwerk bewundern, darüber außer sich kommen, sich noch so sehr davon erfüllen – es hilft nichts, diese Kunstwerke sind und bleiben für sich bestehende Objekte, in Rücksicht auf welche wir über das Verhältnis des Anschauens nicht hinauskommen. In der Musik aber fällt diese Unterscheidung fort. Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive, und die Äußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich *bleibenden* Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, dass sie eine Mitteilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Inneren und Subjektiven getragen und nur für das subjektive Innere da sein soll. So ist der Ton wohl eine Äußerung und Äußerlichkeit, aber eine Äußerung, welche gerade dadurch, dass sie Äußerlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefasst, so ist sie verstummt; der Eindruck, der hier stattfinden soll, verinnerlicht sich sogleich; die Töne klingen nur in der tiefsten Seele nach, die in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und in Bewegung gebracht wird.

Diese gegenstandslose Innerlichkeit in Betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das *Formelle* der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden

Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.

Was nun den Verlauf angeht, den wir unseren weiteren Betrachtungen geben wollen, so haben wir *erstens* den *allgemeinen* Charakter der Musik und ihre Wirkung im Unterschiede der übrigen Künste, sowohl von selten des Materials als auch von selten der Form, welche der geistige Inhalt annimmt, bestimmter herauszuheben.

Zweitens müssen wir die besonderen *Unterschiede* erörtern, zu denen sich die musikalischen Töne und deren Figurationen teils in Rücksicht auf ihre zeitliche Dauer, teils in Beziehung auf die qualitativen Unterschiede ihres realen Erklingens auseinanderbreiten und vermitteln.

Drittens endlich erhält die Musik ein Verhältnis zu dem Inhalt, den sie ausdrückt, indem sie sich entweder den für sich schon durch das Wort ausgesprochenen Empfindungen, Vorstellungen und Betrachtungen begleitend anschließt oder sich frei in ihrem eigenen Bereich in fesselloserer Selbstständigkeit ergeht.

Wollen wir nun aber jetzt, nach dieser allgemeinen Angabe des Prinzips und der Einteilung der Musik, zur Auseinandersetzung ihrer besonderen Seiten fortschreiten, so tritt der Natur der Sache nach eine eigene Schwierigkeit ein. Weil nämlich das musikalische Element des Tons und der Innerlichkeit, zu welcher der Inhalt sich forttreibt, so abstrakt und formell ist, so kann zum Besonderen nicht anders übergegangen werden, als dass wir sogleich in technische Bestimmungen verfallen, in die Maßverhältnisse der Töne, in die Unterschiede der Instrumente, der Tonarten, Akkorde usf. In diesem Gebiete aber bin ich wenig bewandert und muss mich deshalb im voraus entschuldigen, wenn ich mich nur auf allgemeinere Gesichtspunkte und einzelne Bemerkungen beschränke.

1. Allgemeiner Charakter der Musik

Die wesentlichen Gesichtspunkte, welche in Rücksicht auf die Musik im allgemeinen von Belang sind, können wir in nachstehender Reihenfolge in Betracht ziehen:

Erstens haben wir die Musik auf der einen Seite mit den bildenden Künsten, auf der anderen mit der Poesie in Vergleich zu bringen.

Zweitens wird sich uns dadurch näher die Art und Weise ergeben, in der die Musik einen Inhalt zu fassen und darzustellen vermag.

Drittens können wir uns aus dieser Behandlungsart bestimmter die eigentümliche Wirkung erklären, welche die Musik im Unterschiede der übrigen Künste auf das Gemüt ausübt.

a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie

In Ansehung des ersten Punktes müssen wir die Musik, wenn wir sie in ihrer spezifischen Besonderheit klar herausstellen wollen, nach *drei* Seiten mit den anderen Künsten vergleichen.

α) *Erstens* steht sie zur *Architektur,* obschon sie derselben entgegengesetzt ist, dennoch in einem verwandtschaftlichen Verhältnis.

αα) Wenn nämlich in der Baukunst der Inhalt, der sich in architektonischen Formen ausprägen soll, nicht wie in Werken der Skulptur und Malerei ganz in die Gestalt hereintritt, sondern von ihr als eine äußere Umgebung unterschieden bleibt, so ist auch in der Musik als eigentlich romantischer Kunst die klassische Identität des Inneren und seines äußerlichen Daseins in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten Weise wieder aufgelöst, in welcher die Architektur als symbolische Darstellungsart jene Einheit zu erreichen noch nicht imstande war. Denn das geistige Innere geht aus der bloßen Konzentration des Gemüts zu Anschauungen und Vorstellungen und deren durch die Phantasie ausgebildeten Formen fort, während die Musik mehr nur das Element der Empfindung auszudrücken befähigt bleibt und nun

die für sich ausgesprochenen Vorstellungen des Geistes mit den melodischen Klängen der Empfindung umzieht, wie die Architektur auf ihrem Gebiet um die Bildsäule des Gottes in freilich starrer Weise die verständigen Formen ihrer Säulen, Mauern und Gebälke umherstellt.

ββ) Dadurch wird nun der Ton und seine Figuration in einer ganz anderen Art ein erst durch die Kunst und den bloß künstlerischen Ausdruck *gemachtes* Element, als dies in der Malerei und Skulptur mit dem menschlichen Körper und dessen Stellung und Physiognomie der Fall ist. Auch in dieser Rücksicht kann die Musik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt, um sie teils nach den Gesetzen der Schwere, teils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu gestalten. Dasselbe tut die Musik in ihrem Bereich, insofern sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebenso sehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so dass sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbstständigen. In dieser Verselbstständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüts, für sich selber ein musikalisch gesetzmäßiges Tongebäude erfindungsreich ausführt.

γγ) Bei aller dieser Ähnlichkeit bewegt sich die Kunst der Töne jedoch ebenso sehr in einem der Architektur ganz entgegengesetzten Reiche. In beiden Künsten geben zwar die quantitativen und näher die Maßverhältnisse die Grundlage ab, das Material jedoch, das diesen Verhältnissen gemäß geformt wird, steht sich direkt gegenüber. Die Architektur ergreift die schwere sinnliche Masse in deren ruhigem Nebeneinander und räumlicher äußerer Gestalt, die Musik dagegen die aus der räumlichen Materie sich freiringende Tonseele in den qualitativen Unterschieden des Klangs und in der fortströmenden zeitli-

chen Bewegung. Deshalb gehören auch die Werke beider Künste zwei ganz verschiedenen Sphären des Geistes an, indem die Baukunst ihre kolossalen Bildungen für die äußere Anschauung in symbolischen Formen dauernd hinsetzt, die schnell vorüberrauschende Welt der Töne aber unmittelbar durch das Ohr in das Innere des Gemüts einzieht und die Seele zu sympathischen Empfindungen stimmt.

β) Was nun *zweitens* das nähere Verhältnis der Musik zu den beiden anderen bildenden Künsten betrifft, so ist die Ähnlichkeit und Verschiedenheit, die sich angeben lässt, zum Teil schon in dem begründet, was ich soeben angedeutet habe. αα) Am weitesten steht die Musik von der *Skulptur* ab, sowohl in Rücksicht auf das Material und die Gestaltungsweise desselben als auch in Ansehung der vollendeten Ineinsbildung von Innerem und Äußerem, zu welcher es die Skulptur bringt. Zu der Malerei hingegen hat die Musik schon eine nähere Verwandtschaft, teils wegen der überwiegenden Innerlichkeit des Ausdrucks, teils auch in Bezug auf die Behandlung des Materials, in welcher, wie wir sahen, die Malerei bis nahe an das Gebiet der Musik heranzustreifen unternehmen darf. Dennoch aber hat die Malerei in Gemeinschaft mit der Skulptur immer die Darstellung einer objektiven räumlichen Gestalt zu ihrem Ziel und ist durch die wirkliche, außerhalb der Kunst bereits vorhandene Form derselben gebunden. Zwar nimmt weder der Maler noch der Bildhauer ein menschliches Gesicht, eine Stellung des Körpers, die Linien eines Gebirgszuges, das Gezweig und Blätterwerk eines Baumes jedesmal so auf, wie er diese äußeren Erscheinungen hier oder dort in der Natur unmittelbar vor sich sieht, sondern hat die Aufgabe, dies Vorgefundene sich zurechtzulegen und es einer bestimmten Situation sowie dem Ausdruck, der aus dem Inhalt derselben notwendig folgt, gemäß zu machen. Hier ist also auf der einen Seite ein für sich fertiger Inhalt, der künstlerisch individualisiert werden soll, auf der anderen Seite stehen ebenso die vorhandenen Formen der Natur schon für sich selber da, und der Künstler hat, wenn er nun diese beiden Elemente, wie es sein Beruf ist, ineinander bilden will, in beiden Haltpunkte für die Konzeption und Ausführung. Indem er von solchen festen Bestimmungen ausgeht, hat es teils das

Allgemeine der Vorstellung konkreter zu verkörpern, teils die menschliche Gestalt oder sonstige Formen der Natur, die ihm in ihrer Einzelheit zu Modellen dienen können, zu generalisieren und zu vergeistigen. Der Musiker dagegen abstrahiert zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet denselben in einem Text, den er in Musik setzt, oder kleidet sich unabhängiger schon irgendeine Stimmung in die Form eines musikalischen Themas, das er dann weiter ausgestaltet; die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird statt eines Bildes nach außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern, ein Ergehen seiner in ihm selbst und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, dass er als Künstler frei von dem Inhalte ist. Wenn wir nun im allgemeinen schon die Tätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können, indem die Kunst selbst die gewaltsamsten tragischen Schicksale durch theoretisches Gestalten mildert und sie zum Genüsse werden lässt, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze. Was nämlich die bildenden Künste durch die objektive plastische Schönheit erreichen, welche die Totalität des Menschen, die menschliche Natur als solche, das Allgemeine und Ideale, ohne die Harmonie in sich selbst zu verlieren, in der Partikularität des Einzelnen herausstellt, das muss die Musik in ganz anderer Weise ausführen. Der bildende Künstler braucht nur dasjenige, was in der Vorstellung eingehüllt, was schon von Hause aus *darin* ist, *hervor-,* d. h. herauszubringen, so dass alles einzelne in seiner wesentlichen Bestimmtheit nur eine nähere Explikation der Totalität ist, welche dem Geiste bereits durch den darzustellenden Inhalt vorschwebt. Eine Figur z. B. in einem plastischen Kunstwerke fordert in dieser oder jener Situation einen Körper, Hände, Füße, Leib, einen Kopf mit solchem Ausdrucke, solcher Stellung, solche andere Figuren, sonstige Zusammenhänge usf., und jede dieser Seiten fordert die anderen, um sich mit ihnen zu einem in sich selbst begründeten Ganzen zusammenzuschließen. Die Ausbildung des Themas ist hier nur eine genauere Analyse dessen, was dasselbe schon an sich selbst enthält, und je ausgearbeiteter das Bild wird, das dadurch vor uns

steht, desto mehr konzentriert sich die Einheit und verstärkt sich der bestimmtere Zusammenhang der Teile. Der vollendeteste Ausdruck des Einzelnen muss, wenn das Kunstwerk echter Art ist, zugleich die Hervorbringung der höchsten Einheit sein. Nun darf allerdings auch einem musikalischen Werke die innere Gliederung und Abrundung zum Ganzen, in welchem ein Teil den anderen nötig macht, nicht fehlen; teils ist aber hier die Ausführung ganz anderer Art, teils haben wir die Einheit in einem beschränkteren Sinne zu nehmen.

ββ) In einem musikalischen Thema ist die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bereits erschöpft; wird es nun wiederholt oder auch zu weiteren Gegensätzen und Vermittlungen fortgeführt, so erweisen sich diese Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten usf. für das Verständnis leicht als überflüssig und gehören mehr nur der rein musikalischen Ausarbeitung und dem Sicheinleben in das mannigfaltige Element harmonischer Unterschiede an, die weder durch den Inhalt selbst gefordert sind, noch von ihm getragen bleiben, während in den bildenden Künsten dagegen die Ausführung des Einzelnen und ins einzelne nur eine immer genauere Heraushebung und lebendige Analyse des Inhalts selber wird. Doch lässt sich freilich nicht leugnen, dass auch in einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein Thema sich weiterleitet, ein anderes hinzukommt und beide nun in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich forttreiben, verändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwicklungen und Lösungen explizieren kann. Aber auch in diesem Falle wird durch solche Durcharbeitung die Einheit nicht wie in der Skulptur und Malerei vertiefter und konzentrierter, sondern ist eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der Inhalt, der sich auszusprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibt, doch das Ganze nicht so fest zusammenhält, als dies in den Gestalten der bildenden Kunst, besonders wo sie sich auf den menschlichen Organismus beschränkt, möglich ist.

γγ) Nach dieser Seite hin liegt die Musik, im Unterschiede der übrigen Künste, dem Elemente jener formellen Freiheit des Inneren zu nahe, als dass sie sich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinaus wenden könnte. Die Erinnerung an das angenommene Thema ist gleichsam eine Erinnerung des Künstlers, d. h. ein Innewerden, dass er der Künstler ist und sich willkürlich zu ergehen und hin- und herzutreiben vermag. Doch wird das freie Phantasieren in dieser Rücksicht ausdrücklich von einem in sich geschlossenen Musikstück unterschieden, das wesentlich ein gegliedertes Ganzes ausmachen soll. In dem freien Phantasieren ist die Ungebundenheit selber Zweck, so dass nun der Künstler unter anderem auch die Freiheit zeigen kann, bekannte Melodien und Passagen in seine augenblickliche Produktion zu verweben, ihnen eine neue Seite abzugewinnen, sie in mancherlei Nuancen zu verarbeiten, zu anderen überzuleiten und von da aus ebenso auch zum Heterogensten fortzuschreiten.

Im ganzen aber schließt ein Musikstück überhaupt die Freiheit ein, es gehaltener auszuführen und eine sozusagen plastischere Einheit zu beobachten oder in subjektiver Lebendigkeit von jedem Punkte aus mit Willkür in größeren oder geringeren Abschweifungen sich zu ergehen, auf dieselbe Weise hin und her zu wiegen, kapriziös einzuhalten, dies oder das hereinbrechen und dann wieder in einem flutenden Strome sich fortrauschen zu lassen. Wenn man daher dem Maler, dem Bildhauer empfehlen muss, die Naturformen zu studieren, so besitzt die Musik nicht einen solchen Kreis schon außerhalb ihrer vorhandener Formen, an welche sie sich zu halten genötigt wäre. Der Umkreis ihrer Gesetzmäßigkeit und Notwendigkeit von Formen fällt vornehmlich in das Bereich der Töne selbst, welche in einen so engen Zusammenhang mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, nicht eingehen und in Rücksicht auf ihre Anwendung außerdem für die subjektive Freiheit der Ausführung meist einen weiten Spielraum übriglassen.

Dies ist der Hauptgesichtspunkt, nach welchem man die Musik den objektiver gestaltenden Künsten gegenüberstellen kann.

γ) Nach der anderen Seite *drittens* hat die Musik die meiste Verwandtschaft mit der *Poesie,* indem beide sich desselben sinnlichen Materials, des Tons, bedienen. Doch findet auch zwischen diesen Künsten, sowohl was die Behandlungsart der Töne, als auch was die Ausdrucksweise angeht, die größte Verschiedenheit statt. αα) In der Poesie, wie wir schon bei der allgemeinen Einteilung der Künste sahen, wird nicht der Ton als solcher mannigfaltigen, durch die Kunst erfundenen Instrumenten entlockt und kunstreich gestaltet, sondern der artikulierte Laut des menschlichen Sprechorgans wird zum bloßen Redezeichen herabgesetzt und behält deshalb nur den Wert, eine für sich bedeutungslose Bezeichnung von Vorstellungen zu sein. Dadurch bleibt der Ton überhaupt ein selbstständiges sinnliches Dasein, das, als bloßes Zeichen der Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken, seine ihm selbst *immanente Äußerlichkeit* und Objektivität eben darin hat, dass es nur dies *Zeichen* ist. Denn die eigentliche Objektivität des Inneren als Inneren besteht nicht in den Lauten und Wörtern, sondern darin, dass ich mir eines Gedankens, einer Empfindung usf. *bewusst bin,* sie mir zum Gegenstande mache und so in der Vorstellung vor mir habe oder mir sodann, was in einem Gedanken, einer Vorstellung liegt, entwickle, die äußeren und inneren Verhältnisse des Inhalts meiner Gedanken auseinanderlege, die besonderen Bestimmungen aufeinander beziehe usf. Wir denken zwar stets in *Worten,* ohne dabei jedoch des wirklichen Sprechens zu bedürfen. Durch diese Gleichgültigkeit der Sprachlaute als sinnlicher gegen den geistigen Inhalt der Vorstellungen usf., zu deren Mitteilung sie gebraucht werden, erhält der Ton hier wieder Selbstständigkeit. In der Malerei ist zwar die Farbe und deren Zusammenstellung, als bloße Farbe genommen, gleichfalls für sich bedeutungslos und ein gegen das Geistige selbstständiges sinnliches Element; aber Farbe als solche macht auch noch keine Malerei, sondern Gestalt und deren Ausdruck müssen hinzukommen. Mit diesen geistig beseelten Formen tritt dann die Färbung in einen bei weitem engeren Zusammenhang, als ihn die Sprachlaute und deren Zusammensetzung zu Wörtern mit den Vorstellungen haben. – Sehen wir nun auf den Unterschied in dem poetischen und musikalischen *Gebrauch* des Tons, so drückt die Musik das Tönen nicht zum

Sprachlaut herunter, sondern macht den Ton selbst für sich zu ihrem Elemente, so dass er, insoweit er *Ton* ist, als Zweck behandelt wird. Dadurch kann das Tonreich, da es nicht zur bloßen Bezeichnung dienen soll, in diesem Freiwerden zu einer Gestaltungsweise kommen, welche ihre eigene Form als kunstreiches Tongebilde zu ihrem wesentlichen Zweck werden lässt. In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt so in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuss, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zuwendet, dem bloßen Interesse nämlich für das rein Musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist und das allgemeinmenschliche Kunstinteresse weniger angeht.

ββ) Was nun aber die Poesie an äußerer Objektivität verliert, indem sie ihr sinnliches Element, soweit es nur irgend der Kunst vergönnt werden darf, zu beseitigen weiß, das gewinnt sie an innerer Objektivität der Anschauungen und Vorstellungen, welche die poetische Sprache vor das geistige Bewusstsein hinstellt. Denn diese Anschauungen, Empfindungen, Gedanken hat die Phantasie zu einer in sich selbst fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemütsstimmungen und Ausbrüchen der Leidenschaft zu gestalten und bildet in dieser Weise Werke aus, in welchen die ganze Wirklichkeit sowohl der äußeren Erscheinung als dem inneren Gehalt nach für unsere geistige Empfindung Anschauung und Vorstellung wird. Dieser Art der Objektivität muss die Musik, insofern sie sich in ihrem eigenen Felde selbstständig halten will, entsagen. Das Tonreich nämlich hat, wie ich bereits angab, wohl ein Verhältnis zum Gemüt und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisieren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüte selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, ebenso reichhaltig wieder zurückwirken kann. – Unsere Empfindungen gehen ferner auch sonst schon aus ihrem Elemente der unbestimmten Innigkeit in einem Gehalt und der subjektiven

Verwebung mit demselben zur konkreteren Anschauung und allgemeineren Vorstellung dieses Inhalts hinüber. Dies kann nun auch bei einem musikalischen Werke geschehen, sobald die Empfindungen, die es in uns seiner eigenen Natur und künstlerischen Beseelung nach erregt, sich in uns zu näheren Anschauungen und Vorstellungen ausbilden und somit auch die Bestimmtheit der Gemütseindrücke in festeren Anschauungen und allgemeineren Vorstellungen zum Bewusstsein bringen. Dies ist dann aber *unsere* Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoß gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat. Die Poesie hingegen spricht die Empfindungen, Anschauungen und Vorstellungen selber aus und vermag uns auch ein Bild äußerer Gegenstände zu entwerfen, obgleich sie ihrerseits weder die deutliche Plastik der Skulptur und Malerei noch die Seeleninnigkeit der Musik erreichen kann und deshalb unsere sonstige sinnliche Anschauung und sprachlose Gemütsauffassung zur Ergänzung heranrufen muss.

γγ) *Drittens* aber bleibt die Musik nicht in dieser Selbstständigkeit gegen die Dichtkunst und den geistigen Gehalt des Bewusstseins stehen, sondern verschwistert sich mit einem durch die Poesie schon fertig ausgebildeten und als Verlauf von Empfindungen, Betrachtungen, Begebnissen und Handlungen klar ausgesprochenen Inhalt. Soll jedoch die musikalische Seite eines solchen Kunstwerkes das Wesentliche und Hervorstechende desselben bleiben, so darf die Poesie als Gedicht, Drama usf. nicht für sich mit dem Anspruch auf eigentümliche Gültigkeit heraustreten. Überhaupt ist innerhalb dieser Verbindung von Musik und Poesie das Übergewicht der einen Kunst nachteilig für die andere. Wenn daher der Text als poetisches Kunstwerk für sich von durchaus selbstständigem Wert ist, so darf derselbe von der Musik nur eine geringe Unterstützung erwarten; wie z. B. die Musik in den dramatischen Chören der Alten eine bloß untergeordnete Begleitung war. Erhält aber umgekehrt die Musik die Stellung einer für sich unabhängigeren Eigentümlichkeit, so kann wiederum der Text seiner poetischen Ausführung nach nur oberflächlicher sein und muss für

sich bei allgemeinen Empfindungen und allgemein gehaltenen Vorstellungen stehenbleiben. Poetische Ausarbeitungen tiefer Gedanken geben ebenso wenig einen guten musikalischen Text ab als Schilderungen äußerer Naturgegenstände oder beschreibende Poesie überhaupt. Lieder, Opernarien, Texte von Oratorien usf. können daher, was die *nähere* poetische Ausführung angeht, mager und von einer gewissen Mittelmäßigkeit sein; der Dichter muss sich, wenn der Musiker *freien* Spielraum behalten soll, nicht als Dichter bewundern lassen wollen. Nach dieser Seite hin sind besonders die Italiener, wie z. B. Metastasio und andere, von großer Geschicklichkeit gewesen, während Schillers Gedichte, die auch zu solchem Zweck in keiner Weise gemacht sind, sich zur musikalischen Komposition als sehr schwerfällig und unbrauchbar erweisen. Wo die Musik zu einer kunstmäßigeren Ausbildung kommt, versteht man vom Text ohnehin wenig oder nichts, besonders bei unserer deutschen Sprache und Aussprache. Daher ist es denn auch eine unmusikalische Richtung, das Hauptgewicht des Interesses auf den Text zu legen. Ein italienisches Publikum z. B. schwatzt während der unbedeutenderen Szenen einer Oper, isst, spielt Karten usf.; beginnt aber irgendeine hervorstechende Arie oder sonst ein wichtiges Musikstück, so ist jeder von höchster Aufmerksamkeit. Wir Deutschen dagegen nehmen das größte Interesse an dem Schicksal und den Reden der Opernprinzen und -Prinzessinnen mit ihren Bedienten, Schildknappen, Vertrauten und Zofen, und es gibt vielleicht auch jetzt noch ihrer viele, welche, sobald der Gesang anfängt, bedauern, dass das Interesse unterbrochen wird, und sich dann mit Schwatzen aushelfen. – Auch in geistlichen Musiken ist der Text meistenteils entweder ein bekanntes Credo oder sonst aus einzelnen Psalmenstellen zusammengebracht, so dass die Worte nur als Veranlassung zu einem musikalischen Kommentar anzusehen sind, der für sich eine eigene Ausführung wird und nicht etwa nur den Text heben soll, sondern von demselben mehr nur das Allgemeine des Inhalts in der ähnlichen Art hernimmt, in welcher sich etwa die Malerei ihre Stoffe aus der heiligen Geschichte auswählt.

b. Musikalische Auffassung des Inhalts

Fragen wir nun *zweitens* nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen *Auffassungsweise,* in deren Form die Musik, sei sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann, so sagte ich bereits früher, dass die Musik unter allen Künsten die meiste Möglichkeit in sich schließe, sich nicht nur von jedem wirklichen Text, sondern auch von dem Ausdruck irgendeines bestimmten Inhalts zu befreien, um sich bloß in einem in sich abgeschlossenen Verlauf von Zusammenstellungen, Veränderungen, Gegensätzen und Vermittlungen zu befriedigen, welche innerhalb des rein musikalischen Bereichs der Töne fallen. Dann bleibt aber die Musik leer, bedeutungslos und ist, da ihr die eine Hauptseite aller Kunst, der geistige Inhalt und Ausdruck abgeht, noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen. Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden.

α) In dieser Rücksicht besteht die eigentümliche Aufgabe der Musik darin, dass sie jedweden Inhalt nicht so für den Geist macht, wie dieser Inhalt als allgemeine *Vorstellung* im Bewusstsein liegt oder als bestimmte äußere *Gestalter* die Anschauung sonst schon vorhanden ist oder durch die Kunst seine gemäßere Erscheinung erhält, sondern in der Weise, in welcher er in der Sphäre der *subjektiven* Innerlichkeit lebendig wird. Dieses in sich eingehüllte Leben und Weben für sich in Tönen widerklingen zu lassen oder den ausgesprochenen Worten und Vorstellungen hinzuzufügen und die Vorstellungen in dieses Element zu versenken, um sie für die Empfindung und Mitempfindung neu hervorzubringen, ist das der Musik zuzuteilende schwierige Geschäft.

αα) Die Innerlichkeit als solche ist daher die Form, in welcher sie ihren Inhalt zu fassen vermag und dadurch befähigt ist, alles in sich

aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehen und sich vornehmlich in die Form der Empfindung kleiden kann. Hierin liegt dann aber zugleich die Bestimmung, dass die Musik nicht darf für die Anschauung arbeiten wollen, sondern sich darauf beschränken muss, die Innerlichkeit dem Inneren fassbar zu machen, sei es nun, dass sie die substantielle innere Tiefe eines Inhalts als solchen will in die Tiefen des Gemüts eindringen lassen oder dass sie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehalts in einem einzelnen *subjektiven* Innern darzustellen, so dass ihr diese subjektive Innigkeit selbst zu ihrem eigentlichen Gegenstande wird. ββ) Die abstrakte Innerlichkeit nun hat zu ihrer nächsten Besonderung, mit welcher die Musik in Zusammenhang kommt, die *Empfindung,* die sich erweiternde Subjektivität des Ich, die zwar zu einem Inhalt fortgeht, denselben aber noch in dieser unmittelbaren Beschlossenheit im Ich und äußerlichkeitslosen Beziehung auf das Ich lässt. Dadurch bleibt die Empfindung immer nur das Umkleidende des Inhalts, und diese Sphäre ist es, welche von der Musik in Anspruch genommen wird.

γγ) Hier breitet sie sich dann zum Ausdruck aller *besonderen* Empfindungen auseinander, und alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht usf. und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks.

β) Schon außerhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendigste Äußerung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüts. Es liegt eine Selbstproduktion und Objektivität der Seele als Seele darin, ein Ausdruck, der in der Mitte steht zwischen der bewusstlosen Versenkung und der Rückkehr in sich zu innerlichen bestimmten Gedanken, und ein Hervorbringen, das nicht praktisch, sondern theoretisch ist, wie auch der Vogel in seinem Gesang diesen Genuss und diese Produktion seiner selbst hat.

Der bloß natürliche Ausdruck jedoch der Interjektionen ist noch keine Musik, denn diese Ausrufungen sind zwar keine artikulierten willkürlichen Zeichen von Vorstellungen wie die Sprachlaute und sagen deshalb auch nicht einen vorgestellten Inhalt in seiner Allgemeinheit als Vorstellung aus, sondern geben am Tone und im Tone selber eine Stimmung und Empfindung kund, die sich unmittelbar in dergleichen Töne hineinlegt und dem Herzen durch das Herausstoßen derselben Luft macht; dennoch aber ist diese Befreiung noch keine Befreiung durch die Kunst. Die Musik muss im Gegenteil die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruckseiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen.

γ) So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten, ehe dasselbe befähigt wird, in kunstgemäßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken. Die nähere Art und Weise, in welcher das Tonbereich zu solcher Angemessenheit verarbeitet wird, haben wir erst später zu betrachten; für jetzt will ich nur die Bemerkung wiederholen, dass die Töne in sich selbst eine Totalität von Unterschieden sind, die zu den mannigfaltigsten Arten unmittelbarer Zusammenstimmungen, wesentlicher Gegensätze, Widersprüche und Vermittlungen sich entzweien und verbinden können. Diesen Gegensätzen und Einigungen sowie der Verschiedenheit ihrer Bewegungen und Übergänge, ihres Eintretens, Fortschreitens, Kämpfens, Sichauflösens und Verschwindens entspricht in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur sowohl dieses oder jenes Inhalts als auch der Empfindungen, in deren Form sich Herz und Gemüt solch eines Inhalts bemächtigen, so dass nun dergleichen Tonverhältnisse, in dieser Gemäßheit aufgefasst und gestaltet, den beseelten Ausdruck dessen geben, was als bestimmter Inhalt im Geist vorhanden ist.

Der *inneren* einfachen Wesenheit aber eines Inhalts erweist sich das Element des Tones darum verwandter als das bisherige sinnliche

Material, weil der Ton, statt sich zu räumlichen Gestalten zu befestigen und als die Mannigfaltigkeit des Neben- und Außereinanders Bestand zu erhalten, vielmehr dem ideellen Bereich der *Zeit* anheimfällt und deshalb nicht zu dem Unterschiede des einfachen Inneren und der konkreten leiblichen Gestalt und Erscheinung fortgeht. Dasselbe gilt für die Form der *Empfindung* eines Inhalts, deren Ausdruck der Musik hauptsächlich zukommt. In der Anschauung und Vorstellung nämlich tritt, wie beim selbstbewussten Denken, bereits die notwendige Unterscheidung des anschauenden, vorstellenden, denkenden Ich und des angeschauten, vorgestellten oder gedachten Gegenstandes ein; in der Empfindung aber ist dieser Unterschied ausgelöscht oder vielmehr noch gar nicht herausgestellt, sondern der Inhalt trennungslos mit dem Innern als solchem verwoben. Wenn sich daher die Musik auch als begleitende Kunst mit der Poesie oder umgekehrt die Poesie sich als verdeutlichende Dolmetscherin mit der Musik verbindet, so kann doch die Musik nicht äußerlich veranschaulichen oder Vorstellungen und Gedanken, wie sie als Vorstellungen und Gedanken vom Selbstbewusstsein gefasst werden, wiedergeben wollen, sondern sie muss, wie gesagt, entweder die einfache Natur eines Inhalts in solchen Tonverhältnissen an die Empfindung bringen, wie sie dem inneren Verhältnis dieses Inhalts verwandt sind, oder näher diejenige Empfindung selber, welche der Inhalt von Anschauungen und Vorstellungen in dem ebenso *mitempfindenden* als vorstellenden Geiste erregen kann, durch ihre die Poesie begleitenden und verinnigenden Töne auszudrücken suchen.

c. Wirkung der Musik

Aus dieser Richtung lässt sich nun auch *drittens* die Macht herleiten, mit welcher die Musik hauptsächlich auf das Gemüt als solches einwirkt, das weder zu verständigen Betrachtungen fortgeht, noch das Selbstbewusstsein zu vereinzelten Anschauungen zerstreut, sondern in der Innigkeit und unaufgeschlossenen Tiefe der Empfindung zu leben gewohnt ist. Denn gerade diese Sphäre, der innere Sinn, das abstrakte Sichselbstvernehmen ist es, was die Musik erfasst und dadurch auch den Sitz der inneren Veränderungen, das Herz und Ge-

müt, als diesen einfachen konzentrierten Mittelpunkt des ganzen Menschen, in Bewegung bringt.

α) Die Skulptur besonders gibt ihren Kunstwerken ein ganz für sich bestehendes Dasein, eine sowohl dem Inhalt als auch der äußeren Kunsterscheinung nach in sich beschlossene Objektivität. Ihr Gehalt ist die zwar individuell belebte, doch selbstständig auf sich beruhende Substantialität des Geistigen, ihre Form die räumlich totale Gestalt. Deshalb behält auch ein Skulpturwerk als Objekt der Anschauung die meiste Selbstständigkeit. Mehr schon, wie wir bereits bei der Betrachtung der Malerei (Bd. III, S. 28) sahen, tritt das Gemälde mit dem Beschauer in einen näheren Zusammenhang, teils des in sich subjektiveren Inhalts wegen, den es darstellt, teils in Betreff auf den bloßen *Schein* der Realität, welchen es gibt und dadurch beweist, dass es nichts für sich Selbstständiges, sondern im Gegenteil wesentlich nur für Anderes, für das beschauende und empfindende Subjekt sein wolle. Doch auch vor einem Gemälde noch bleibt uns eine selbstständigere Freiheit übrig, indem wir es immer nur mit einem außerhalb vorhandenen Objekt zu tun haben, das durch die Anschauung allein an uns kommt und dadurch erst auf die Empfindung und Vorstellung wirkt. Der Beschauer kann deshalb an dem Kunstwerke selbst hin und her gehen, dies oder das daran bemerken, sich das Ganze, da es ihm standhält, analysieren, vielfache Reflexionen darüber anstellen und sich somit die volle Freiheit für seine unabhängige Betrachtung bewahren.

αα) Das musikalische Kunstwerk dagegen geht zwar als Kunstwerk überhaupt gleichfalls zu dem Beginn einer Unterscheidung von genießendem Subjekt und objektivem Werke fort, indem es in seinen wirklich erklingenden Tönen ein vom Inneren verschiedenes sinnliches Dasein erhält; teils aber steigert sich dieser Gegensatz nicht wie in der bildenden Kunst zu einem dauernden äußerlichen Bestehen im Räume und zur Anschaubarkeit einer fürsichseienden Objektivität, sondern verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben, – teils macht die Musik nicht die Trennung des äußerlichen Materials von dem geistigen Inhalt wie

die Poesie, in welcher die Seite der Vorstellung sich, von dem Ton der Sprache unabhängiger und von dieser Äußerlichkeit unter allen Künsten am meisten abgesondert, in einem eigentümlichen Gange geistiger Phantasiegestalten als solcher ausbildet. Freilich könnte hier bemerkt werden, dass die Musik nach dem, was ich vorhin anführte, umgekehrt wieder die Töne von ihrem Inhalte loslösen und sie dadurch verselbstständigen könne; diese Befreiung aber ist nicht das eigentlich Kunstgemäße, das im Gegenteil darin besteht, die harmonische und melodische Bewegung ganz zum Ausdruck des einmal erwählten Inhalts und der Empfindungen zu verwenden, welche derselbe zu erwecken imstande ist. Indem nun der musikalische Ausdruck das Innere selbst, den inneren Sinn der Sache und Empfindung zu seinem Gehalt und den in der Kunst wenigstens nicht zu Raumfiguren fortschreitenden, in seinem sinnlichen Dasein schlechthin vergänglichen Ton hat, so dringt sie mit ihren Bewegungen unmittelbar in den inneren Sitz aller Bewegungen der Seele ein. Sie befängt daher das Bewusstsein, das keinem Objekt mehr gegenübersteht und im Verlust dieser Freiheit von dem fortflutenden Strom der Töne selber mit fortgerissen wird. Doch ist auch hier, bei den verschiedenartigen Richtungen, zu denen die Musik auseinandertreten kann, eine verschiedenartige Wirkung möglich. Wenn nämlich der Musik ein tieferer Inhalt oder überhaupt ein seelenvollerer Ausdruck abgeht, so kann es geschehen, dass wir uns einerseits ohne weitere innere Bewegung an dem bloß sinnlichen Klang und Wohllaut erfreuen oder auf der anderen Seite mit den Betrachtungen des Verstandes den harmonischen und melodischen Verlauf verfolgen, von welchem das innere Gemüt nicht weiter berührt und fortgeführt wird. Ja es gibt bei der Musik vornehmlich eine solche bloße Verstandesanalyse, für welche im Kunstwerke nichts anderes vorhanden ist als die Geschicklichkeit eines virtuosen Machwerks. Abstrahieren wir aber von dieser Verständigkeit und lassen uns unbefangen gehen, so zieht uns das musikalische Kunstwerk ganz in sich hinein und trägt uns mit sich fort, abgesehen von der Macht, welche die Kunst als Kunst im allgemeinen über uns ausübt. Die eigentümliche Gewalt der Musik ist eine *elementarische*

Macht, d. h. sie liegt in dem Elemente des *Tones,* in welchem sich hier die Kunst bewegt.

ββ) Von diesem Elemente wird das Subjekt nicht nur dieser oder jener Besonderheit nach ergriffen oder bloß durch einen bestimmten Inhalt gefasst, sondern seinem einfachen Selbst, dem Zentrum seines geistigen Daseins nach in das Werk hineingehoben und selber in Tätigkeit gesetzt. So haben wir z. B. bei hervorstechenden, leicht fortrauschenden Rhythmen sogleich Lust, den Takt mitzuschlagen, die Melodie mitzusingen, und bei Tanzmusik kommt es einem gar in die Beine: überhaupt das Subjekt ist als *diese* Person mit in Anspruch genommen. Bei einem bloß regelmäßigen Tun umgekehrt, das, insoweit es in die Zeit fällt, durch diese Gleichförmigkeit taktmäßig wird und keinen sonstigen weiteren Inhalt hat, fordern wir einerseits eine Äußerung dieser Regelmäßigkeit als solcher, damit dies Tun in einer selbst subjektiven Weise für das Subjekt werde, andererseits verlangen wir eine nähere Erfüllung dieser Gleichheit. Beides bietet die musikalische Begleitung dar. In solcher Weise wird dem Marsch der Soldaten Musik hinzugefügt, welche das Innere zu der Regel des Marsches anregt, das Subjekt in dies Geschäft versenkt und es harmonisch mit dem, was zu tun ist, erfüllt. In der ähnlichen Art ist ebenso die regellose Unruhe an einer *fable d'höte* unter vielen Menschen und die unbefriedigende Anregung durch sie lästig; dieses Hinundherlaufen, Klappern, Schwätzen soll geregelt und, da man es nächst dem Essen und Trinken mit der leeren Zeit zu tun hat, die Leerheit ausgefüllt werden. Auch bei dieser Gelegenheit wie bei so vielen anderen tritt die Musik hilfreich ein und wehrt außerdem andere Gedanken, Zerstreuungen und Einfalle ab.

γγ) Hierin zeigt sich zugleich der Zusammenhang des subjektiven Inneren mit der *Zeit* als solcher, welche das allgemeine Element der Musik ausmacht. Die Innerlichkeit nämlich als subjektive Einheit ist die tätige Negation des gleichgültigen Nebeneinanderbestehens im Raum und damit *negative* Einheit. Zunächst aber bleibt diese Identität mit sich ganz *abstrakt* und leer und besteht nur darin, sich selbst zum Objekt zu machen, doch diese Objektivität, die selbst nur ideeller Art

und dasselbe was das Subjekt ist, aufzuheben, um dadurch *sich* als die subjektive Einheit hervorzubringen. Die gleich ideelle negative Tätigkeit ist in ihrem Bereiche der *Äußerlichkeit* die Zeit. Denn erstens tilgt sie das gleichgültige Nebeneinander des Räumlichen und zieht die Kontinuität desselben zum *Zeitpunkt,* zum Jetzt zusammen. Der Zeitpunkt aber erweist sich *zweitens* sogleich als *Negation semer,* indem *dieses* Jetzt, sobald es ist, zu einem anderen Jetzt sich aufhebt und dadurch seine negative Tätigkeit hervorkehrt. *Drittens* kommt es zwar, der Äußerlichkeit wegen, in deren Elemente die Zeit sich bewegt, nicht zur wahrhaft *subjektiven* Einheit des ersten Zeitpunkts mit dem anderen, zu dem sich das Jetzt aufhebt, aber das Jetzt bleibt dennoch in seiner Veränderung immer *dasselbe;* denn jeder Zeitpunkt ist ein Jetzt und von dem anderen, als bloßer Zeitpunkt genommen, ebenso ununterschieden als das abstrakte Ich von dem Objekt, zu dem es sich aufhebt und in demselben, da dies Objekt nur das leere Ich selber ist, mit sich zusammengeht.

Näher nun gehört das wirkliche Ich selber der Zeit an, mit der es, wenn wir von dem konkreten Inhalt des Bewusstseins und Selbstbewusstseins abstrahieren, zusammenfällt, insofern es nichts ist als diese leere Bewegung, sich als ein Anderes zu setzen und diese Veränderung aufzuheben, d. h. sich selbst, das Ich und nur das Ich als solches darin zu erhalten. Ich ist in der Zeit, und die Zeit ist das Sein des Subjekts selber. Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, fasst dasselbe seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne, als Ausdruck von Empfindungen, noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt.

Dies ist es, was sich als wesentlicher Grund für die elementarische Macht der Musik angeben lässt.

β) Dass nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung.

Die *zweite* Seite, die hinzukommen muss, ist ein *Inhalt,* eine geistvolle Empfindung für das Gemüt, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in den Tönen.

Wir dürfen deshalb keine abgeschmackte Meinung von der Allgewalt der Musik als solcher hegen, von der uns die alten Skribenten, heilige und profane, so mancherlei fabelhafte Geschichten erzählen. Schon bei den Zivilisationswundern des Orpheus reichten die Töne und deren Bewegung wohl für die wilden Bestien, die sich zahm um ihn herumlagerten, nicht aber für die Menschen aus, welche den Inhalt einer höheren Lehre forderten. Wie denn auch die Hymnen, welche unter Orpheus Namen, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, auf uns gekommen sind, mythologische und sonstige Vorstellungen enthalten. In der ähnlichen Weise sind auch die Kriegslieder des Tyrtaios berühmt, durch welche, wie erzählt wird, die Lakedämonier, nach so langen vergeblichen Kämpfen zu einer unwiderstehlichen Begeisterung angefeuert, endlich den Sieg gegen die Messenier durchsetzten. Auch hier war der Inhalt der Vorstellungen, zu welchen diese Elegien anregten, die Hauptsache, obschon auch der musikalischen Seite, bei barbarischen Völkern und in Zeiten tief aufgewühlter Leidenschaften vornehmlich, ihr Wert und ihre Wirkung nicht abzusprechen ist. Die Pfeifen der Hochländer trugen wesentlich zur Anfeuerung des Mutes bei, und die Gewalt der Marseillaise, des *Ça ira*[168] usf. in der Französischen Revolution ist nicht zu leugnen. Die eigentliche Begeisterung aber findet ihren Grund in der bestimmten Idee, in dem wahrhaften Interesse des Geistes, von welchem eine Nation erfüllt ist und das nun durch die Musik zur augenblicklich lebendigeren Empfindung gehoben werden kann, indem die Töne, der Rhythmus, die Melodie das sich dahingehende Subjekt mit sich fortreißen. In jetziger Zeit aber werden wir die Musik nicht für fähig halten, durch sich selbst

[168] Ça ira (franz. wörtlich: *das wird gehen*, im übertragenen Sinn: *wir werden es schaffen*)

schon solche Stimmung des Mutes und der Todesverachtung hervorzubringen. Man hat z. B. heutigentags fast bei allen Armeen recht gute Regimentsmusik, die beschäftigt, abzieht, zum Marsch antreibt, zum Angriff anfeuert. Aber damit meint man nicht den Feind zu schlagen; durch bloßes Vorblasen und Trommeln kommt der Mut noch nicht, und man müsste viel Posaunen zusammenbringen, ehe eine Festung vor ihrem Schalle zusammenstürzte wie die Mauern von Jericho. Gedankenbegeisterung, Kanonen, Genie des Feldherrn machen's jetzt und nicht die Musik, die nur noch als Stütze für die Mächte gelten kann, welche sonst schon das Gemüt erfüllt und befangen haben.

γ) Eine letzte Seite in Rücksicht auf die subjektive Wirkung der Töne liegt in der Art und Weise, in welcher das musikalische Kunstwerk im Unterschiede von anderen Kunstwerken an uns kommt. Indem nämlich die Töne nicht wie Bauwerke, Statuen, Gemälde für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk einerseits schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten *Reproduktion.* Doch hat die Notwendigkeit solch einer erneuten Verlebendigung noch einen anderen tieferen Sinn. Denn insofern es das subjektive Innere selbst ist, das die Musik sich mit *dem* Zwecke zum Inhalt nimmt, sich nicht als äußere Gestalt und objektiv dastehendes Werk, sondern als subjektive Innerlichkeit zur Erscheinung zu bringen, so muss die Äußerung sich auch unmittelbar als Mitteilung eines *lebendigen Subjekts* ergeben, in welche dasselbe seine ganze eigene Innerlichkeit hineinlegt. Am meisten ist dies im Gesang der menschlichen Stimme, relativ jedoch auch schon in der Instrumentalmusik der Fall, die nur durch ausübende Künstler und deren lebendige, ebenso geistige als technische Geschicklichkeit zur Ausführung zu gelangen vermag.

Durch diese Subjektivität in Rücksicht auf die Verwirklichung des musikalischen Kunstwerks vervollständigt sich erst die Bedeutung des Subjektiven in der Musik, das nun aber nach dieser Richtung hin sich auch zu dem einseitigen Extrem isolieren kann, dass die subjektive

Virtuosität der Reproduktion als solcher zum alleinigen Mittelpunkte und Inhalte des Genusses gemacht wird.

Mit diesen Bemerkungen will ich es in Betreff auf den allgemeinen Charakter der Musik genug sein lassen.

2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel

Nachdem wir bisher die Musik nur nach *der* Seite hin betrachtet haben, dass sie den Ton zum Tönen der subjektiven Innerlichkeit gestalten und beseelen müsse, fragt es sich jetzt weiter, wodurch es möglich und notwendig werde, dass die Töne kein bloßer Naturschrei der Empfindung, sondern der ausgebildete Kunstausdruck derselben seien. Denn die Empfindung als solche hat einen Inhalt, der Ton als bloßer Ton aber ist inhaltslos; er muss deshalb erst durch eine künstlerische Behandlung fähig werden, den Ausdruck eines inneren Lebens in sich aufzunehmen. Im allgemeinsten lässt sich über diesen Punkt folgendes feststellen.

Jeder Ton ist eine selbstständige, in sich fertige Existenz, die sich jedoch weder zur lebendigen Einheit wie die tierische oder menschliche Gestalt gliedert und subjektiv zusammenfasst, noch auf der anderen Seite wie ein besonderes Glied des leiblichen Organismus oder irgendein einzelner Zug des geistig oder animalisch belebten Körpers an ihm selber zeigt, dass diese Besonderheit nur erst in der beseelten Verbindung mit den übrigen Gliedern und Zügen überhaupt existieren und Sinn, Bedeutung und Ausdruck gewinnen könne. Dem äußerlichen Material nach besteht zwar ein Gemälde aus einzelnen Strichen und Farben, die auch für sich schon dasein können; die eigentliche Materie dagegen, die solche Striche und Farben erst zum Kunstwerk macht, die Linien, Flächen usf. der Gestalt haben nur erst als konkretes Ganzes einen Sinn. Der *einzelne* Ton dagegen ist für sich *selbstständiger* und kann auch bis auf einen gewissen Grad durch Empfindung beseelt werden und einen bestimmten Ausdruck erhalten.

Umgekehrt aber, indem der Ton kein bloß unbestimmtes Rauschen und Klingen ist, sondern erst durch seine *Bestimmtheit und* Reinheit in derselben überhaupt musikalische Geltung hat, steht er unmittelbar durch diese Bestimmtheit sowohl seinem realen Klingen als auch seiner zeitlichen Dauer nach in Beziehung auf *andere* Töne, ja dieses *Verhältnis* teilt ihm erst seine eigentliche wirkliche Bestimmtheit und mit ihr den Unterschied, Gegensatz gegen andere oder die Einheit mit anderen zu.

Bei der relativeren Selbstständigkeit bleibt den Tönen diese Beziehung jedoch etwas *Äußerliches,* so dass die Verhältnisse, in welche sie gebracht werden, nicht den einzelnen Tönen selbst in der Weise *ihrem Begriff* nach angehört wie den Gliedern des animalischen und menschlichen Organismus oder auch den Formen der landschaftlichen Natur. Die Zusammenstellung verschiedener Töne zu bestimmten Verhältnissen ist daher etwas, wenn auch nicht dem Wesen des Tons Widerstrebendes, doch aber erst *Gemachtes* und nicht sonst schon in der Natur Vorhandenes. Solche Beziehung geht insofern von einem *Dritten* aus und ist nur für *einen Dritten,* für den nämlich, welcher dieselbe auffasst.

Dieser Äußerlichkeit des Verhältnisses wegen beruht die Bestimmtheit der Töne und ihrer Zusammenstellung in dem *Quantum,* in Zahlenverhältnissen, welche allerdings in der Natur des Tons selbst begründet sind, doch von der Musik in einer Weise gebraucht werden, die erst durch die Kunst selbst gefunden und aufs mannigfaltigste nuanciert ist.

Nach dieser Seite hin macht nicht die Lebendigkeit an und für sich als organische Einheit die Grundlage der Musik aus, sondern die Gleichheit, Ungleichheit usf., überhaupt die Verstandesform, wie sie im Quantitativen herrschend ist. Soll daher bestimmt von den musikalischen Tönen gesprochen werden, so sind die Angaben nur nach Zahlenverhältnissen sowie nach den willkürlichen Buchstaben zu machen, durch welche man die Töne bei uns nach diesen Verhältnissen zu bezeichnen gewohnt ist. In solcher Zurückführbarkeit auf bloße

Quanta und deren verständige, äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vornehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur, indem sie, wie diese, sich ihre Erfindungen auf der festen Basis und dem Gerüste von Proportionen auferbaut, die sich nicht an und für sich zu einer organischen freien Gliederung, in welcher mit der einen Bestimmtheit sogleich die übrigen gegeben sind, auseinanderbreitet und zu lebendiger Einheit zusammenschließt, sondern erst in den weiteren Herausbildungen, welche sie aus jenen Verhältnissen hervorgehen lässt, anfängt, zur freien Kunst zu werden. Bringt es nun die Architektur in dieser Befreiung nicht weiter als zu einer Harmonie der Formen und zu der charakteristischen Beseelung einer geheimen Eurhythmie, so schlägt sich dagegen die Musik, da sie das innerste subjektive freie Leben und Weben der Seele zu ihrem Inhalt hat, zu dem tiefsten Gegensatz dieser freien Innerlichkeit und jener quantitativen Grundverhältnisse auseinander. In diesem Gegensatze darf sie jedoch nicht stehen bleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemütes, die sie ausdrückt, durch jene notwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden gibt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Notwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt.

In dieser Rücksicht sind zunächst *zwei* Seiten am Ton zu unterscheiden, nach welchen er kunstgemäß zu gebrauchen ist: einmal die abstrakte Grundlage, das allgemeine, noch nicht *physikalisch* spezifizierte Element, die *Zeit,* in deren Bereich der Ton fällt; sodann das Klingen selbst, der *reale* Unterschied der Töne, sowohl nach selten der Verschiedenheit des sinnlichen Materials, welches tönt, als auch in Ansehung der Töne selbst in ihrem Verhältnis zueinander als einzelne und als Totalität. Hierzu kommt dann drittens die *Seele,* welche die Töne belebt, sie zu einem freien Ganzen rundet und ihnen in ihrer zeitlichen Bewegung und ihrem realen Klingen einen geistigen Ausdruck gibt. Durch diese Seiten erhalten wir für die bestimmtere Gliederung nachstehende Stufenfolge.

Erstens haben wir uns mit der bloß zeitlichen Dauer und Bewegung zu beschäftigen, welche die Kunst nicht zufällig belassen darf, sondern nach festen Maßen zu bestimmen, durch Unterschiede zu vermannigfaltigen hat und in diesen Unterschieden die Einheit wiederherstellen muss. Dies gibt die Notwendigkeit für *Zeltmaß, Takt* und *Rhythmus.*

Zweitens aber hat es die Musik nicht nur mit der abstrakten Zeit und den Verhältnissen längerer oder kürzerer Dauer, Einschnitte, Heraushebungen usf., sondern mit der konkreten Zeit der ihrem *Klang* nach bestimmten Töne zu tun, welche deshalb nicht nur ihrer Dauer nach voneinander unterschieden sind. Dieser Unterschied beruht einerseits auf der spezifischen Qualität des sinnlichen Materials, durch dessen Schwingungen der Ton hervorkommt, andererseits auf der verschiedenen Anzahl von Schwingungen, in welchen die klingenden Körper in der gleichen Zeitdauer erzittern. Drittens erweisen sich diese Unterschiede als die wesentlichen Seiten für das Verhältnis der Töne in ihrem Zusammenstimmen, ihrer Entgegensetzung und Vermittlung. Wir können diesen Teil mit einer allgemeinen Benennung als die Lehre von der *Harmonie* bezeichnen.

Drittens endlich ist es die *Melodie,* durch welche sich auf diesen Grundlagen des rhythmisch beseelten Taktes und der harmonischen Unterschiede und Bewegungen das Reich der Töne zu einem geistig freien Ausdruck zusammenschließt und uns dadurch zu dem folgenden letzten Hauptabschnitte herüberleitet, welcher die Musik in ihrer konkreten Einigung mit dem geistigen Inhalte, der sich in Takt, Harmonie und Melodie ausdrücken soll, zu betrachten hat.

a. Zeitmaß, Takt, Rhythmus

Was nun *zunächst* die rein *zeitliche* Seite des musikalischen Tönens betrifft, so haben wir *erstens* von der Notwendigkeit zu sprechen, dass in der Musik die Zeit überhaupt das Herrschende sei; *zweitens* vom Takt als dem bloß verständig geregelten Zeitmaß; *drittens* vom Rhythmus, welcher diese abstrakte Regel zu beleben anfängt, indem er bestimmte Taktteile hervorhebt, andere dagegen zurücktreten lässt.

α) Die Gestalten der Skulptur und Malerei sind im Raum nebeneinander und stellen diese reale Ausbreitung in wirklicher oder scheinbarer Totalität dar. Die Musik aber kann Töne nur hervorbringen, insofern sie einen im Raum befindlichen Körper in sich erzittern macht und ihn in schwingende Bewegung versetzt. Diese Schwingungen gehören der Kunst nur nach *der* Seite an, dass sie nacheinander erfolgen, und so tritt das sinnliche Material überhaupt in die Musik, statt mit seiner räumlichen Form, nur mit der *zeitlichen* Dauer seiner Bewegung ein. Nun ist zwar jede Bewegung eines Körpers immer auch im Räume vorhanden, so dass die Malerei und Skulptur, obschon ihre Gestalten der Wirklichkeit nach in Ruhe sind, dennoch den Schein der Bewegung darzustellen das Recht erhalten; in Betreff auf diese Räumlichkeit jedoch nimmt die Musik die Bewegung nicht auf, und ihr bleibt deshalb zur Gestaltung nur die Zeit übrig, in welche das Schwingen des Körpers fällt.

αα) Die Zeit aber, demzufolge, was wir oben bereits gesehen haben, ist nicht wie der Raum das positive Nebeneinanderbestehen, sondern im Gegenteil die *negative* Äußerlichkeit: als aufgehobenes Außereinander das Punktuelle und als negative Tätigkeit das Aufheben *dieses* Zeitpunktes zu einem anderen, der sich gleichfalls aufhebt, zu einem anderen wird usf. In der Aufeinanderfolge dieser Zeitpunkte lässt sich jeder einzelne Ton teils für sich als ein Eins fixieren, teils mit anderen in quantitativen Zusammenhang bringen, wodurch die Zeit *zählbar* wird. Umgekehrt aber, da die Zeit das ununterbrochene Entstehen und Vergehen solcher Zeitpunkte ist, welche, als bloße Zeitpunkte genommen, in dieser unpartikularisierten Abstraktion keinen Unterschied gegeneinander haben, so erweist sich die Zeit ebenso sehr als das gleichmäßige Hinströmen und die in sich ununterschiedene Dauer.

ββ) In dieser Unbestimmtheit jedoch kann die Musik die Zeit nicht belassen, sondern muss sie im Gegenteil näher bestimmen, ihr ein Maß geben und ihr Fortfließen nach der Regel solch eines Maßes ordnen. Durch diese regelvolle Handhabung kommt das *Zeitmaß* der Töne herein. Da entsteht sogleich die Frage, weshalb denn überhaupt die

Musik solcher Maße bedürfe. Die Notwendigkeit bestimmter Zeitgrößen lässt sich daraus entwickeln, dass die Zeit mit dem einfachen Selbst, welches in den Tönen sein Inneres vernimmt und vernehmen soll, in dem engsten Zusammenhange steht, indem die Zeit als Äußerlichkeit dasselbe Prinzip in sich hat, welches sich im Ich als der abstrakten Grundlage alles Innerlichen und Geistigen betätigt. Ist es nun das einfache Selbst, das sich in der Musik als Inneres objektiv werden soll, so muss auch schon das allgemeine Element dieser Objektivität dem Prinzip jener Innerlichkeit gemäß behandelt sein. Das Ich jedoch ist nicht das unbestimmte Fortbestehen und die haltungslose Dauer, sondern wird erst zum Selbst als Sammlung und Rückkehr in sich. Es beugt das Aufheben seiner, wodurch es sich zum Objekte wird, zum Fürsichsein um und ist nun durch diese Beziehung auf sich erst Selbstgefühl, Selbstbewusstsein usf. In dieser Sammlung liegt aber wesentlich ein *Abbrechen* der bloß unbestimmten Veränderung, als welche wir die Zeit zunächst vor uns hatten, indem das Entstehen und Untergehen, Verschwinden und Erneuen der Zeitpunkte nichts als ein ganz formelles Hinausgehen über jedes Jetzt zu einem anderen gleichartigen Jetzt und dadurch nur ein ununterbrochenes Weiterbewegen war. Gegen dies leere Fortschreiten ist das Selbst das *Beisichselbst*seiende, dessen Sammlung in sich die bestimmtheitslose Reihenfolge der Zeitpunkte unterbricht, in die abstrakte Kontinuität Einschnitte macht und das Ich, welches in dieser Diskretion seiner selbst sich erinnert und sich darin wieder findet, von dem bloßen Außersichkommen und Verändern befreit.

γγ) Die Dauer eines Tones geht diesem Prinzip gemäß nicht ins Unbestimmte fort, sondern hebt mit seinem Anfang und Ende, das dadurch ein bestimmtes Anfangen und Aufhören wird, die für sich nicht unterschiedene Reihe der Zeitmomente auf. Wenn nun aber viele Töne aufeinanderfolgen und jeder für sich eine von dem anderen verschiedene Dauer erhält, so ist an die Stelle jener ersten *leeren* Unbestimmtheit umgekehrt auch nur wieder die willkürliche und damit ebenso unbestimmte *Mannigfaltigkeit* von besonderen Quantitäten gesetzt. Dieses regellose Umherschweifen widerspricht der Einheit des

Ich ebenso sehr als das abstrakte Sichfortbewegen, und es vermag sich in jener verschiedenartigen Bestimmtheit der Zeitdauer nur insofern wieder zu finden und zu befriedigen, als einzelne Quanta in *eine* Einheit gebracht werden, welche, da sie *Besonderheiten* unter sich subsumiert, selber eine *bestimmte Einheit* sein muss, doch als bloße Identität am Äußerlichen zunächst nur äußerlicher Art bleiben kann.

β) Dies führt uns zu der weiteren Regulierung, welche durch den *Takt* hervorkommt.

αα) Das erste, was hier in Betracht zu ziehen ist, besteht darin, dass, wie gesagt, verschiedene Zeitteile zu einer Einheit verbunden werden, in der das Ich seine Identität mit sich für sich macht. Da nun das Ich hier vorerst nur als *abstraktes* Selbst die Grundlage abgibt, so kann sich diese Gleichheit mit sich in Rücksicht auf das Fort- und Fortschreiten der Zeit und ihrer Töne auch nur als eine selbst abstrakte Gleichheit, d. h. als die *gleichförmige Wiederholung* derselben Zeiteinheit wirksam erweisen. Diesem Prinzip zufolge besteht der Takt seiner einfachen Bestimmung nach nur darin, eine bestimmte Zeiteinheit als Maß und Regel sowohl für die markierte Unterbrechung der vorher ununterschiedenen Zeitfolge als auch für die ebenso willkürliche Dauer einzelner Töne, welche jetzt zu einer bestimmten Einheit zusammengefasst werden, festzustellen und dieses Zeitmaß an abstrakter Gleichförmigkeit sich stets wieder erneuern zu lassen. Der Takt hat in dieser Rücksicht dasselbe Geschäft wie die Regelmäßigkeit in der Architektur, wenn diese z. B. Säulen von gleicher Höhe und Dicke in denselben Abständen nebeneinander stellt oder eine Reihe von Fenstern, die eine bestimmte Größe haben, nach dem Prinzipe der Gleichheit regelt. Auch hier ist eine feste Bestimmtheit und die ganz gleichartige Wiederholung derselben vorhanden. In dieser Einförmigkeit findet das Selbstbewusstsein sich selber als Einheit wieder, insofern es teils seine eigene Gleichheit als Ordnung der willkürlichen Mannigfaltigkeit erkennt, teils bei der Wiederkehr derselben Einheit sich erinnert, dass sie bereits dagewesen sei und gerade durch ihr Wiederkehren sich als herrschende Regel zeige. Die Befriedigung aber, welche das Ich durch den Takt in diesem Wiederfinden seiner

selbst erhält, ist um so vollständiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als solchen zukommt, sondern etwas ist, das nur dem Ich angehört und von demselben zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hineingesetzt ist. Denn im Natürlichen findet sich diese abstrakte Identität nicht. Selbst die himmlischen Körper halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Takt, sondern beschleunigen oder retardieren ihren Lauf, so dass sie in gleicher Zeit nicht auch gleiche Räume zurücklegen. Ähnlich geht es mit fallenden Körpern, mit der Bewegung des Wurfs usf., und das Tier reduziert sein Laufen, Springen, Zugreifen usw. noch weniger auf die genaue Wiederkehr eines bestimmten Zeitmaßes. Der Takt geht in Betreff hierauf weit mehr vom Geiste allein aus als die regelmäßigen Größenbestimmtheiten der Architektur, für welche sich eher noch in der Natur Analogien auffinden lassen.

ββ) Soll nun aber das Ich in der Vielheit der Töne und deren Zeitdauer, indem es immer die gleiche Identität, die es selbst ist und die von ihm herrührt, vernimmt, durch den Takt zu sich zurückkehren, so gehört hierzu, damit die bestimmte Einheit als Regel gefühlt werde, ebenso sehr das Vorhandensein von *Regellosem* und *Ungleichförmigem.* Denn erst dadurch, dass die Bestimmtheit des Maßes das willkürlich Ungleiche besiegt und ordnet, erweist sie sich als Einheit und Regel der zufälligen Mannigfaltigkeit. Sie muss dieselbe deshalb in sich selbst hineinnehmen und die Gleichförmigkeit im *Ungleichförmigen* erscheinen lassen. Dies ist es, was dem Takt erst seine eigene Bestimmtheit in sich selbst und hiermit auch gegen andere Zeitmaße, die taktmäßig können wiederholt werden, gibt.

γγ) Hiernach nun hat die Vielheit, welche zu einem Takt zusammengeschlossen ist, ihre bestimmte *Norm,* nach welcher sie sich einteilt und ordnet, woraus denn *drittens* die verschiedenen *Taktarten* entstehen.

Das nächste, was sich in dieser Rücksicht angeben lässt, ist die Einteilung des Taktes in sich selbst nach der entweder *geraden* oder *ungeraden* Anzahl der wiederholten gleichen Teile. Von der ersten Art sind

z. B. der Zweiviertel- und der Viervierteltakt. Hier zeigt sich die gerade Anzahl als durchgreifend. Anderer Art dagegen ist der Dreivierteltakt, in welchem die untereinander allerdings gleichen Teile dennoch in ungerader Anzahl eine Einheit bilden. Beide Bestimmungen finden sich z. B. im Sechsachteltakt vereinigt, der numerisch zwar dem Dreivierteltakt gleich zu sein scheint, in der Tat jedoch nicht in drei, sondern in zwei Teile zerfällt, von denen sich aber der eine wie der andere in Betreff auf seine nähere Einteilung die Drei als die ungerade Anzahl zum Prinzipe nimmt.

Solche Spezifikation macht die sich stets wiederholende Regel jeder besonderen Taktart aus. Wie sehr nun aber auch der bestimmte Takt die *Mannigfaltigkeit* der Zeitdauer und deren längere oder kürzere Abschnitte zu regieren hat, so ist doch seine Herrschaft nicht so weit auszudehnen, dass er dies Mannigfaltige sich ganz abstrakt unterwirft, dass also im Viervierteltakt z. B. nur vier ganz gleiche Viertelnoten vorkommen können, im Dreivierteltakt nur drei, im Sechsachtel sechs usf., sondern die Regelmäßigkeit beschränkt sich darauf, dass im Viervierteltakt z. B. die Summe der einzelnen Noten nur vier gleiche Viertel enthält, die sich im übrigen jedoch nicht nur zu Achteln und Sechzehntel zerstückeln, sondern umgekehrt ebenso sehr wieder zusammenziehen dürfen und auch sonst noch großer Verschiedenheiten fähig sind.

γ) Je weiter jedoch diese reichhaltige Veränderung geht, um desto notwendiger ist es, dass die wesentlichen Abschnitte des Taktes sich in derselben geltend machen und als die vornehmlich herauszuhebende Regel auch wirklich ausgezeichnet werden. Dies geschieht durch den *Rhythmus,* welcher zum Zeitmaß und Takt erst die eigentliche Belebung herzubringt. – Auch in Betreff auf diese Verlebendigung lassen sich verschiedene Seiten unterscheiden.

αα) Das erste ist der *Akzent,* der mehr oder weniger hörbar auf bestimmte Teile des Taktes gelegt wird, während andere dagegen akzentlos fortfließen. Durch solche nun selbst wieder verschiedene Hebung und Senkung erhält jede einzelne Taktart ihren besonderen

Rhythmus, der mit der bestimmten Einteilungsweise dieser Art in genauem Zusammenhange steht. Der Viervierteltakt z. B., in welchem die gerade Anzahl das Durchgreifende ist, hat eine gedoppelte Arsis: einmal auf dem ersten Viertel und sodann, schwächer jedoch, auf dem dritten. Man nennt diese Teile ihrer stärkeren Akzentuierung wegen die *guten,* die anderen dagegen die *schlechten* Taktteile. Im Dreivierteltakt ruht der Akzent allein auf dem ersten Viertel, im Sechsachteltakt dagegen wieder auf dem ersten und vierten Achtel, so dass hier der doppelte Akzent die gerade Teilung in zwei Hälften heraushebt.

ββ) Insofern nun die Musik begleitend wird, tritt ihr Rhythmus mit dem der *Poesie* in ein wesentliches Verhältnis. Im allgemeinsten will ich hierüber nur die Bemerkung machen, dass die Akzente des Taktes nicht denen des Metrums direkt widerstreben müssen. Wenn daher z. B. eine dem Versrhythmus nach nicht akzentuierte Silbe in einem guten Taktteile, die Arsis oder gar die Zäsur aber in einem schlechten Taktteile steht, so kommt dadurch ein falscher Widerspruch des Rhythmus der Poesie und Musik hervor, der besser vermieden wird. Dasselbe gilt für die langen und kurzen Silben; auch sie müssen im allgemeinen mit der Zeitdauer der Töne so zusammenstimmen, dass längere Silben auf längere Noten, kürzere auf kürzere fallen, wenn auch diese Übereinstimmung nicht bis zur letzten Genauigkeit durchzuführen ist, indem der Musik häufig ein größerer Spielraum für die Dauer der Längen sowie für die reichhaltigere Zerteilung derselben darf gestattet werden.

γγ) Von der Abstraktion und regelmäßigen strengen Wiederkehr des Taktrhythmus ist nun *drittens,* um dies sogleich vorweg zu bemerken, der beseeltere *Rhythmus der Melodie* unterschieden. Die Musik hat hierin eine ähnliche und selbst noch größere Freiheit als die Poesie. In der Poesie braucht bekanntlich der Anfang und das Ende der *Wörter* nicht mit dem Anfang und Ende der Versfüße zusammenzufallen, sondern dies durchgängige Aufeinandertreffen gibt einen lahmen, zäsurlosen Vers. Ebenso muss auch der Beginn und das Aufhören der Sätze oder Perioden nicht durchweg der Beginn und Schluss eines Verses sein; im Gegenteil, eine Periode endigt sich besser am Anfang

oder auch in der Mitte und gegen die letzteren Versfüße, und es beginnt dann eine neue, welche den ersten Vers in den folgenden hinüberführt. Ähnlich verhält es sich mit der Musik in Betreff auf Takt und Rhythmus. Die Melodie und deren verschiedene Perioden brauchen nicht streng mit dem Anheben eines Taktes zu beginnen und mit dem Ende eines anderen zu schließen und können sich überhaupt insoweit emanzipieren, dass die Hauptarsis der Melodie in *den* Teil eines Taktes fällt, welchem in Betreff auf seinen gewöhnlichen Rhythmus keine solche Hebung zukommt, während umgekehrt ein Ton, der im natürlichen Gange der Melodie keine markierte Heraushebung erhalten müsste, in dem guten Taktteil zu stehen vermag, der eine Arsis fordert, so dass also solch ein Ton in Bezug auf den Taktrhythmus verschieden von der Geltung wirkt, auf welche dieser Ton für sich in der Melodie Anspruch machen darf. Am schärfsten aber tritt der Gegenstoß im Rhythmus des Taktes und der Melodie in den sogenannten Synkopen heraus.

Hält sich die Melodie auf der anderen Seite in ihren Rhythmen und Teilen genau an den Taktrhythmus, so klingt sie leicht abgeleiert, kahl und erfindungslos. Was in dieser Rücksicht darf gefordert werden, ist, um es kurz zu sagen, die Freiheit von der Pedanterie des Metrums und von der Barbarei eines einförmigen Rhythmus. Denn der Mangel an freierer Bewegung, die Trägheit und Lässigkeit bringt leicht zum Trübseligen und Schwermütigen, und so haben auch gar manche unserer Volksmelodien etwas Lugubres, Ziehendes, Schleppendes, insofern die Seele nur einen monotoneren Fortgang zum Element ihres Ausdrucks vor sich hat und durch ihr Mittel dazu geführt wird, nun auch die klagenden Empfindungen eines geknickten Herzens darin niederzulegen. – Die südlichen Sprachen hingegen, besonders das Italienische, lassen für einen mannigfaltig bewegteren Rhythmus und Erguss der Melodie ein reichhaltiges Feld offen. Schon hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der deutschen und italienischen Musik. Das einförmige, kahle jambische Skandieren, das in so vielen deutschen Liedern wiederkehrt, tötet das freie, lustige Sich-Ergehen der Melodie und hält einen weiteren Emporschwung und Umschwung ab. In neue-

ren Zeiten scheinen mir Reichardt und andere in die Liederkomposition eben dadurch, dass sie dies jambische Geleier verlassen, obschon es in einigen ihrer Lieder gleichfalls noch vorherrscht, ein neues rhythmisches Leben gebracht zu haben. Doch findet sich der Einfluss des jambischen Rhythmus nicht nur in Liedern, sondern auch in vielen unserer größten Musikstücke. Selbst in Handels „Messias“ folgt in vielen Arien und Chören die Komposition nicht nur mit deklamatorischer Wahrheit dem Sinn der Worte, sondern auch dem Fall des jambischen Rhythmus, teils in dem bloßen Unterschiede der Länge und Kürze, teils darin, dass die jambische Länge einen höheren Ton erhält als die im Metrum kurze Silbe. Dieser Charakter ist wohl eins der Momente, durch welches wir Deutsche in der Händelschen Musik, bei den sonstigen Vortrefflichkeiten, bei ihrem majestätischen Schwung, ihrer fortstürmenden Bewegung, ihrer Fülle ebenso religiös tiefer als idyllisch einfacher Empfindungen, so ganz zu Hause sind. Dies rhythmische Ingrediens der Melodie liegt unserem Ohre viel näher als den Italienern, welche darin etwas Unfreies, Fremdes und ihrem Ohr Heterogenes finden mögen.

b. Die Harmonie

Die andere Seite nun, durch welche die abstrakte Grundlage des Taktes und Rhythmus erst ihre Erfüllung und dadurch die Möglichkeit erhält, zur eigentlich konkreten Musik zu werden, ist das Reich der Töne als *Töne.* Dies wesentlichere Gebiet der Musik befasst die Gesetze der *Harmonie.* Hier tut sich ein neues Element hervor, indem ein Körper durch sein Schwingen nicht nur für die Kunst aus der Darstellbarkeit seiner *räumlichen* Form heraustritt und sich zur Ausbildung seiner gleichsam *zeitlichen* Gestalt herüberbewegt, sondern nun auch seiner besonderen physikalischen Beschaffenheit sowie seiner verschiedenen Länge und Kürze und Anzahl der Schwingungen nach, zu denen er es während einer bestimmten Zeit bringt, verschiedenartig *ertönt* und deshalb in dieser Rücksicht von der Kunst ergriffen und kunstgemäß gestaltet werden muss.

In Ansehung dieses zweiten Elements haben wir drei Hauptpunkte bestimmter herauszuheben.

Das *erste* nämlich, was sich unserer Betrachtung darbietet, ist der Unterschied der besonderen *Instrumente,* deren Erfindung und Zurichtung der Musik notwendig gewesen ist, um eine Totalität hervorzubringen, welche schon in Betreff auf den sinnlichen Klang, unabhängig von aller Verschiedenheit in dem wechselseitigen Verhältnis der Höhe und Tiefe, einen Umkreis unterschiedener Töne ausmacht.

Zweitens jedoch ist das musikalische Tönen, abgesehen von der Verschiedenartigkeit der Instrumente und der menschlichen Stimme, in sich selbst eine gegliederte Totalität unterschiedener Töne, Tonreihen und Tonarten, die zunächst auf quantitativen Verhältnissen beruhen und in der Bestimmtheit dieser Verhältnisse die Töne sind, welche jedes Instrument und die menschliche Stimme ihrem spezifischen Klange nach in geringerer oder größerer Vollständigkeit hervorzurufen die Aufgabe erhält.

Drittens besteht die Musik weder in einzelnen Intervallen noch in bloßen abstrakten Reihen und auseinanderfallenden Tonarten, sondern ist ein konkretes Zusammenklingen, Entgegensetzen und Vermitteln von Tönen, welche dadurch eine Fortbewegung und einen Übergang ineinander nötig machen. Diese Zusammenstellung und Veränderung beruht nicht auf bloßer Zufälligkeit und Willkür, sondern ist bestimmten Gesetzen unterworfen, an denen alles wahrhaft Musikalische seine notwendige Grundlage hat.

Gehen wir nun aber zur bestimmteren Betrachtung dieser Gesichtspunkte über, so muss ich mich, wie ich schon früher anführte, hier besonders auf die allgemeinsten Bemerkungen einschränken.

a) Die Skulptur und Malerei finden mehr oder weniger ihr sinnliches Material, Holz, Stein, Metalle usf., Farben usw., vor oder haben dasselbe nur in geringerem Grade zu verarbeiten nötig, um es für den Kunstgebrauch geschickt werden zu lassen.

αα) Die Musik aber, welche sich überhaupt in einem erst durch die Kunst und für dieselbe gemachten Elemente bewegt, muss eine bedeutend schwierigere Vorbereitung durchgehen, ehe sie zur Hervorbringung der Töne gelangt. Außer der Mischung der Metalle zum Guss, dem Anreiben der Farben mit Pflanzensäften, Ölen und dergleichen mehr, der Mischung zu neuen Nuancen usf. bedürfen Skulptur und Malerei keiner reichhaltigeren Erfindungen. Die menschliche Stimme ausgenommen, welche unmittelbar die Natur gibt, muss sich die Musik hingegen ihre üblichen Mittel zum wirklichen Tönen erst durchgängig selber herbeischaffen, bevor sie überhaupt nur existieren kann.

ββ) Was nun diese Mittel als solche betrifft, so haben wir den Klang bereits oben in *der* Weise gefasst, dass er ein Erzittern des räumlichen Bestehens sei, die erste innere Beseelung, welche sich gegen das bloße sinnliche Außereinander geltend macht und durch Negation der realen Räumlichkeit als ideelle Einheit aller physikalischen Eigenschaften der spezifischen Schwere, Art der Kohärenz eines Körpers heraustritt. Fragen wir weiter nach der qualitativen Beschaffenheit desjenigen Materials, das hier zum Klingen gebracht wird, so ist es sowohl seiner physikalischen Natur nach als auch in seiner künstlichen Konstruktion höchst mannigfaltig: bald eine geradlinige oder geschwungene Luftsäule, die durch einen festen Kanal von Holz oder Metall begrenzt wird, bald eine geradlinige gespannte Darm- oder Metallsaite, bald eine gespannte Fläche aus Pergament oder eine Glas- und Metallglocke. – Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede annehmen.

Erstens ist es die *lineare* Richtung, welche das Herrschende ausmacht und die recht eigentlich musikalisch brauchbaren Instrumente hervorbringt, sei es nun, dass eine kohäsionslosere Luftsäule, wie bei den Blasinstrumenten, das Hauptprinzip liefert oder eine materielle Säule, die straff gezogen werden, doch Elastizität genug behalten muss, um noch schwingen zu können, wie bei den Saiteninstrumenten.

Das *zweite* hingegen ist das Flächenhafte, das jedoch nur untergeordnete Instrumente gibt, wie die Pauke, Glocke, Harmonika. Denn es findet zwischen der sich vernehmenden Innerlichkeit und jenem linearen Tönen Sympathie statt, der zufolge die in sich einfache Subjektivität das klingende Erzittern der einfachen Länge anstatt breiter oder runder Flächen fordert. Das Innerliche nämlich ist als Subjekt dieser geistige Punkt, der im Tönen als seiner *Entäußerung* sich vernimmt. Das nächste Sichaufheben und Entäußern des Punktes aber ist nicht die Fläche, sondern die einfache lineare Richtung. In dieser Rücksicht sind breite oder runde Flächen dem Bedürfnis und der Kraft des Vernehmens nicht angemessen.

Bei der *Pauke* ist es das über einen Kessel gespannte Fell, welches, auf *einem* Punkte geschlagen, die ganze Fläche nur zu einem dumpfen Schall erzittern macht, der zwar zu stimmen, doch in sich selbst, wie das ganze Instrument, weder zur schärferen Bestimmtheit noch zu einer großen Vielseitigkeit zu bringen ist. Das Entgegengesetzte finden wir bei der *Harmonika* und deren angeriebenen Glasglöckchen. Hier ist es die konzentrierte, nicht hinausgehende Intensivität, die so angreifender Art ist, dass viele Menschen beim Anhören bald einen Nervenkopfschmerz empfinden. Dies Instrument hat sich außerdem trotz seiner spezifischen Wirksamkeit ein dauerndes Wohlgefallen nicht erwerben können und lässt sich auch mit anderen Instrumenten, insofern es sich ihnen zuwenig anfügt, schwer in Verbindung setzen. – Bei der *Glocke* findet derselbe Mangel an unterschiedenen Tönen und das ähnliche punktuelle Anschlagen wie bei der Pauke statt, doch ist die Glocke nicht so dumpf als diese, sondern tönt frei aus, obschon ihr dröhnendes Forthallen mehr nur gleichsam ein Nachklang des einen punktuellen Schlags ist.

Als das freiste und seinem Klang nach vollständigste Instrument können wir *drittens* die menschliche Stimme bezeichnen, welche in sich den Charakter der Blas- und Saiteninstrumente vereinigt, indem es hier teils eine Luftsäule ist, welche erzittert, teils auch durch die Muskeln das Prinzip einer straff gezogenen Saite hinzukommt. Wie wir schon bei der menschlichen Hautfarbe sahen, dass sie als ideelle

Einheit die übrigen Farben enthalte und dadurch die in sich vollkommenste Farbe sei, so enthält auch die menschliche Stimme die ideelle Totalität des Klingens, das sich in den übrigen Instrumenten nur in seine besonderen Unterschiede auseinanderlegt. Dadurch ist sie das vollkommene Tönen und verschmelzt sich deshalb auch mit den sonstigen Instrumenten am gefügigsten und schönsten. Zugleich lässt die menschliche Stimme sich als das Tönen der Seele selbst vernehmen, als der Klang, den das Innere seiner Natur nach zum Ausdruck des Innern hat und diese Äußerung unmittelbar regiert. Bei den übrigen Instrumenten wird dagegen ein der Seele und ihrer Empfindung gleichgültiger und seiner Beschaffenheit nach fernabliegender Körper in Schwingung versetzt, im Gesang aber ist es ihr eigener Leib, aus welchem die Seele herausklingt. So entfaltet sich nun auch, wie das subjektive Gemüt und die Empfindung selbst, die menschliche Stimme zu einer großen Mannigfaltigkeit der Partikularität, die dann in Betreff der allgemeineren Unterschiede nationale und sonstige Naturverhältnisse zur Grundlage hat. So sind z. B. die Italiener ein Volk des Gesanges, unter welchem die schönsten Stimmen am häufigsten vorkommen. Eine Hauptseite bei dieser Schönheit wird erstlich das Materielle des Klangs als Klangs, das reine Metall, das sich weder zur bloßen Schärfe und glasartigen Dünne zuspitzen noch dumpf oder hohl bleiben darf, zugleich aber, ohne zum Beben des Tons fortzugehen, in diesem sich gleichsam kompakt zusammenhaltenden Klang doch noch ein inneres Leben und Erzittern des Klingens bewahrt. Dabei muss denn vor allem die Stimme rein sein, d. h. neben dem in sich fertigen Ton muss sich kein anderweitiges Geräusch geltend machen.

γγ) Diese Totalität nun von Instrumenten kann die Musik entweder einzeln oder in vollem Zusammenstimmen gebrauchen. Besonders in dieser letzteren Beziehung hat sich die Kunst erst in neuerer Zeit ausgebildet. Die Schwierigkeit solcher kunstgemäßen Zusammenstellung ist groß, denn jedes Instrument hat seinen eigentümlichen Charakter, der sich nicht unmittelbar der Besonderheit eines anderen Instruments anfügt, so dass nun sowohl in Rücksicht auf das Zusammenklingen vieler Instrumente der verschiedenen Gattungen als auch für

das wirksame Hervortreten irgendeiner besonderen Art, der Blas- oder Saiteninstrumente z. B., oder für das plötzliche Herausblitzen von Trompetenstößen und für die wechselnde Aufeinanderfolge der aus dem Gesamtchor hervorgehobenen Klänge große Kenntnis, Umsicht, Erfahrung und Erfindungsgabe nötig ist, damit in solchen Unterschieden, Veränderungen, Gegensätzen, Fortgängen und Vermittlungen auch ein innerer Sinn, eine Seele und Empfindung nicht zu vermissen sei. So ist mir z. B. in den Symphonien Mozarts, welcher auch in der Instrumentierung und deren sinnvoller, ebenso lebendiger als klarer Mannigfaltigkeit ein großer Meister war, der Wechsel der besonderen Instrumente oft wie ein dramatisches Konzertieren, wie eine Art von Dialog vorgekommen, in welchem teils der Charakter der einen Art von Instrumenten sich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der anderen indiziert und vorbereitet ist, teils eins dem anderen eine Erwiderung gibt oder das hinzubringt, was gemäß auszusprechen dem Klange des Vorhergehenden nicht vergönnt ist, so dass hierdurch in der unmutigsten Weise ein Zwiegespräch des Klingens und Widerklingens, des Beginnens, Fortführens und Ergänzens entsteht.

β) Das *zweite* Element, dessen noch Erwähnung zu tun ist, betrifft nicht mehr die physikalische Qualität des Klangs, sondern die Bestimmtheit des Tones in sich selbst und die Relation zu anderen Tönen. Dies objektive Verhältnis, wodurch sich das Tönen erst zu einem Kreise ebenso sehr in sich, als einzelner, fest bestimmter als auch in wesentlicher Beziehung aufeinander bleibender Töne ausbreitet, macht das eigentlich *harmonische* Element der Musik aus und beruht seiner zunächst selbst wieder physikalischen Seite nach auf *quantitativen Unterschieden* und Zahlenproportionen. Näher nun sind in Ansehung dieses harmonischen Systems auf der jetzigen Stufe folgende Punkte von Wichtigkeit:

Erstens die *einzelnen* Töne in ihrem bestimmten Maßverhältnis und in der Beziehung desselben auf andere Töne: die Lehre von den einzelnen *Intervallen;*

zweitens die zusammengestellte Reihe der Töne in ihrer einfachsten Aufeinanderfolge, in welcher ein Ton unmittelbar auf einen anderen hinweist: die *Tonleiter;*

drittens die Verschiedenheit dieser Tonleitern, welche, insofern jede von einem anderen Tone als ihrem Grundtone den Anfang nimmt, zu besonderen, von den übrigen unterschiedenen *Tonarten* sowie zur Totalität dieser Arten werden.

αα) Die einzelnen Töne erhalten nicht nur ihren Klang, sondern auch die näher abgeschlossene Bestimmtheit desselben durch einen schwingenden Körper. Um zu dieser Bestimmtheit gelangen zu können, muss nun die Art des Schwingens selbst nicht zufällig und willkürlich, sondern fest in sich bestimmt sein. Die Luftsäule nämlich oder gespannte Saite, Fläche usf., welche erklingt, hat eine Länge und Ausdehnung überhaupt; nimmt man nun z. B. eine Saite und befestigt sie auf zwei Punkten und bringt den dazwischenliegenden gespannten Teil in Schwingung, so ist das nächste, worauf es ankommt, die Dicke und Spannung. Ist diese in zwei Saiten ganz gleich, so handelt es sich, nach einer Beobachtung, welche Pythagoras zuerst machte, vornehmlich um die Länge, indem dieselben Saiten bei verschiedener Länge während der gleichen Zeitdauer eine verschiedene Anzahl von Schwingungen geben. Der Unterschied nun dieser Anzahl von einer anderen und das Verhältnis zu einer anderen Anzahl macht die Basis für den Unterschied und das Verhältnis der besonderen Töne in Betreff auf ihre Höhe und Tiefe aus.

Hören wir nun aber dergleichen Töne, so ist die Empfindung dieses Vernehmens etwas von so trockenen Zahlenverhältnissen ganz Verschiedenes; wir brauchen von Zahlen und arithmetischen Proportionen nichts zu wissen, ja wenn wir auch die Saite schwingen sehen, so verschwindet doch teils dies Erzittern, ohne dass wir es in Zahlen festhalten können, teils bedürfen wir eines Hinblicks auf den klingenden Körper gar nicht, um den Eindruck seines Tönens zu erhalten. Der Zusammenhang des Tons mit diesen Zahlenverhältnissen kann deshalb zunächst nicht nur als unglaublich auffallen, sondern es kann

sogar den Anschein gewinnen, als werde das Hören und innere Verstehen der Harmonien sogar durch die Zurückführung auf das bloß Quantitative herabgewürdigt. Dennoch ist und bleibt das numerische Verhältnis der Schwingungen in derselben Zeitdauer die Grundlage für die Bestimmtheit der Töne. Denn dass unsere Empfindung des Hörens in sich einfach ist, liefert keinen Grund zu einem triftigen Einwände. Auch das, was einen einfachen Eindruck gibt, kann an sich, seinem Begriff wie seiner Existenz nach, etwas in sich Mannigfaltiges und mit anderem in wesentlicher Beziehung Stehendes sein. Sehen wir z. B. Blau oder Gelb, Grün oder Rot in der spezifischen Reinheit dieser Farben, so haben sie gleichfalls den Anschein einer durchaus einfachen Bestimmtheit, wogegen sich Violett leicht als eine Mischung ergibt von Blau und Rot. Dessen ungeachtet ist auch das reine Blau nichts Einfaches, sondern ein bestimmtes Verhältnis des Ineinander von Hell und Dunkel. Religiöse Empfindungen, das Gefühl des Rechtes in diesem oder jenem Falle erscheinen als ebenso einfach, und doch enthält alles Religiöse, jedes Rechtsverhältnis eine Mannigfaltigkeit von besonderen Bestimmungen, deren Einheit diese einfache Empfindung gibt. In der gleichen Weise nun beruht auch der Ton, wie sehr wir ihn als etwas in sich schlechthin Einfaches hören und empfinden, auf einer Mannigfaltigkeit, die, weil der Ton durch das Erzittern des Körpers entsteht und dadurch mit seinen Schwingungen in die Zeit fällt, aus der Bestimmtheit dieses zeitlichen Erzitterns, d. h. aus der *bestimmten Anzahl* von Schwingungen in einer bestimmten Zeit, herzuleiten ist. Für das Nähere solcher Herleitung will ich nur auf folgendes aufmerksam machen.

Die unmittelbar *zusammenstimmenden Töne,* bei deren Erklingen die Verschiedenheit nicht als Gegensatz vernehmbar wird, sind diejenigen, bei welchen das Zahlenverhältnis ihrer Schwingungen von *einfachster* Art bleibt, wogegen die nicht von Hause aus zusammenstimmenden *verwickeitere* Proportionen in sich haben. Von ersterer Art z. B. sind die Oktaven. Stimmt man nämlich eine Saite, deren bestimmte Schwingungen den Grundton geben, und teilt dieselbe, so macht diese zweite Hälfte in der gleichen Zeit, mit der ersten vergli-

chen, noch einmal soviel Schwingungen. Ebenso gehen bei der *Quinte drei* Schwingungen auf zwei des Grundtons; *fünf* auf vier des Grundtons bei der *Terz.* Anders dagegen verhält es sich mit der Sekunde und Septime, wo *acht* Schwingungen des Grundtons auf *neun* und auf *fünfzehn* fallen.

ββ) Indem nun, wie wir bereits sahen, diese Verhältnisse nicht zufällig gewählt sein dürfen, sondern eine innere Notwendigkeit für ihre besonderen Seiten wie für deren Totalität enthalten müssen, so können die einzelnen Intervalle, welche sich nach solchen Zahlenverhältnissen bestimmen lassen, nicht in ihrer Gleichgültigkeit gegeneinander stehen bleiben, sondern haben sich als eine Totalität zusammenzuschließen. Das erste Tonganze, das hieraus entsteht, ist nun aber noch kein *konkreter* Zusammenklang unterschiedener Töne, sondern ein ganz abstraktes Aufeinanderfolgen eines Systems, eine Aufeinanderfolge der Töne nach ihrem einfachsten Verhältnisse zueinander und zu der Stellung innerhalb ihrer Totalität. Dies gibt die einfache Reihe der Töne, die *Tonleiter.* Die Grundbestimmung derselben ist die Tonika, die sich in ihrer Oktav wiederholt und nun die übrigen sechs Töne innerhalb dieser doppelten Grenze ausbreitet, welche dadurch, dass der Grundton in seiner Oktav unmittelbar mit sich zusammenstimmt, zu sich selbst zurückkehrt. Die anderen Töne der Skala stimmen zum Grundton teils selbst wieder unmittelbar, wie Terz und Quinte, oder haben gegen denselben eine wesentlichere Unterschiedenheit des Klangs, wie die Sekunde und Septime, und ordnen sich nun zu einer spezifischen Aufeinanderfolge, deren Bestimmtheit ich jedoch hier nicht weitläufiger erörtern will.

γγ) Aus dieser Tonleiter *drittens* gehen die *Tonarten* hervor. Jeder Ton der Skala nämlich kann selbst wieder zum Grundton einer neuen, besonderen Tonreihe gemacht werden, welche sich nach demselben Gesetz wie die erste ordnet. Mit der Entwicklung der Skala zu einem größeren Reichtum von Tönen hat sich deshalb auch die Anzahl der Tonarten vermehrt; wie z. B. die moderne Musik sich in mannigfaltigeren Tonarten bewegt als die Musik der Alten. Da nun ferner die verschiedenen Töne der Tonleiter überhaupt, wie wir sahen, im Verhält-

nis eines unmittelbareren Zueinanderstimmens, oder eines wesentlicheren Abweichens und Unterschiedes voneinander stehen, so werden auch die Reihen, welche aus diesen Tönen als Grundtönen entspringen, entweder ein näheres Verhältnis der Verwandtschaft zeigen und deshalb unmittelbar ein Übergehen von der einen in die andere gestatten oder solch einen unvermittelten Fortgang ihrer Fremdheit wegen verweigern. Außerdem aber treten die Tonarten zu dem Unterschiede der Härte und Weiche, der Dur- und Molltonart, auseinander und haben endlich durch den Grundton, aus dem sie hervorgehen, einen bestimmten Charakter, welcher seinerseits wieder einer besonderen Weise der Empfindung, der Klage, Freude, Trauer, ermutigenden Aufregung usf. entspricht. In diesem Sinne haben die Alten bereits viel von dem Unterschiede der Tonarten abgehandelt und denselben zu einem mannigfachen Gebrauche ausgebildet.

γ) Der *dritte* Hauptpunkt, mit dessen Betrachtung wir unsere kurzen Andeutungen über die Lehre von der Harmonie schließen können, betrifft das Zusammenklingen der Töne selbst, das *System der Akkorde.*

αα) Wir haben bisher zwar gesehen, dass die Intervalle ein Ganzes bilden; diese Totalität jedoch breitete sich zunächst in den Skalen und Tonarten nur zu bloßen Reihen auseinander, in deren Aufeinanderfolge jeder Ton für sich einzeln hervortrat. Dadurch blieb das Tönen noch abstrakt, da sich nur immer *eine* besondere Bestimmtheit hervortat. Insofern aber die Töne nur durch ihr Verhältnis zueinander in der Tat sind, was sie sind, so wird das Tönen auch als dieses konkrete Tönen selbst Existenz gewinnen müssen, d. h. verschiedene Töne haben sich zu ein und demselben Tönen zusammenzuschließen. Dieses Miteinanderklingen, bei welchem es jedoch auf die Anzahl der sich einigenden Töne nicht wesentlich ankommt, so dass schon zwei eine solche Einheit bilden können, macht den Begriff des *Akkordes* aus. Wenn nun bereits die einzelnen Töne in ihrer Bestimmtheit nicht dürfen dem Zufall und der Willkür überlassen bleiben, sondern durch eine innere Gesetzmäßigkeit geregelt und in ihrer Aufeinanderfolge geordnet sein müssen, so wird die gleiche Gesetzmäßigkeit auch für

die Akkorde einzutreten haben, um zu bestimmen, welche Art von Zusammenstellungen dem musikalischen Gebrauche zuzugestehen, welche hingegen von demselben auszuschließen ist. Diese Gesetze erst geben die Lehre von der Harmonie im eigentlichen Sinne, nach welcher sich auch die Akkorde wieder zu einem in sich selbst notwendigen System auseinanderlegen.

ββ) In diesem Systeme nun gehen die Akkorde zur *Besonderheit und* Unterschiedenheit voneinander fort, da es immer *bestimmte* Töne sind, die zusammenklingen. Wir haben es deshalb sogleich mit einer Totalität *besonderer* Akkorde zu tun. Was die allgemeinste Einteilung derselben betrifft, so machen sich hier die näheren Bestimmungen von neuem geltend, die ich schon bei den Intervallen, den Tonleitern, und Tonarten flüchtig berührt habe.

Eine *erstehrt* nämlich von Akkorden sind diejenigen, zu denen Töne zusammentreten, welche unmittelbar zueinander stimmen. In diesem Tönen tut sich daher kein Gegensatz, kein Widerspruch auf, und die vollständige Konsonanz bleibt ungestört. Dies ist bei den sogenannten *konsonierenden* Akkorden der Fall, deren Grundlage der *Dreiklang* abgibt. Bekanntlich besteht derselbe aus dem Grundton, der Terz oder Mediante und der Quinte oder Dominante. Hierin ist der Begriff der Harmonie in ihrer einfachsten Form, ja die Natur des Begriffs überhaupt ausgedrückt. Denn wir haben eine Totalität unterschiedener Töne vor uns, welche diesen Unterschied ebenso sehr als ungetrübte Einheit zeigen; es ist eine unmittelbare Identität, der es aber nicht an Besonderung und Vermittlung fehlt, während die Vermittlung zugleich nicht bei der Selbstständigkeit der unterschiedenen Töne stehen bleibt und sich mit dem bloßen Herüber und Hinüber eines relativen Verhältnisses begnügen darf, sondern die Einigung wirklich zustande bringt und dadurch zur Unmittelbarkeit in sich zurückkehrt.

Was aber *zweitens* den verschiedenen Arten von Dreiklängen, welche ich hier nicht näher erörtern kann, noch abgeht, ist das wirkliche Hervortreten einer tieferen Entgegensetzung. Nun haben wir aber be-

reits früher gesehen, dass die Tonleiter außer jenen gegensatzlos zueinanderstimmenden Tönen auch noch andere enthält, die dieses Zusammenstimmen aufheben. Ein solcher Ton ist die kleine und große Septime. Da diese gleichfalls zur Totalität der Töne gehören, so werden sie sich auch in den Dreiklang Eingang verschaffen müssen. Geschieht dies aber, so ist jene unmittelbare Einheit und Konsonanz zerstört, insofern ein wesentlich anders klingender Ton hinzukommt, durch welchen nun erst wahrhaft ein *bestimmter Unterschied,* und zwar als Gegensatz, hervortritt. Dies macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, dass es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Denn der wahre Begriff ist zwar Einheit in sich; aber nicht nur unmittelbare, sondern wesentlich in sich zerschiedene, zu Gegensätzen zerfallene Einheit. So habe ich z. B. in meiner Logik den Begriff zwar als Subjektivität entwickelt, aber diese Subjektivität als ideelle durchsichtige Einheit hebt sich zu dem ihr Entgegengesetzten, zur Objektivität auf; ja, sie ist als das bloß Ideelle selbst nur eine Einseitigkeit und Besonderheit, die sich ein Anderes, Entgegengesetztes, die Objektivität gegenüber behält und nur wahrhafte Subjektivität ist, wenn sie in diesen Gegensatz eingeht und ihn überwindet und auflöst. So sind es auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z. B., und zwar des christlich-religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden, kunstgemäß ausdrücken, so muss sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dies Mittel erhält sie in den dissonierenden sogenannten Septimen- und Nonenakkorden, auf deren bestimmtere Angabe ich mich jedoch nicht näher einlassen kann.

Sehen wir dagegen *drittens* auf die allgemeine Natur dieser Akkorde, so ist der weitere wichtige Punkt der, dass sie Entgegengesetztes in dieser Form des Gegensatzes selbst in ein und derselben Einheit halten. Dass aber Entgegengesetztes als Entgegengesetztes in Einheit sei,

ist schlechthin widersprechend und bestandlos. Gegensätze überhaupt haben ihrem inneren Begriffe nach keinen festen Halt, weder in sich selber noch an ihrer Entgegensetzung. Im Gegenteil, sie gehen an ihrer Entgegensetzung selber zugrunde. Die Harmonie kann deshalb bei dergleichen Akkorden nicht stehen bleiben, die für das Ohr nur einen Widerspruch geben, welcher seine Lösung fordert, um für Ohr und Gemüt eine Befriedigung herbeizuführen. Mit dem Gegensatze insofern ist unmittelbar die Notwendigkeit einer *Auflösung von* Dissonanzen und ein Rückgang zu Dreiklängen gegeben. Diese Bewegung erst als Rückkehr der Identität zu sich ist überhaupt das Wahrhafte. In der Musik aber ist diese volle Identität selbst nur möglich als ein zeitliches Auseinanderlegen ihrer Momente, welche deshalb zu einem Nacheinander werden, ihre Zusammengehörigkeit jedoch dadurch erweisen, dass sie sich als die notwendige Bewegung eines in sich selbst begründeten Fortgangs zueinander und als ein wesentlicher Verlauf der Veränderung dartun.

γγ) Damit sind wir zu einem *dritten* Punkte hingelangt, dem wir noch Aufmerksamkeit zu schenken haben. Wenn nämlich schon die Skala eine in sich feste, obgleich zunächst noch abstrakte Reihenfolge von Tönen war, so bleiben nun auch die Akkorde nicht vereinzelt und selbstständig, sondern erhalten einen innerlichen Bezug aufeinander und das Bedürfnis der Veränderung und des Fortschritts. In diesen Fortschritt, obschon derselbe eine bedeutendere Breite des Wechsels, als in der Tonleiter möglich ist, erhalten kann, darf sich jedoch wiederum nicht die bloße Willkür einmischen, sondern die Bewegung von Akkord zu Akkord muss teils in der Natur der Akkorde selbst, teils der Tonarten, zu welchen dieselben überführen, beruhen. In dieser Rücksicht hat die Theorie der Musik vielfache Verbote aufgestellt, deren Auseinandersetzung und Begründung uns jedoch in allzu schwierige und weitläufige Erörterungen verwickeln möchte. Ich will es deshalb mit den wenigen allgemeinsten Bemerkungen genug sein lassen.

c. Die Melodie

Blicken wir auf das zurück, was uns zunächst in Ansehung der besonderen musikalischen Ausdrucksmittel beschäftigt hat, so betrachteten wir *erstens* die Gestaltungsweise der *zeitlichen* Dauer der Töne in Rücksicht auf Zeitmaß, Takt und Rhythmus. Von hier aus gingen wir zu dem *wirklichen* Tönen fort, und zwar *erstens* zum Klang der Instrumente und menschlichen Stimme, *zweitens zur* festen Maßbestimmung der Intervalle und zu deren abstrakter Reihenfolge in der Skala und den verschiedenen Tonarten; *drittens* zu den Gesetzen der besonderen Akkorde und ihrer Fortbewegung zueinander. Das *letzte* Gebiet nun, in welchem die früheren sich in eins bilden und in dieser Identität die Grundlage für die erst wahrhaft freie Entfaltung und Einigung der Töne abgeben, ist die *Melodie.*

Die Harmonie nämlich befasst nur die wesentlichen Verhältnisse, welche das Gesetz der Notwendigkeit für die Tonwelt ausmachen, doch nicht selber schon, ebenso wenig wie Takt und Rhythmus, eigentliche Musik, sondern nur die substantielle Basis, der gesetzmäßige Grund und Boden sind, auf dem die freie Seele sich ergeht. Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt und in diesem Erguss sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsente Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen eben dadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden gibt – das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie. Dies letzte Gebiet, insofern es die höhere poetische Seite der Musik, das Bereich ihrer eigentlich künstlerischen Erfindungen im Gebrauch der bisher betrachteten Elemente ausmacht, ist nun vornehmlich dasjenige, von welchem zu sprechen wäre. Dennoch aber treten uns hier gerade die schon oben erwähnten Schwierigkeiten in den Weg. Einerseits nämlich gehörte zu einer weitläufigen und begründenden Abhandlung des Gegenstandes eine genauere Kenntnis der Regeln der Komposition und eine ganz andere Kennerschaft der vollendetesten musikalischen Kunstwerke, als ich sie besitze und mir zu verschaffen gewusst habe,

da man von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern – von den letzteren, die häufig die geistlosesten sind, am allerwenigsten – hierüber selten etwas Bestimmtes und Ausführliches hört. Auf der anderen Seite liegt es in der Natur der Musik selbst, dass sich in ihr weniger als in den übrigen Künsten Bestimmtes und Besonderes in allgemeinerer Weise festhalten und herausheben lässt und lassen soll. Denn wie sehr die Musik auch einen geistigen Inhalt in sich aufnimmt und das Innere dieses Gegenstandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenstande ihres Ausdruckes macht, so bleibt dieser Inhalt, eben weil er seiner Innerlichkeit nach gefasst wird oder als subjektive Empfindung widerklingt, unbestimmter und vager, und die musikalischen Veränderungen sind nicht jedes Mal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder Vorstellung, eines Gedankens oder einer individuellen Gestalt, sondern eine bloß musikalische Fortbewegung, die mit sich selber spielt und dahinein Methode bringt. Ich will mich deshalb nur auf folgende allgemeine Bemerkungen, die mir interessant scheinen und aufgefallen sind, beschränken.

α) Die Melodie in ihrer freien Entfaltung der Töne schwebt zwar einerseits unabhängig über Takt, Rhythmus und Harmonie, doch hat sie andererseits keine anderen Mittel zu ihrer Verwirklichung als eben die rhythmisch-taktmäßigen Bewegungen der Töne in deren wesentlichen und in sich selbst notwendigen Verhältnissen. Die Bewegung der Melodie ist daher in diese Mittel ihres Daseins eingeschlossen und darf nicht gegen die der Sache nach notwendige Gesetzmäßigkeit derselben in ihnen Existenz gewinnen wollen. In dieser engen Verknüpfung mit der Harmonie als solcher büßt aber die Melodie nicht etwa ihre Freiheit ein, sondern befreit sich nur von der Subjektivität zufälliger Willkür in launenhaftem Fortschreiten und bizarren Veränderungen und erhält gerade hierdurch erst ihre wahre Selbstständigkeit. Denn die echte Freiheit steht nicht dem Notwendigen als einer fremden und deshalb drückenden und unterdrückenden Macht gegenüber, sondern hat dies Substantielle als das ihr selbst einwohnende, mit ihr identische Wesen, in dessen Forderungen sie deshalb so sehr nur ihren eigenen Gesetzen folgt und ihrer eigenen Natur Genüge tut,

dass sie sich erst in dem Abgehen von diesen Vorschriften von sich abwenden und sich selber ungetreu werden würde. Umgekehrt aber zeigt es sich nun auch, dass Takt, Rhythmus und Harmonie für sich genommen nur Abstraktionen sind, die in ihrer Isolierung keine musikalische Gültigkeit haben, sondern nur durch die Melodie und innerhalb derselben, als Momente und Seiten der Melodie selber, zu einer wahrhaft musikalischen Existenz gelangen können. In dem auf solche Weise in Einklang gebrachten Unterschied von Harmonie und Melodie liegt das Hauptgeheimnis der großen Kompositionen.

β) Was nun in dieser Rücksicht *zweitens* den *besonderen* Charakter der Melodie angeht, so scheinen mir folgende Unterschiede von Wichtigkeit zu sein.

αα) Die Melodie kann sich *erstens* in Ansehung ihres harmonischen Verlaufes auf einen ganz einfachen Kreis von Akkorden und Tonarten beschränken, indem sie sich nur innerhalb jener gegensatzlos zueinanderstimmenden Tonverhältnisse ausbreitet, welche sie dann bloß als Basis behandelt, um in deren Boden nur die allgemeineren Haltpunkte für ihre nähere Figuration und Bewegung zu finden. Liedermelodien z. B., die darum nicht etwa oberflächlich werden, sondern von tiefer Seele des Ausdrucks sein können, lassen sich gewöhnlich so in den einfachsten Verhältnissen der Harmonie hin und her gehen. Sie setzen die schwierigeren Verwicklungen der Akkorde und Tonarten gleichsam nicht ins Problem, insofern sie sich mit solchen Gängen und Modulierungen begnügen, welche, um ein Zueinanderstimmen zu bewirken, sich nicht zu scharfen Gegensätzen weitertreiben und keine vielfachen Vermittlungen erfordern, ehe die befriedigende Einheit herzustellen ist.

Diese Behandlungsart kann allerdings auch zur Seichtigkeit führen, wie in vielen modernen italienischen und französischen Melodien, deren Harmonienfolge ganz oberflächlicher Art ist, während der Komponist, was ihm von dieser Seite her abgeht, nur durch einen pikanten Reiz des Rhythmus oder durch sonstige Würzen zu ersetzen

sucht. Im Allgemeinen aber ist die Leerheit der Melodie nicht eine notwendige Wirkung der Einfachheit ihrer harmonischen Basis.

ββ) Ein weiterer Unterschied besteht nun *zweitens* darin, dass die Melodie sich nicht mehr wie in dem ersten Falle bloß in einer Entfaltung von einzelnen Tönen auf einer relativ für sich als bloßer Grundlage sich fortbewegenden Harmonienfolge entwickelt, sondern dass sich jeder einzelne Ton der Melodie als ein konkretes Ganzes zu einem Akkord ausfüllt und dadurch teils einen Reichtum an Tönen erhält, teils sich mit dem Gange der Harmonie so eng verwebt, dass keine solche bestimmtere Unterscheidung einer sich für sich auslegenden Melodie und einer nur die begleitenden Haltpunkte und den festeren Grund und Boden abgebenden Harmonie mehr zu machen ist. Harmonie und Melodie bleiben dann ein und dasselbe kompakte Ganze, und eine Veränderung in der einen ist zugleich eine notwendige Veränderung in der anderen Seite. Dies findet z. B. besonders in vierstimmig gesetzten Chorälen statt. Ebenso kann sich auch ein und dieselbe Melodie mehrstimmig so verweben, dass diese Verschlingung einen Harmoniengang bildet, oder es können auch selbst verschiedene Melodien in der ähnlichen Weise harmonisch ineinander gearbeitet werden, so dass immer das Zusammentreffen bestimmter Töne dieser Melodien eine Harmonie abgibt, wie dies z. B. häufig in Kompositionen von Sebastian Bach vorkommt. Der Fortgang zerlegt sich dann in mannigfach voneinander abweichende Gänge, die selbstständig neben- und durcheinander hinzuziehen scheinen, doch eine wesentlich harmonische Beziehung aufeinander behalten, die dadurch wieder ein notwendiges Zusammengehören hereinbringt.

γγ) In solcher Behandlungsweise nun *darf* nicht nur die tiefere Musik ihre Bewegungen bis an die Grenzen unmittelbarer Konsonanz herantreiben, ja dieselbe, um zu ihr zurückzukehren, vorher sogar verletzen, sondern sie *muss* im Gegenteil das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinander reißen. Denn erst in dergleichen Gegensätzen sind die tieferen Verhältnisse und Geheimnisse der Harmonie, in denen eine Notwendigkeit für sich liegt, begründet, und so können die tief eindringenden Bewegungen der Melodie auch

nur in diesen tieferen harmonischen Verhältnissen ihre Grundlage finden. Die Kühnheit der musikalischen Komposition verlässt deshalb den bloß konsonierenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebenso sehr beschwichtigen zu können und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern die Gewissheit hat. Es ist dies ein Kampf der Freiheit und Notwendigkeit: ein Kampf der Freiheit der Phantasie, sich ihren Schwingen zu überlassen, mit der Notwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, deren sie zu ihrer Äußerung bedarf und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt. Ist nun aber die Harmonie, der Gebrauch aller ihrer Mittel, die Kühnheit des Kampfes in diesem Gebrauch und gegen diese Mittel die Hauptsache, so wird die Komposition leicht schwerfällig und gelehrt, insofern ihr entweder die Freiheit der Bewegung wirklich abgeht oder sie wenigstens den vollständigen Triumph derselben nicht heraustreten lässt.

γ) In jeder Melodie nämlich *drittens* muss sich das eigentlich Melodische, Sangbare, in welcher Art von Musik es sei, als das Vorherrschende, Unabhängige zeigen, das in dem Reichtume seines Ausdrucks sich nicht vergisst und verliert. Nach dieser Seite hin ist die Melodie zwar die unendliche Bestimmbarkeit und Möglichkeit in Fortbewegung von Tönen, die aber so gehalten sein muss, dass immer ein in sich totales und abgeschlossenes Ganzes vor unserem Sinne bleibt. Dies Ganze enthält zwar eine Mannigfaltigkeit und hat in sich einen Fortschritt, aber als Totalität muss es fest in sich abgerundet sein und bedarf insofern eines bestimmten Anfangs und Abschlusses, so dass die Mitte nur die Vermittlung jenes Anfangs und dieses Endes ist. Nur als diese Bewegung, die nicht ins Unbestimmte hinausläuft, sondern in sich selbst gegliedert ist und zu sich zurückkehrt, entspricht die Melodie dem freien Beisichsein der Subjektivität, deren Ausdruck sie sein soll, und so allein übt die Musik in ihrem eigentümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Äußerung, und der Äußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung

aus, welche, indem sie zugleich der harmonischen Notwendigkeit gehorcht, die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre versetzt.

3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt

Nach Angabe des allgemeinen Charakters der Musik haben wir die besonderen Seiten betrachtet, nach welchen sich die Töne und deren zeitliche Dauer gestalten müssen. Indem wir nun aber mit der Melodie in das Bereich der freien künstlerischen Erfindung und des wirklichen musikalischen Schaffens hereingetreten sind, handelt es sich sogleich um einen *Inhalt,* der in Rhythmus, Harmonie und Melodie einen kunstgemäßen Ausdruck erhalten soll. Die Feststellung der allgemeinen Arten dieses Ausdrucks gibt nun den letzten Gesichtspunkt, von welchem aus wir jetzt noch auf die verschiedenen Gebiete der Musik einen Blick zu werfen haben. – In dieser Rücksicht ist zunächst folgender Unterschied herauszuheben.

Das eine Mal kann, wie wir schon früher sahen, die Musik *begleitend* sein, wenn nämlich ihr geistiger Inhalt nicht nur in der abstrakten Innerlichkeit seiner Bedeutung oder als subjektive Empfindung ergriffen wird, sondern so in die musikalische Bewegung eingeht, wie er von der Vorstellung bereits ausgebildet und in Worte gefasst worden ist. Das andere Mal dagegen reißt die Musik sich von solch einem für sich schon fertigen Inhalte los und *verselbstständigt* sich in ihrem eigenen Felde, so dass sie entweder, wenn sie sich's mit irgendeinem bestimmten Gehalt überhaupt noch zu tun macht, denselben unmittelbar in Melodien und deren harmonische Durcharbeitung einsenkt oder sich auch durch das ganz unabhängige Klingen und Tönen als solches und die harmonische und melodische Figuration desselben zufrieden zu stellen weiß. Obschon in einem ganz anderen Felde, kehrt dadurch ein ähnlicher Unterschied zurück, wie wir ihn innerhalb der Architektur als die selbstständige und dienende Baukunst gesehen haben. Doch ist die begleitende Musik wesentlich freier und geht mit ihrem Inhalt in eine viel engere Einigung ein, als dies in der Architektur jemals der Fall sein kann.

Dieser Unterschied tut sich nun in der realen Kunst als die Verschiedenartigkeit der *Vokal-* und *Instrumentalmusik hervor.* Wir dürfen denselben jedoch nicht in der bloß äußerlichen Weise nehmen, als wenn in der Vokalmusik nur der *Klang 6er* menschlichen Stimme, in der Instrumentalmusik dagegen das mannigfaltigere Klingen der übrigen Instrumente verwendet würde; sondern die Stimme spricht singend zugleich Worte aus, welche die Vorstellung eines bestimmten Inhaltes angeben, so dass nun die Musik als *gesungenes Wort,* wenn beide Seiten – Ton und Wort – nicht gleichgültig und beziehungslos auseinander fallen sollen, nur die Aufgabe haben kann, den musikalischen Ausdruck diesem Inhalt – der als *Inhalt* seiner näheren Bestimmtheit nach vor die Vorstellung gebracht ist und nicht mehr der unbestimmteren Empfindung angehörig bleibt –, soweit die Musik es vermag, gemäß zu machen. Insofern aber, dieser Einigung unerachtet, der vorgestellte Inhalt als Text für sich vernehmbar und lesbar ist und sich deshalb auch für die Vorstellung selbst von dem musikalischen Ausdruck unterscheidet, so wird die zu einem Text hinzukommende Musik dadurch begleitend, während in der Skulptur und Malerei der dargestellte Inhalt nicht schon für sich außerhalb seiner künstlerischen Gestalt an die Vorstellung gelangt. Doch müssen wir den Begriff solcher *Begleitung* auf der anderen Seite ebenso wenig im Sinne bloß dienstbarer Zweckmäßigkeit auffassen, denn die Sache verhält sich gerade umgekehrt: der Text steht im Dienste der Musik und hat keine weitere Gültigkeit, als dem Bewusstsein eine nähere Vorstellung von dem zu verschaffen, was sich der Künstler zum bestimmten Gegenstande seines Werks auserwählt hat. Diese Freiheit bewährt die Musik dann vornehmlich dadurch, dass sie den Inhalt nicht etwa in der Weise auffasst, in welcher der Text denselben vorstellig macht, sondern sich eines Elementes bemächtigt, welches der Anschauung und Vorstellung nicht angehört. In dieser Rücksicht habe ich schon bei der allgemeinen Charakteristik der Musik angedeutet, dass die Musik die Innerlichkeit als solche ausdrücken müsse. Die Innerlichkeit aber kann *gedoppelter* Art sein. Einen Gegenstand in seiner Innerlichkeit nehmen kann nämlich einerseits heißen, ihn nicht in seiner äußeren Realität der Erscheinung, sondern seiner *ideellen Bedeutung* nach er-

greifen; auf der anderen Seite aber kann damit gemeint sein, einen Inhalt so ausdrücken, wie er in der Subjektivität der *Empfindung* lebendig ist. Beide Auffassungsweisen sind der Musik möglich. Ich will dies näher vorstellig zu machen versuchen.

In alten Kirchenmusiken, bei einem Crucifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefasst worden, dass sich nicht eine subjektive Empfindung der Rührung, des Mitleidens oder menschlichen einzelnen Schmerzes über dies Begebnis ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodischen Verlauf hinbewegt. Zwar wird auch in diesem Falle in Betreff auf den Hörer für die Empfindung gearbeitet: er soll den Schmerz der Kreuzigung, die Grablegung nicht *anschauen,* sich nicht nur eine allgemeine *Vorstellung* davon ausbilden, sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüte darein versenken, so dass nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles übrige auslöscht und das Subjekt nur mit diesem einen erfüllt. Ebenso muss auch das Gemüt des Komponisten, damit das Kunstwerk solch einen Eindruck hervorzubringen die Macht erhalte, sich ganz in die Sache und nur in sie und nicht bloß in das subjektive Empfinden derselben eingelebt haben und nur sie allein in den Tönen für den inneren Sinn lebendig machen wollen.

Umgekehrt kann ich z. B. ein Buch, einen Text, der ein Begebnis erzählt, eine Handlung vorführt, Empfindungen zu Worten ausprägt, lesen und dadurch in meiner eigensten Empfindung höchst aufgeregt werden, Tränen vergießen usf. Dies *subjektive* Moment der Empfindung, das alles menschliche Tun und Handeln, jeden Ausdruck des inneren Lebens begleiten und nun auch im Vernehmen jeder Begebenheit und Mitanschauen jeder Handlung erweckt werden kann, ist die Musik ganz ebenso zu organisieren imstande und besänftigt, beruhigt, idealisiert dann auch durch ihren Eindruck im Hörer die Mitempfindung, zu der er sich gestimmt fühlt. In beiden Fällen erklingt

also der Inhalt für das innere Selbst, welchem die Musik, eben weil sie sich des Subjekts seiner einfachen Konzentration nach bemächtigt, nun ebenso auch die umherschweifende Freiheit des Denkens, Vorstellens, Anschauens und das Hinaussein über einen bestimmten Gehalt zu begrenzen weiß, indem sie das Gemüt in einem besonderen Inhalte festhält, es in demselben beschäftigt und in diesem Kreise die Empfindung bewegt und ausfüllt.

Dies ist der Sinn, in welchem wir hier von begleitender Musik zu sprechen haben, insoweit sie in der angegebenen Weise von dem durch den Text für die Vorstellung bereits hingestellten Inhalt jene Seite der Innerlichkeit ausbildet. Da nun aber die Musik dieser Aufgabe besonders in der Vokalmusik nachzukommen vermag und die menschliche Stimme dann außerdem noch mit Instrumenten verbindet, so ist man gewohnt, gerade die Instrumentalmusik vorzugsweise begleitend zu nennen. Allerdings begleitet dieselbe die Stimme und darf sich dann nicht absolut verselbstständigen und die Hauptsache ausmachen wollen; in dieser Verbindung jedoch steht die Vokalmusik direkter noch unter der oben angedeuteten Kategorie eines begleitenden Tönens, indem die Stimme artikulierte Worte für die Vorstellung spricht und der Gesang nur eine neue weitere Modifikation des Inhalts dieser Worte, nämlich eine Ausführung derselben für die innere Gemütsempfindung ist, während bei der Instrumentalmusik als solcher das Aussprechen für die Vorstellung fortfällt und die Musik sich auf die eigenen Mittel ihrer rein musikalischen Ausdrucksweise beschränken muss.

Zu diesen Unterschieden tritt nun endlich noch eine *dritte* Seite, welche nicht darf übersehen werden. Ich habe nämlich früher bereits darauf hingewiesen, dass die lebendige Wirklichkeit eines musikalischen Werkes immer erst von neuem wieder produziert werden müsse. In den bildenden Künsten stehen die Skulptur und die Malerei in dieser Rücksicht im Vorteil. Der Bildhauer, der Maler konzipiert sein Werk und führt es auch vollständig aus; die ganze Kunsttätigkeit konzentriert sich auf ein und dasselbe Individuum, wodurch das innige Sichentsprechen von Erfindung und wirklicher Ausführung sehr ge-

winnt. Schlimmer dagegen hat es der Architekt, welcher der Vielgeschäftigkeit eines mannigfach verzweigten Handwerks bedarf, das er anderen Händen anvertrauen muss. Der Komponist nun hat sein Werk gleichfalls fremden Händen und Kehlen zu übergeben, doch mit dem Unterschiede, dass hier die Exekution, von selten sowohl des Technischen als auch des inneren belebenden Geistes, selbst wieder eine künstlerische und nicht nur handwerksmäßige Tätigkeit fordert. Besonders in dieser Beziehung haben sich gegenwärtig wieder, so wie bereits zur Zeit der älteren italienischen Oper, während in den anderen Künsten keine neuen Entdeckungen gemacht worden sind, in der Musik zwei Wunder aufgetan: eines der Konzeption, das andere der virtuosen Genialität in der Exekution, rücksichtlich welcher sich auch für die größeren Kenner der Begriff dessen, was Musik ist und was sie zu leisten vermag, mehr und mehr erweitert hat.

Hiernach erhalten wir für die *Einteilung* dieser letzten Betrachtungen folgende Haltpunkte:

Erstens haben wir uns mit der *begleitenden* Musik zu beschäftigen und zu fragen, zu welchen Ausdrucksweisen eines Inhalts dieselbe im allgemeinen befähigt ist.

Zweitens müssen wir dieselbe Frage nach dem näheren Charakter der für sich *selbstständigen* Musik aufwerfen und *drittens* mit einigen Bemerkungen über die künstlerische *Exekution* schließen.

a. Die begleitende Musik

Aus dem, was ich bereits oben über die Stellung von Text und Musik zueinander gesagt habe, geht unmittelbar die Forderung hervor, dass in diesem ersten Gebiete sich der musikalische Ausdruck weit strenger einem bestimmten Inhalte anzuschließen habe als da, wo die Musik sich selbstständig ihren eigenen Bewegungen und Eingebungen überlassen darf. Denn der Text gibt von Hause aus bestimmte Vorstellungen und entreißt dadurch das Bewusstsein jenem mehr träumerischen Elemente vorstellungsloser Empfindung, in welchem

wir uns, ohne gestört zu sein, hier- und dorthin führen lassen und die Freiheit, aus einer Musik dies und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen. In dieser Verwebung nun aber muss sich die Musik nicht zu solcher Dienstbarkeit herunterbringen, dass sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegungen verliert und dadurch, statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu erschaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines außerhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhaltes zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion tut in dieser Rücksicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der anderen Seite muss sich jedoch die Musik auch nicht, wie es jetzt bei den meisten neueren italienischen Komponisten Mode geworden ist, fast gänzlich von dem Inhalt des Textes, dessen Bestimmtheit dann als eine Fessel erscheint, emanzipieren und sich dem Charakter der selbstständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegenteil darin, sich mit dem Sinn der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung usf. zu erfüllen und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle großen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebenso wenig den freien Erguss der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloß der Worte wegen da ist, vermissen.

Innerhalb dieser echten Freiheit lassen sich näher *drei* verschiedene Arten des Ausdrucks unterscheiden.

α) Den Beginn will ich mit dem machen, was man als das eigentlich *Melodische* im Ausdruck bezeichnen kann. Hier ist es die Empfindung, die tönende Seele, die für sich selbst werden und in ihrer Äußerung sich genießen soll.

αα) Die menschliche Brust, die Stimmung des Gemüts macht überhaupt die Sphäre aus, in welcher sich der Komponist zu bewegen

hat, und die Melodie, dies reine Ertönen des Inneren, ist die eigenste Seele der Musik. Denn wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, dass eine Empfindung in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt. In dieser Rücksicht ist schon der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens z. B., das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermütiger Lust und Fröhlichkeit usf. höchst ausdrucksvoll, und ich habe deshalb auch oben schon diese Äußerungsweise als den Ausgangspunkt für die Musik bezeichnet, zugleich aber hinzugefügt, dass sie bei der Natürlichkeit als solcher nicht dürfe stehen bleiben. Hierin besonders unterscheiden sich wieder Musik und Malerei. Die Malerei kann oft die schönste und kunstgemäße Wirkung hervorbringen, wenn sie sich ganz in die wirkliche Gestalt, die Färbung und den Seelenausdruck eines vorhandenen Menschen in einer bestimmten Situation und Umgebung hineinlebt und, was sie so ganz durchdrungen und in sich aufgenommen hat, nun auch ganz in dieser Lebendigkeit wiedergibt. Hier ist die Naturtreue, wenn sie mit der Kunstwahrheit zusammentrifft, vollständig an ihrer Stelle. Die Musik dagegen muss den Ausdruck der Empfindungen nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird.

ββ) Dies Melodische nun erhält eine nähere Bedeutung und Bestimmung in Bezug auf das Ganze des menschlichen Geistes. Die schöne Kunst der Skulptur und Malerei bringt das geistige Innere hinaus zur äußeren Objektivität und befreit den Geist wieder aus dieser Äußerlichkeit des Anschauens dadurch, dass er einerseits sich selbst, Inneres, geistige Produktion darin wiederfindet, während andererseits der subjektiven Besonderheit, dem willkürlichen Vorstellen, Meinen und Reflektieren nichts gelassen wird, indem der Inhalt in seiner ganz bestimmten Individualität hinausgestellt ist. Die Musik hingegen hat,

wie wir mehrfach sahen, für solche Objektivität nur das Element des Subjektiven selber, durch welches das Innere deshalb nur mit *sich* zusammengeht und in seiner Äußerung, in der die Empfindung sich aussingt, zu sich zurückkehrt. Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von selten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehen zu bleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergüsse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so dass der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt. Ich habe schon bei der italienischen Malerei davon gesprochen, dass auch in dem tiefsten Schmerze und der äußersten Zerrissenheit des Gemüts die Versöhnung mit sich nicht fehlen dürfe, die in Tränen und Leiden selbst noch den Zug der Ruhe und glücklichen Gewissheit bewahrt. Der Schmerz bleibt schön in einer tiefen Seele, wie auch im Harlekin noch Zierlichkeit und Grazie herrscht. In derselben Weise hat die Natur den Italienern vornehmlich auch die Gabe des melodischen Ausdrucks zugeteilt, und wir finden in ihren älteren Kirchenmusiken bei der höchsten Andacht der Religion zugleich das reine Gefühl der Versöhnung und, wenn auch der Schmerz die Seele aufs tiefste ergreift, dennoch die Schönheit und Seligkeit, die einfache Größe und Gestaltung der Phantasie in dem zur Mannigfaltigkeit hin ausgehenden Genuss ihrer selbst. Es ist eine Schönheit, die wie Sinnlichkeit aussieht, so dass man auch diese melodische Befriedigung häufig auf einen bloß sinnlichen Genuss bezieht, aber die Kunst hat sich gerade im Elemente des Sinnlichen zu bewegen und den Geist in

eine Sphäre hinüberzuführen, in welcher, wie im Natürlichen, das in sich und mit sich Befriedigtsein der Grundklang bleibt.

γγ) Wenn daher die *Besonderheit* der Empfindung dem Melodischen nicht fehlen darf, so soll die Musik dennoch, indem sie Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen lässt, die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktsein, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Dies eigentlich macht das recht Sangbare, den Gesang einer Musik aus. Es ist dann nicht nur der Gang der *bestimmten* Empfindung als solcher, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit usf., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet und seiner selbst genießt. Wie der Vogel in den Zweigen, die Lerche in der Luft heiter, rührend singt, um zu singen, als reine Naturproduktion ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, wie die Poesie häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuss der Kunst als Kunst, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt. Die bloße Bestimmtheit des Ausdrucks, obschon sie auch da ist, hebt sich zugleich auf, indem das Herz nicht in anderes, Bestimmtes, sondern in das Vernehmen seiner selbst versunken ist und so allein, wie das Sichselbstanschauen des reinen Lichtes, die höchste Vorstellung von seliger Innigkeit und Versöhnung gibt.

β) Wie nun in der Skulptur die idealische Schönheit, das Beruhenaufsich vorherrschen muss, die Malerei aber bereits weiter zur besonderen Charakteristik herausgeht und in der Energie des bestimmten Ausdrucks eine Hauptaufgabe erfüllt, so kann sich auch die Musik nicht mit dem Melodischen in der oben geschilderten Weise begnü-

gen. Das bloße Sichselbstempfinden der Seele und das tönende Spiel des Sichvernehmens ist zuletzt als bloße Stimmung zu allgemein und abstrakt und läuft Gefahr, sich nicht nur von der näheren Bezeichnung des im Text ausgesprochenen Inhalts zu entfernen, sondern auch überhaupt leer und trivial zu werden. Sollen nun Schmerz, Freude, Sehnsucht usf. in der Melodie widerklingen, so hat die wirkliche, konkrete Seele in der ernsten Wirklichkeit dergleichen Stimmungen nur innerhalb eines wirklichen Inhalts, unter bestimmten Umständen, in besonderen Situationen, Begebnissen, Handlungen usf. Wenn uns der Gesang die Empfindung z. B. der Trauer, der Klage über einen Verlust erweckt, so fragt es sich deshalb sogleich: was ist verloren gegangen? Ist es das Leben mit dem Reichtum seiner Interessen, ist es Jugend, Glück, Gattin, Geliebte, sind es Kinder, Eltern, Freunde usf.? Dadurch erhält die Musik die fernere Aufgabe, in Betreff auf den bestimmten Inhalt und die *besonderen* Verhältnisse und Situationen, in welche das Gemüt sich eingelebt hat und in denen es nun sein inneres Leben zu Tönen erklingen macht, dem Ausdruck selber die *gleiche Besonderung* zu geben. Denn die Musik hat es nicht mit dem Inneren als solchem, sondern mit dem erfüllten Inneren zu tun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit der Empfindung aufs engste verbunden ist, so dass nun nach Maßgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen. Ebenso geht das Gemüt, je mehr es sich mit seiner ganzen Macht auf irgendeine Besonderheit wirft, um so mehr zur steigenden Bewegung der Affekte und, jenem seligen Genuss der Seele in sich selbst gegenüber, zu Kämpfen und Zerrissenheit, zu Konflikten der Leidenschaften gegeneinander und überhaupt zu einer Tiefe der Besonderung heraus, für welche der bisher betrachtete Ausdruck nicht mehr entsprechend ist. Das Nähere des Inhalts ist nun eben das, was der *Text* angibt. Bei dem eigentlich Melodischen, das sich auf dies Bestimmte weniger einlässt, bleiben die spezielleren Bezüge des Textes mehr nur nebensächlich. Ein Lied z. B., obschon es als Gedicht und Text in sich selbst ein Ganzes von mannigfach nuancierten Stimmungen, Anschauungen und Vorstellungen enthalten kann, hat dennoch meist den Grundklang ein und derselben, sich durch alles fort-

ziehenden Empfindung und schlägt dadurch vornehmlich einen Gemütston an. Diesen zu fassen und in Tönen wiederzugeben macht die Hauptwirksamkeit solcher Liedermelodie aus. Sie kann deshalb auch das ganze Gedicht hindurch für alle Verse, wenn diese auch in ihrem Inhalt vielfach modifiziert sind, dieselbe bleiben und durch diese Wiederkehr gerade, statt dem Eindruck Schaden zu tun, die Eindringlichkeit erhöhen. Es geht damit wie in einer Landschaft, wo auch die verschiedenartigsten Gegenstände uns vor Augen gestellt sind und doch nur ein und dieselbe Grundstimmung und Situation der Natur das Ganze belebt. Solch ein Ton, mag er auch nur für ein paar Verse passen und für andere nicht, muss auch im Liede herrschen, weil hier der bestimmte Sinn der Worte nicht das Überwiegende sein darf, sondern die Melodie einfach für sich über der Verschiedenartigkeit schwebt. Bei vielen Kompositionen dagegen, welche bei jedem neuen Verse mit einer neuen Melodie anheben, die oft in Takt, Rhythmus und selbst in Tonart von der vorhergehenden verschieden ist, sieht man gar nicht ein, warum, wären solche wesentliche Abänderungen wirklich notwendig, nicht auch das Gedicht selbst in Metrum, Rhythmus, Reimverschlingung usf. bei jedem Verse wechseln müsste.

αα) Was sich nun aber für das Lied, das ein echt melodischer Gesang der Seele ist, als passend erweist, reicht nicht für jede Art des musikalischen Ausdruckes hin. Wir haben deshalb dem Melodischen als solchem gegenüber noch eine *zweite* Seite herauszuheben, die von gleicher Wichtigkeit ist und den Gesang erst eigentlich zur begleitenden Musik macht. Dies findet in derjenigen Ausdrucksweise statt, welche im *Rezitativ* vorherrscht. Hier nämlich ist es keine in sich abgeschlossene Melodie, welche gleichsam nur den Grundton eines Inhalts auffasst, in dessen Ausbildung die Seele als mit sich einige Subjektivität sich selber vernimmt, sondern der Inhalt der Worte prägt sich seiner ganzen Besonderheit nach den Tönen ein und bestimmt den Verlauf sowie den Wert derselben in Rücksicht auf bezeichnende Höhe oder Tiefe, Heraushebung oder Senkung. Hierdurch wird die Musik im Unterschiede des melodischen Ausdrucks zu einer tönenden *Deklamation,* welche sich dem Gange der Worte sowohl in Anse-

hung des Sinns als auch der syntaktischen Zusammenstellung genau anschließt und, insofern sie nur die Seite der erhöhteren Empfindung als neues Element hinzubringt, zwischen dem Melodischen als solchem und der poetischen Rede steht. Dieser Stellung gemäß tritt deshalb eine freiere Akzentuierung ein, welche sich streng an den bestimmten Sinn der einzelnen Wörter hält; der Text selbst bedarf keines fest bestimmten Metrums, und der musikalische Vortrag braucht sich nicht wie das Melodische in gleichartiger Folge eng an Takt und Rhythmus zu binden, sondern kann diese Seite in Betreff auf Forteilen und Zurückhalten, Verweilen bei bestimmten Tönen und schnelles Überfliegen anderer der ganz vom Inhalt der Worte ergriffenen Empfindung frei anheim stellen. Ebenso ist die Modulation nicht so abgeschlossen als im Melodischen; Beginn, Fortschreiten, Einhalten, Abbrechen, Wiederanfangen, Aufhören, alles dies ist nach Bedürfnis des auszudrückenden Textes einer unbeschränkteren Freiheit übergeben; unvermutete Akzente, weniger vermittelte Übergänge, plötzlicher Wechsel und Abschlüsse sind erlaubt, und im Unterschiede hinströmender Melodien stört auch die fragmentarisch abgebrochene, leidenschaftlich zerrissene Äußerungsweise, wenn es der Inhalt erfordert, nicht.

ββ) In dieser Beziehung zeigt sich der rezitativisch-deklamatorische Ausdruck gleich geschickt für die stille Betrachtung und den ruhigen Bericht von Ereignissen als auch für die empfindungsreiche Gemütsschilderung, welche das Innere mitten in eine Situation hineingerissen zeigt und das Herz für alles, was sich in derselben bewegt, in lebendigen Seelentönen zur Mitempfindung weckt. Seine hauptsächliche Anwendung erhält das Rezitativ deshalb einerseits im Oratorium, teils als erzählendes Rezitieren, teils als lebendigeres Hineinführen in ein augenblickliches Geschehen, andererseits im dramatischen Gesang, wo demselben alle Nuancen einer flüchtigen Mitteilung sowie jede Art der Leidenschaft zusteht, mag sie sich in scharfem Wechsel, kurz, zerstückt, in aphoristischem Ungestüm äußern, mit raschen Blitzen und Gegenblitzen des Ausdrucks dialogisch einschlagen oder auch zusammenhängender hinfluten. Außerdem

kann in beiden Gebieten, dem epischen und dramatischen, auch noch die Instrumentalmusik hinzukommen, um entweder ganz einfach die Haltpunkte für die Harmonien anzugeben oder den Gesang auch mit Zwischensätzen zu unterbrechen, die in ähnlicher Charakteristik andere Seiten und Fortbewegungen der Situation musikalisch ausmalen.

γγ) Was jedoch dieser rezitativischen Art der Deklamation abgeht, ist eben der Vorzug, den das Melodische als solches hat, die bestimmte Gliederung und Abrundung, der Ausdruck jener Seeleninnigkeit und Einheit, welche sich zwar in einen besonderen Inhalt hineinlegt, doch in ihm gerade die Einigkeit mit sich kundgibt, indem sie sich nicht durch die einzelnen Seiten zerstreuen, hin und her reißen und zersplittern lässt, sondern auch in ihnen noch die subjektive Zusammenfassung geltend macht. Die Musik kann sich daher auch in Betreff solcher bestimmteren Charakteristik ihres durch den Text gegebenen Inhalts weder mit der rezitativischen Deklamation begnügen, noch überhaupt bei dem bloßen *Unterschiede* des Melodischen, das relativ über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte schwebt, und des Rezitativischen, das sich denselben aufs engste anzuschließen bemüht ist, stehen bleiben. Im Gegenteil muss sie eine *Vermittlung* dieser Elemente zu erlangen suchen. Wir können diese neue Einigung mit dem vergleichen, was wir früher bereits in Bezug auf den Unterschied der Harmonie und Melodie eintreten sahen. Die Melodie nahm das Harmonische als ihre nicht nur allgemeine, sondern ebenso in sich bestimmte und besonderte Grundlage in sich hinein, und statt dadurch die Freiheit ihrer Bewegung zu verlieren, gewann sie für dieselbe erst die ähnliche Kraft und Bestimmtheit, welche der menschliche Organismus durch die feste Knochenstruktur erhält, die nur unangemessene Stellungen und Bewegungen verhindert, den gemäßen dagegen Halt und Sicherheit gibt. Dies führt uns auf einen letzten Gesichtspunkt für die Betrachtung der begleitenden Musik.

γ) Die *dritte* Ausdrucksweise nämlich besteht darin, dass der melodische Gesang, der einen Text begleitet, sich auch gegen die besondere Charakteristik hinwendet und daher das im Rezitativ vorwaltende Prinzip nicht bloß gleichgültig sich gegenüber bestehen lässt, sondern

es zu dem seinigen macht, um sich selber die fehlende Bestimmtheit, der charakterisierenden Deklamation aber die organische Gliederung und einheitsvolle Abgeschlossenheit angedeihen zu lassen. Denn schon das Melodische, wie wir es oben betrachtet haben, konnte nicht schlechthin leer und unbestimmt bleiben. Wenn ich daher hauptsächlich nur *den* Punkt davon heraushob, dass es hier in allem und jedem Gehalt die mit sich und ihrer Innigkeit beschäftigte und in dieser Einheit mit sich beseligte Gemütsstimmung sei, welche sich ausdrücke und dem Melodischen als solchem entspreche, indem dasselbe, musikalisch genommen, die gleiche Einheit und abgerundete Rückkehr in sich sei, so geschah dies nur, weil dieser Punkt den spezifischen Charakter des rein Melodischen im Unterschiede der rezitativischen Deklamation betrifft. Die weitere Aufgabe nun aber des Melodischen ist dahin festzustellen, dass die Melodie, was zunächst außerhalb ihrer sich bewegen zu müssen scheint, auch zu ihrem Eigentum werden lässt und durch diese Erfüllung, insofern sie nun ebenso deklamatorisch als melodisch ist, erst zu einem wahrhaft konkreten Ausdrucke gelangt. Auf der anderen Seite steht dadurch auch das Deklamatorische nicht mehr für sich vereinzelt da, sondern ergänzt durch das Hineingenommensein in den melodischen Ausdruck ebenso sehr seine eigene Einseitigkeit. Dies macht die Notwendigkeit für diese konkrete Einheit aus.

Um jetzt an das Nähere heranzugehen, haben wir hier folgende Seiten zu sondern:

Erstens müssen wir auf die Beschaffenheit des *Textes,* der sich zur Komposition eignet, einen Blick werfen, da sich der bestimmte Inhalt der Worte jetzt für die Musik und deren Ausdruck als von wesentlicher Wichtigkeit erwiesen hat.

Zweitens ist in Rücksicht auf die *Komposition* selbst ein neues Element, die charakterisierende Deklamation, herzugetreten, welches wir deshalb in seinem Verhältnis zu dem Prinzipe betrachten müssen, das wir zunächst im Melodischen fanden.

Drittens wollen wir uns nach den *Gattungen* umsehen, innerhalb welcher diese Art musikalischer Ausdrucksweise ihre vornehmlichste Stelle findet.

αα) Die Musik begleitet auf der Stufe, die uns gegenwärtig beschäftigt, den Inhalt nicht nur im allgemeinen, sondern hat, wie wir sahen, auch auf eine nähere Charakteristik desselben einzugehen. Es ist deshalb ein schädliches Vorurteil, zu meinen, die Beschaffenheit des Textes sei für die Komposition eine gleichgültige Sache. Den großartigen Musikwerken liegt im Gegenteil ein vortrefflicher Text zugrunde, den sich die Komponisten mit wahrhaftem Ernst ausgewählt oder selber gebildet haben. Denn keinem Künstler darf der Stoff, den er behandelt, gleichgültig bleiben und dem Musiker um so weniger, je mehr ihm die Poesie die nähere epische, lyrische, dramatische Form des Inhalts schon im voraus bearbeitet und feststellt.

Die Hauptforderung nun, welche in Bezug auf einen guten Text zu machen ist, besteht darin, dass der Inhalt in sich selbst wahrhafte *Gediegenheithabe.* Mit in sich selbst Plattem, Trivialem, Kahlem und Absurdem lässt sich nichts musikalisch Tüchtiges und Tiefes herauskünsteln; der Komponist mag noch so würzen und spicken, aus einer gebratenen Katze wird doch keine Hasenpastete. Bei bloß melodischen Musikstücken freilich ist der Text im ganzen weniger entscheidend; dennoch aber erheischen auch sie einen in sich wahren Gehalt der Worte. Auf der anderen Seite darf jedoch dieser Inhalt auch wieder nicht allzu gedankenschwer und von philosophischer Tiefe sein, wie z. B. die Schillersche Lyrik, deren großartige Weite des Pathos den musikalischen Ausdruck lyrischer Empfindungen überfliegt. Ähnlich geht es auch mit den Chören des Aischylos und Sophokles, welche bei ihrer Tiefe der Anschauungen zugleich so phantasiereich, sinnvoll und gründlich ins einzelne hinein ausgearbeitet und so poetisch für sich bereits fertig sind, dass der Musik nichts hinzuzutun übrig bleibt, indem gleichsam kein Raum mehr für das Innere da ist, mit diesem Inhalt zu spielen und ihn sich in neuen Bewegungen ergehen zu lassen. Von entgegengesetzter Art erweisen sich die neueren Stoffe und Behandlungsweisen der sogenannten romantischen Poesie. Sie sollen

größtenteils naiv und volkstümlich sein, doch ist dies nur allzu oft eine preziöse, gemachte, heraufgeschraubte Naivität, die statt reiner, wahrer Empfindung nur zu erzwungenen, durch Reflexion erarbeiteten Gefühlen, schlechter Sehnsüchtigkeit und Schöntuerei mit sich selber kommt und sich ebenso sehr auf Plattheit, Albernheit und Gemeinheit viel zugute tut, als sie sich auf der anderen Seite in die schlechthin gehaltlosen Leidenschaften, Neid, Liederlichkeit, teuflische Bosheit und dergleichen mehr, verliert und an jener eigenen Vortrefflichkeit wie an diesen Zerrissenheiten und Schnödigkeiten eine selbstgefällige Freude hat. Die ursprüngliche, einfache, gründliche, durchdringende Empfindung fehlt hier ganz, und nichts bringt der Musik, wenn sie in ihrem Gebiete dasselbe tut, größeren Schaden. Weder die Gedankentiefe also noch die Selbstgefälligkeit oder Nichtswürdigkeit der Empfindung gibt einen echten Inhalt ab. Am passendsten dagegen für die Musik ist eine gewisse mittlere Art von Poesie, welche wir Deutschen kaum mehr als Poesie gelten lassen, für die aber die Italiener und Franzosen viel Sinn und Geschicklichkeit besessen haben: eine Poesie, im Lyrischen wahr, höchst einfach, mit wenigen Worten die Situation und Empfindung andeutend; im Dramatischen ohne allzu verzweigte Verwicklung klar und lebendig, das Einzelne nicht ausarbeitend, überhaupt mehr bemüht, Umrisse zu geben als dichterisch vollständig ausgeprägte Werke. Hier wird dem Komponisten, wie es nötig ist, nur die allgemeine Grundlage geliefert, auf der er sein Gebäude nach eigener Erfindung und Ausschöpfung aller Motive aufrichten und sich nach vielen Seiten lebendig bewegen kann. Denn da die Musik sich den Worten anschließen soll, müssen diese den Inhalt nicht sehr ins einzelne hin ausmalen, weil sonst die musikalische Deklamation kleinlich, zerstreut und zu sehr nach verschiedenen Seiten hingezogen wird, so dass sich die Einheit verliert und der Totaleffekt schwächt. In dieser Rücksicht befindet man sich beim Urteil über die Vortrefflichkeit oder Unzulässigkeit eines Textes nur allzu oft im Irrtum. Wie oft kann man nicht z. B. das Gerede hören, der Text der „Zauberflöte“ sei gar zu jämmerlich, und doch gehört dieses Machwerk zu den lobenswerten Opernbüchern. Schikaneder hat hier nach mancher tollen, phantastischen und platten Produktion den rechten

Punkt getroffen. Das Reich der Nacht, die Königin, das Sonnenreich, die Mysterien, Einweihungen, die Weisheit, Liebe, die Prüfungen und dabei die Art einer mittelmäßigen Moral, die in ihrer Allgemeinheit vortrefflich ist, – das alles, bei der Tiefe, der bezaubernden Lieblichkeit und Seele der Musik, weitet und erfüllt die Phantasie und erwärmt das Herz.

Um noch andere Beispiele anzuführen, so sind für religiöse Musik die alten lateinischen Texte der großen Messe usf. unübertroffen, indem sie teils den allgemeinsten Glaubensinhalt, teils die entsprechenden substantiellen Stadien in der Empfindung und dem Bewusstsein der gläubigen Gemeinde in größter Einfachheit und Kürze hinstellen und dem Musiker die größte Breite der Ausarbeitung gönnen. Auch das große Requiem, Zusammenstellungen aus Psalmen usf. sind von gleicher Brauchbarkeit. In ähnlicher Weise hat sich Händel seine Texte zum Teil selber aus religiösen Dogmen und vor allem aus Bibelstellen, Situationen, die einen symbolischen Bezug gestatten usf., zu einem geschlossenen Ganzen zusammengestellt. – Was die Lyrik angeht, so sind gefühlvolle kleinere Gedichte, besonders die einfachen, wortarmen, empfindungstiefen, die irgendeine Stimmung und Herzenssituation gedrungen und seelenvoll aussprechen, oder auch leichtere, lustige, besonders zur Komposition geeignet. Solche Gedichte fehlen fast keiner Nation. Für das dramatische Feld will ich nur Metastasio nennen, ferner Marmontel, diesen empfindungsreichen, feingebildeten, liebenswürdigen Franzosen, der dem Piccini Unterricht im Französischen gab und im Dramatischen mit der Geschicklichkeit für die Entwicklung und das Interessante der Handlung Anmut und Heiterkeit zu verbinden verstand. Vor allem aber sind die Texte der berühmteren Gluckschen Opern hervorzuheben, welche sich in einfachen Motiven bewegen und im Kreise des gediegensten Inhalts für die Empfindung halten, die Liebe der Mutter, Gattin, des Bruders, der Schwester, Freundschaft, Ehre usf. schildern und diese einfachen Motive und substantiellen Kollisionen sich ruhig entwickeln lassen. Dadurch bleibt die Leidenschaft durchaus rein, groß, edel und von plastischer Einfachheit.

ββ) Solch einem Inhalt nun hat sich die ebenso in ihrem Ausdruck charakteristische als melodische Musik gemäß zu machen. Damit dies möglich werde, muss nicht nur der Text den Ernst des Herzens, die Komik und tragische Größe der Leidenschaften, die Tiefen der religiösen Vorstellung und Empfindung, die Mächte und Schicksale der menschlichen Brust enthalten, sondern auch der Komponist muss seinerseits mit ganzem Gemüte dabeisein und diesen Gehalt mit vollem Herzen durchempfunden und durchgelebt haben.

Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen und das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, dass dem Melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinander gestreute charakteristische Züge. So sucht z. B. die heutige dramatische Musik oft ihren Effekt in gewaltsamen Kontrasten, indem sie entgegengesetzte Leidenschaften kunstvollerweise kämpfend in ein und denselben Gang der Musik zusammenzwingt. Sie drückt so z. B. Fröhlichkeit, Hochzeit, Festgepränge aus und presst dahinein ebenso Hass, Rache, Feindschaft, so dass zwischen Lust, Freude, Tanzmusik zugleich heftiger Zank und die widrigste Entzweiung tobt. Solche Kontraste der Zerrissenheit, die uns einheitslos von einer Seite zur anderen herüberstoßen, sind um so mehr gegen die Harmonie der Schönheit, in je schärferer Charakteristik sie unmittelbar Entgegengesetztes verbinden, wo dann von Genuss und Rückkehr des Innern zu sich in der Melodie nicht mehr die Rede sein kann. Überhaupt führt die Einigung des Melodischen und Charakteristischen die Gefahr mit sich, nach der Seite der bestimmteren Schilderung leicht über die zart gezogenen Grenzen des musikalisch Schönen herauszuschreiten, besonders wenn es darauf ankommt, Gewalt, Selbstsucht, Bosheit, Heftigkeit und sonstige Extreme einseitiger Leidenschaften auszudrücken. Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einlässt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische

und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu missbrauchen.

Das Ähnliche findet in Ansehung der *besonderen* charakterisierenden Züge statt. Werden diese nämlich für sich festgehalten und stark prononciert, so lösen sie sich leicht ab voneinander und werden nun gleichsam ruhend und selbstständig, während in dem musikalischen Entfalten, das wesentlich Fortbewegung und in diesem Fortgang ein steter Bezug sein muss, die Isolierung sogleich in schädlicherweise den Fluss und die Einheit stört.

Die wahrhaft musikalische Schönheit liegt nach diesen Seiten darin, dass zwar vom bloß Melodischen zum Charaktervollen fortgegangen wird, innerhalb dieser Besonderung aber das Melodische als die tragende, einende Seele bewahrt bleibt, wie z. B. im Charakteristischen der Raffaelischen Malerei sich der Ton der Schönheit immer noch erhält. Dann ist das Melodische bedeutungsvoll, aber in aller Bestimmtheit die hindurchdringende, zusammenhaltende Beseelung, und das charakteristisch Besondere erscheint nur als ein Heraussein bestimmter Seiten, die von innen her immer auf diese Einheit und Beseelung zurückgeführt werden. Hierin jedoch das rechte Maß zu treffen ist besonders in der Musik von größerer Schwierigkeit als in anderen Künsten, weil die Musik sich leichter zu diesen entgegengesetzten Ausdrucksweisen auseinanderwirft. So ist denn auch das Urteil über musikalische Werke fast zu jeder Zeit geteilt. Die einen geben dem überwiegend nur Melodischen, die anderen dem mehr Charakteristischen den Vorzug. Händel z. B., der auch in seinen Opern für einzelne lyrische Momente oft eine Strenge des Ausdrucks forderte, hatte schon zu seiner Zeit Kämpfe genug mit seinen italienischen Sängern zu bestehen und wendete sich zuletzt, als auch das Publikum auf die Seite der Italiener getreten war, ganz zur Komposition von Oratorien herüber, in welchen seine Produktionsgabe ihr reichstes Gebiet fand. Auch zu Glucks Zeit ist der lange und lebhaft geführte Streit der Gluckisten und Piccinisten berühmt geworden; Rousseau hat seinerseits wieder, der Melodielosigkeit der älteren Franzosen gegenüber, die melodiereiche Musik der Italiener vorgezogen; jetzt endlich streitet

man in der ähnlichen Weise für oder wider Rossini und die neuere italienische Schule. Die Gegner verschreien namentlich Rossinis Musik als einen leeren Ohrenkitzel; lebt man sich aber näher in ihre Melodien hinein, so ist diese Musik im Gegenteil höchst gefühlvoll, geistreich und eindringend für Gemüt und Herz, wenn sie sich auch nicht auf die Art der Charakteristik einlässt, wie sie besonders dem strengen deutschen musikalischen Verstande beliebt. Denn nur allzu häufig freilich wird Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über alle Berge, so dass man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstimmende Musik unzufrieden sein oder den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen und die Seele, die sie enthalten, seelenvoll genießen will.

γγ) Was nun zum Schluss noch die vornehmlichsten *Arten 6er* begleitenden Musik angeht, so will ich hierüber kurz sein.

Als *erste* Hauptart können wir die *kirchliche* Musik bezeichnen, welche, insoweit sie es nicht mit der subjektiv-einzelnen Empfindung, sondern mit dem substantiellen Gehalt alles Empfindens oder mit der allgemeinen Empfindung der Gemeinde als Gesamtheit zu tun hat, größtenteils von *epischer* Gediegenheit bleibt, wenn sie auch keine Begebnisse als Begebnisse berichtet. Wie aber eine künstlerische Auffassung, ohne Begebenheiten zu erzählen, dennoch episch sein könne, werden wir später noch bei der näheren Betrachtung der epischen Poesie auseinanderzusetzen haben. Diese gründliche religiöse Musik gehört zum Tiefsten und Wirkungsreichsten, was die Kunst überhaupt hervorbringen kann. Ihre eigentliche Stellung, insoweit sie sich auf die priesterliche Fürbitte für die Gemeinde bezieht, hat sie innerhalb des *katholischen* Kultus gefunden, als Messe, überhaupt als musikalische Erhebung bei den verschiedenartigsten kirchlichen Handlungen und Festen. Auch die Protestanten haben dergleichen Musiken von größter Tiefe sowohl des religiösen Sinnes als der musikalischen Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Erfindung und Ausführung geliefert, wie z. B. vor allen Sebastian Bach, ein Meister, dessen großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität man

erst neuerdings wieder vollständig hat schätzen lernen. Vorzüglich aber entwickelt sich hier im Unterschiede zu der katholischen Richtung zunächst aus den Passionsfeiern die erst im Protestantismus vollendete Form des Oratoriums. In unseren Tagen freilich schließt im Protestantismus die Musik sich nicht mehr so eng an den wirklichen Kultus an, greift nicht mehr in den Gottesdienst selber ein und ist gar oft mehr eine Sache gelehrter Übung als lebendiger Produktion geworden.

Die *lyrische* Musik *zweitens* drückt die einzelne Seelenstimmung melodisch aus und muss sich am meisten von dem nur Charakteristischen und Deklamatorischen freihalten, obschon auch sie dazu fortgehen kann, den besonderen Inhalt der Worte mit in den Ausdruck aufzunehmen, mag nun derselbe religiöser oder sonstiger Art sein. Stürmische Leidenschaften jedoch ohne Beruhigung und Abschluss, der unaufgelöste Zwiespalt des Herzens, die bloße innere Zerrissenheit eignen sich weniger für die selbstständige Lyrik, sondern finden ihre bessere Stellung als integrierende besondere Teile der *dramatischen* Musik.

Zum *Dramatischen* nämlich bildet sich die Musik *drittens* gleichfalls aus. Schon die alte Tragödie war musikalisch, doch erhielt in ihr die Musik noch kein Übergewicht, da in eigentlich poetischen Werken dem sprachlichen Ausdrucke und der dichterischen Ausführung der Vorstellungen und Empfindungen der Vorrang bleiben muss und die Musik, deren harmonische und melodische Entwicklung bei den Alten noch den Grad der späteren christlichen Zeit nicht erreicht hatte, hauptsächlich nur dazu dienen konnte, von der rhythmischen Seite her das musikalische Klingen der poetischen Worte lebendig zu erhöhen und für die Empfindung eindringlicher zu machen. Einen selbstständigen Standpunkt hat dagegen die dramatische Musik, nachdem sie sich im Felde der Kirchenmusik bereits in sich vollendet und auch im lyrischen Ausdruck eine große Vollkommenheit erlangt hatte, in der modernen Oper, Operette usf. gewonnen. Doch ist die *Operette* nach selten des Gesangs eine geringere Mittelart, welche Sprechen und Singen, Musikalisches und Unmusikalisches, prosaische Rede

und melodischen Gesang nur äußerlich vermischt. Gemeinhin pflegt man zwar zu sagen, das Singen in Dramen sei überhaupt unnatürlich, doch dieser Vorwurf reicht nicht aus und müsste noch mehr gegen die Oper gekehrt werden können, in welcher von Anfang bis zu Ende jede Vorstellung, Empfindung, Leidenschaft und Entschließung von Gesang begleitet und durch ihn ausgedrückt wird. Im Gegenteil ist deshalb die Operette noch zu rechtfertigen, wenn sie Musik da eintreten lässt, wo die Empfindungen und Leidenschaften sich lebendiger regen oder überhaupt sich der musikalischen Schilderung zugänglich erweisen; das Nebeneinander aber von prosaischem Gewäsch des Dialogs und der künstlerisch behandelten Gesangstücke bleibt immer ein Missstand. Die Befreiung durch die Kunst nämlich ist dann nicht vollständig. In der eigentlichen *Oper* hingegen, die eine ganze Handlung durchweg musikalisch ausführt, werden wir ein für allemal aus der Prosa in eine höhere Kunstwelt hinüberversetzt, in deren Charakter sich nun auch das ganze Werk erhält, wenn die Musik die innere Seite der Empfindung, die einzelnen und allgemeinen Stimmungen in den verschiedenen Situationen, die Konflikte und Kämpfe der Leidenschaften zu ihrem Hauptinhalt nimmt, um dieselben durch den vollständigsten Ausdruck der Affekte nun erst vollständig herauszuheben. Im *Vaudeville* umgekehrt, wo bei einzelnen, frappanteren gereimten Pointen sonst schon bekannte und beliebte Melodien abgesungen werden, ist das Singen gleichsam nur eine Ironie über sich selber. Dass gesungen wird, soll einen heiteren parodierenden Anstrich haben, das Verständnis des Textes und seiner Scherzworte ist die Hauptsache, und wenn das Singen aufhört, kommt uns ein Lächeln darüber an, dass überhaupt sei gesungen worden.

b. Die selbstständige Musik

Das Melodische konnten wir als fertig in sich abgeschlossen und in sich selbst beruhend der plastischen Skulptur vergleichen, während wir in der musikalischen Deklamation den Typus der näher ins Besondere hinein ausführenden Malerei wiedererkannten. Da sich nun in solcher bestimmteren Charakteristik eine Fülle von Zügen auseinanderlegt, welche der immer einfachere Gang der menschlichen

Stimme nicht in ganzer Reichhaltigkeit entfalten kann, so tritt hier auch, je mehr die Musik sich zu vielseitiger Lebendigkeit herausbewegt, noch die Instrumentalbegleitung hinzu.

Als die andere Seite *zweitens* zur Melodie, welche einen Text begleitet, und zu dem charakterisierenden Ausdruck der Worte haben wir das Freiwerden von einem für sich schon, außer den musikalischen Tönen, in Form von bestimmten Vorstellungen mitgeteilten Inhalte hinzustellen. Das Prinzip der Musik macht die subjektive Innerlichkeit aus. Das Innerste aber des konkreten Selbsts ist die Subjektivität als solche, durch keinen festen Gehalt bestimmt und deshalb nicht genötigt, sich hierhin oder dorthin zu bewegen, sondern in ungefesselter Freiheit nur auf sich selbst beruhend. Soll diese Subjektivität nun gleichfalls in der Musik zu ihrem vollen Recht kommen, so muss sie sich von einem gegebenen Text losmachen und sich ihren Inhalt, den Gang und die Art des Ausdrucks, die Einheit und Entfaltung ihres Werkes, die Durchführung eines Hauptgedankens und episodische Einschaltung und Verzweigung anderer usf. rein aus sich selbst entnehmen und sich dabei, insofern hier die Bedeutung des Ganzen nicht durch Worte ausgesprochen wird, auf die rein musikalischen Mittel einschränken. Dies ist der Fall in der Sphäre, welche ich früher bereits als die *selbstständige* Musik bezeichnet habe. Die begleitende Musik hat das, was sie ausdrücken soll, außerhalb ihrer und bezieht sich insofern in ihrem Ausdruck auf etwas, was nicht ihr als Musik, sondern einer fremden Kunst, der Poesie, angehört. Will die Musik aber rein musikalisch sein, so muss sie dieses ihr nicht eigentümliche Element aus sich entfernen und sich in ihrer nun erst vollständigen Freiheit von der Bestimmtheit des Wortes durchgängig lossagen. Dies ist der Punkt, den wir jetzt näher zu besprechen haben.

Schon innerhalb der begleitenden Musik selbst sahen wir den Akt solcher Befreiung beginnen. Denn teils zwar drängte das poetische Wort die Musik zurück und machte sie dienend, teils aber schwebte die Musik in seliger Ruhe über der *besonderen* Bestimmtheit der Worte oder riss sich überhaupt von der Bedeutung der ausgesprochenen Vorstellungen los, um sich nach eigenem Belieben heiter oder klagend

hinzuwiegen. Die ähnliche Erscheinung finden wir nun auch bei den Zuhörern, dem Publikum, hauptsächlich in Rücksicht auf dramatische Musik wieder. Die Oper nämlich hat mehrfache Ingredienzen: landschaftliches oder sonstiges Lokal, Gang der Handlung, Vorfälle, Aufzüge, Kostüme usf.; auf der anderen Seite steht die Leidenschaft und deren Ausdruck. So ist hier der Inhalt gedoppelt, die äußere Handlung und das innere Empfinden. Was nun die Handlung als solche anbetrifft, so ist sie, obschon sie das Zusammenhaltende aller einzelnen Teile ausmacht, doch als Gang der Handlung weniger musikalisch und wird zum großen Teil rezitativisch bearbeitet. Der Zuhörer nun befreit sich leicht von diesem Inhalt, er schenkt besonders dem rezitativischen Hin- und Widerreden keine Aufmerksamkeit und hält sich bloß an das eigentlich Musikalische und Melodische. Dies ist hauptsächlich, wie ich schon früher sagte, bei den Italienern der Fall, deren meiste neuere Opern denn auch von Hause aus den Zuschnitt haben, dass man, statt das musikalische Geschwätz oder die anderweitigen Trivialitäten mit anzuhören, lieber selber spricht oder sich sonst vergnügt und nur bei den eigentlichen Musikstücken, welche dann rein musikalisch genossen werden, wieder mit voller Lust aufmerkt. Hier sind also Komponist und Publikum auf dem Sprunge, sich vom Inhalte der Worte ganz loszulösen und die Musik für sich als selbstständige Kunst zu behandeln und zu genießen.

α) Die eigentliche Sphäre dieser Unabhängigkeit kann aber nicht die begleitende Vokalmusik sein, die an einen Text gebunden bleibt, sondern die *Instrumentalmusik.* Denn die Stimme ist, wie ich schon anführte, das eigene Ertönen der totalen Subjektivität, die auch zu Vorstellungen und Worten kommt und nun in ihrer eigenen Stimme und dem Gesang das gemäße Organ findet, wenn sie die innere Welt ihrer Vorstellungen, als von der innerlichen Konzentration der Empfindung durchdrungen, äußern und vernehmen will. Für die Instrumente aber fällt dieser Grund eines begleitenden Textes fort, so dass hier die Herrschaft der sich auf ihren eigensten Kreis beschränkenden Musik anfangen darf,

β) Solche Musik einzelner Instrumente oder des ganzen Orchesters geht in Quartetten, Quintetten, Sextetten, Symphonien und dergleichen mehr, ohne Text und Menschenstimmen, nicht einem für sich klaren Verlauf von Vorstellungen nach und ist eben deswegen an das abstraktere Empfinden überhaupt gewiesen, das sich nur in allgemeiner Weise darin ausgedrückt finden kann. Die Hauptsache bleibt aber das rein musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegungen, das gehindertere, schwerere, tief eingreifende, einschneidende oder leichte, fließende Fortgehen, die Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der musikalischen Mittel, das kunstgemäße Zusammenstimmen der Instrumente in ihrem Zusammenklingen, ihrer Folge, ihrer Abwechslung, ihrem Sichsuchen, -finden usf. Deshalb ist es auf diesem Gebiete hauptsächlich, dass *Dilettant* und *Kenner* sich wesentlich zu unterscheiden anfangen. Der *Laie* liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik zu; der *Kenner* dagegen, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien und melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen; er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurteilen und zu genießen, obschon hier die neu erfindende Genialität des Künstlers auch den Kenner, der gerade diese oder jene Fortschreitungen, Übergänge usf. nicht gewohnt ist, häufig kann in Verlegenheit setzen. Solche vollständige Ausfüllung kommt dem bloßen Liebhaber selten zugute, und ihn wandelt nun sogleich die Begierde an, sich dieses scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. In dieser Beziehung wird ihm die Musik symbolisch, doch er steht mit dem Versuch, die Bedeutung zu erhäschen, vor schnell vorüberrauschenden

rätselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedes Mal fügen und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind.

Der *Komponist* seinerseits kann nun zwar selber in sein Werk eine bestimmte Bedeutung, einen Inhalt von Vorstellungen und Empfindungen und deren gegliederten geschlossenen Verlauf hineinlegen, umgekehrt aber kann es ihm auch, unbekümmert um solchen Gehalt, auf die rein musikalische Struktur seiner Arbeit und auf das Geistreiche solcher Architektonik ankommen. Nach dieser Seite hin kann dann aber die musikalische Produktion leicht etwas sehr Gedanken- und Empfindungsloses werden, das keines auch sonst schon tiefen Bewusstseins der Bildung und des Gemütes bedarf. Wir sehen dieser Stoffleerheit wegen die Gabe der Komposition sich nicht nur häufig bereits im zartesten Alter entwickeln, sondern talentreiche Komponisten bleiben oft auch ihr ganzes Leben lang die unbewusstesten, stoffärmsten Menschen. Das Tiefere ist daher darein zu setzen, dass der Komponist beiden Seiten, dem Ausdruck eines freilich unbestimmteren Inhalts und der musikalischen Struktur, auch in der Instrumentalmusik die gleiche Aufmerksamkeit widmet, wobei es ihm dann wieder freisteht, bald dem Melodischen, bald der harmonischen Tiefe und Schwierigkeit, bald dem Charakteristischen den Vorzug zu geben oder auch diese Elemente miteinander zu vermitteln.

γ) Als das allgemeine Prinzip dieser Stufe jedoch haben wir von Anfang an die Subjektivität in ihrem ungebundenen musikalischen Schaffen hingestellt. Diese Unabhängigkeit von einem für sich schon festgemachten Inhalt wird deshalb mehr oder weniger immer auch gegen die Willkür hinspielen und derselben einen nicht streng abgrenzbaren Spielraum gestatten müssen. Denn obschon auch diese Kompositionsweise ihre bestimmten Regeln und Formen hat, denen sich die bloße Laune zu unterwerfen genötigt wird, so betreffen dergleichen Gesetze doch nur die allgemeineren Seiten und für das Nähere ist ein unendlicher Kreis offen, in welchem die Subjektivität, wenn sie sich nur innerhalb der Grenzen hält, die in der Natur der Tonverhältnisse selbst liegen, im übrigen nach Belieben schalten und walten mag. Ja, im Verfolg der Ausbildung auch dieser Gattungen macht sich

zuletzt die subjektive Willkür mit ihren Einfallen, Kapricen, Unterbrechungen, geistreichen Neckereien, täuschenden Spannungen, überraschenden Wendungen, Sprüngen und Blitzen, Wunderlichkeiten und ungehörten Effekten, dem festen Gang des melodischen Ausdrucks und dem Textinhalt der begleitenden Musik gegenüber, zum fessellosen Meister.

c. Die künstlerische Exekution

In der Skulptur und Malerei haben wir das Kunstwerk als das objektiv für sich dastehende *Resultat* künstlerischer Tätigkeit vor uns, nicht aber diese Tätigkeit selbst als wirkliche lebendige Produktion. Zur Gegenwärtigkeit des musikalischen Kunstwerks hingegen gehört, wie wir sahen, der ausübende Künstler als handelnd, wie in der dramatischen Poesie der ganze Mensch in voller Lebendigkeit darstellend auftritt und sich selbst zum beseelten Kunstwerke macht.

Wie wir nun die Musik sich nach zweien Seiten hinwenden sahen, insofern sie entweder einem bestimmten Inhalte adäquat zu werden unternahm oder sich in freier Selbstständigkeit ihre eigene Bahn vorzeichnete, so können wir jetzt auch *zwei* verschiedene Hauptarten der ausübenden musikalischen Kunst unterscheiden. Die eine versenkt sich ganz in das gegebene Kunstwerk und will nichts weiteres wiedergeben, als was das bereits vorhandene Werk enthält; die andere dagegen ist nicht nur reproduktiv, sondern schöpft Ausdruck, Vortrag, genug, die eigentliche Beseelung nicht nur aus der vorliegenden Komposition, sondern vornehmlich aus eigenen Mitteln.

α) Das Epos, in welchem der Dichter eine objektive Welt von Ereignissen und Handlungsweisen vor uns entfalten will, lässt dem vortragenden Rhapsoden nichts übrig, als mit seiner individuellen Subjektivität ganz gegen die Taten und Begebenheiten, von denen er Bericht erstattet, zurückzutreten. Je weniger er sich vordrängt, desto besser; ja, er kann ohne Schaden selbst eintönig und seelenlos sein. Die Sache soll wirken, die dichterische Ausführung, die Erzählung, nicht das wirkliche Tönen, Sprechen und Erzählen. Hieraus können wir uns

auch für die erste Art des musikalischen Vortrags eine Regel abstrahieren. Ist nämlich die Komposition von gleichsam objektiver Gediegenheit, so dass der Komponist selbst nur die Sache oder die von ihr ganz ausgefüllte Empfindung in Töne gesetzt hat, so wird auch die Reproduktion von so sachlicher Art sein müssen. Der ausübende Künstler braucht nicht nur nichts von dem Seinigen hinzuzutun, sondern er darf es sogar nicht, wenn nicht der Wirkung soll Abbruch geschehen. Er muss sich ganz dem Charakter des Werks unterwerfen und nur ein gehorchendes Organ sein wollen. In diesem Gehorsam jedoch muss er auf der anderen Seite, wie dies häufig genug geschieht, nicht zum bloßen Handwerker heruntersinken, was nur den Drehorgelspielern erlaubt ist. Soll im Gegenteil noch von Kunst die Rede sein, so hat der Künstler die Pflicht, statt den Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, der eine bloße Lektion hersagt und Vorgeschriebenes mechanisch wiederholt, das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Die *Virtuosität* solcher Beseelung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen und dabei nicht nur jeden Anschein des Ringens mit einer mühsam überwundenen Schwierigkeit zu vermeiden, sondern sich in diesem Elemente mit vollständiger Freiheit zu bewegen, so wie in geistiger Rücksicht die *Genialität* nur darin bestehen kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und ins Leben treten zu lassen.

β) Anders nun verhält es sich bei Kunstwerken, in welchen die subjektive Freiheit und Willkür schon von selten des Komponisten her überwiegt und überhaupt eine durchgängige Gediegenheit in Ausdruck und sonstiger Behandlung des Melodischen, Harmonischen, Charakteristischen usf. weniger zu suchen ist. Hier wird teils die virtuoseste Bravour an ihrer rechten Stelle sein, teils begrenzt sich die Genialität nicht auf eine bloße Exekution des Gegebenen, sondern erweitert sich dazu, dass der *Künstler* selbst im Vortrage komponiert, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenlosere beseelt und in dieser Weise schlechthin selbstständig und produzierend erscheint. So ist

z. B. in der italienischen Oper dem Sänger immer vieles überlassen worden; besonders in Ausschmückungen hat er einen freieren Spielraum; und insofern die Deklamation sich hier mehr von dem strengen Anschließen an den besonderen Inhalt der Worte entfernt, wird auch dieses unabhängigere Exekutieren ein freier melodischer Strom der Seele, die sich für sich selber zu erklingen und auf ihren eigenen Schwingen zu erheben freut. Wenn man daher sagt, Rossini z. B. habe es den Sängern leicht gemacht, so ist dies nur zum Teil richtig. Er macht es ihnen ebenso schwer, da er sie vielfach an die Tätigkeit ihres selbstständigen musikalischen Genius verweist. Ist dieser nun aber wirklich genialischer Art, so erhält das daraus entstehende Kunstwerk einen ganz eigentümlichen Reiz. Man hat nämlich nicht nur ein *Kunstwerk,* sondern das wirkliche künstlerische *Produzieren* selber gegenwärtig vor sich. In dieser vollständig lebendigen Gegenwart vergisst sich alles äußerlich Bedingende, Ort, Gelegenheit, die bestimmte Stelle in der gottesdienstlichen Handlung, der Inhalt und Sinn der dramatischen Situation, man braucht, man will keinen Text mehr, es bleibt nichts als der allgemeine Ton der Empfindung überhaupt übrig, in deren Elemente nun die auf sich beruhende Seele des Künstlers sich ihrem Ergüsse hingibt, ihre Genialität der Erfindung, ihre Innigkeit des Gemüts, ihre Meisterschaft der Ausübung beweist und sogar, wenn es nur mit Geist, Geschick und Liebenswürdigkeit geschieht, die Melodie selbst durch Scherz, Kaprize und Künstlichkeit unterbrechen und sich den Launen und Einflüsterungen des Augenblicks überlassen darf.

γ) Wunderbarer noch wird *drittens* solche Lebendigkeit, wenn das Organ nicht die menschliche Stimme, sondern irgendeines der *anderen Instrumente* ist. Diese nämlich liegen mit ihrem Klang dem Ausdruck der Seele ferner und bleiben überhaupt eine äußerliche Sache, ein totes Ding, während die Musik innerliche Bewegung und Tätigkeit ist. Verschwindet nun die Äußerlichkeit des Instrumentes durchaus, dringt die innere Musik ganz durch die äußere Realität hindurch, so erscheint in dieser Virtuosität das fremde Instrument als ein vollendet durchgebildetes eigenstes Organ der künstlerischen Seele. Noch aus

meiner Jugend her entsinne ich mich z. B. eines Virtuosen auf der Gitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloserweise große Schlachtmusiken komponiert hatte. Er war, glaub ich, seines Handwerks ein Leineweber und, wenn man mit ihm sprach, ein stiller, bewusstloser Mensch. Geriet er aber ins Spielen, so vergaß man das Geschmacklose der Komposition, wie er sich selbst vergaß und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Exekution kannte als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen.

Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkt gelangt, nicht nur die erstaunenswürdige Herrschaft über das Äußere, sondern kehrt nun auch die innere ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, zu Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfallen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen Erfindungen selbst das Barocke genießbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann keine originellen Kunststücke hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen Beschränktheit die Virtuosität zu überwinden weiß und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Siegs ganz andere Klangarten fremder Instrumente durchlaufen kann. In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, dass ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Konzipieren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.

Dies sind die wesentlichsten Seiten, die ich aus der Musik herausgehört und empfunden, und die allgemeinen Gesichtspunkte, die ich mir abstrahiert und zu unserer gegenwärtigen Betrachtung zusammengestellt habe.

Drittes Kapitel: Die Poesie

1. Der Tempel der klassischen *Architektur* fordert einen Gott, der ihm inwohnt; die *Skulptur* stellt denselben in plastischer Schönheit hin und gibt dem Material, das sie dazu verwendet, Formen, die nicht ihrer Natur nach dem Geistigen äußerlich bleiben, sondern die dem bestimmten Inhalte selbst immanente Gestalt sind. Die Leiblichkeit aber und Sinnlichkeit sowie die ideale Allgemeinheit der Skulpturgestalt hat sich gegenüber teils das subjektiv Innerliche, teils die Partikularität des Besonderen, in deren Elemente sowohl der Gehalt des religiösen als auch des weltlichen Lebens durch eine neue Kunst Wirklichkeit gewinnen muss. Diese ebenso subjektive als partikulär-charakteristische Ausdrucksweise bringt im Prinzipe der bildenden Künste selbst die *Malerei* hinzu, indem sie die reale Äußerlichkeit der Gestalt zur ideelleren Farbenerscheinung herabsetzt und den Ausdruck der inneren Seele zum Mittelpunkt der Darstellung macht. Die allgemeine Sphäre jedoch, in welcher sich diese Künste, die eine im symbolischen, die andere im plastisch-idealen, die dritte im romantischen Typus, bewegen, ist die sinnliche *Außengestalt des* Geistes und der Naturdinge.

Nun hat aber der geistige Inhalt, als wesentlich dem Innern des Bewusstseins angehörig, an dem bloßen Elemente der äußeren Erscheinung und dem Anschauen, welchem die Außengestalt sich darbietet, ein für das Innere zugleich fremdes Dasein, aus dem die Kunst ihre Konzeptionen deshalb wieder herausziehen muss, um sie in ein Bereich hineinzuverlegen, das sowohl dem Material als der Ausdrucksart nach für sich selbst innerlicher und ideeller Art ist.

Dies war der Schritt, welchen wir die *Musik* vorwärts tun sahen, insofern sie das Innerliche als solches und die subjektive Empfindung statt in anschaubaren Gestalten in den Figurationen des in sich erzitternden Klingens für das Innere machte. Doch trat auch sie dadurch in ein anderes Extrem, in die unexplizierte subjektive Konzentration herüber, deren Inhalt in den Tönen eine nur selbst wieder symbolische Äußerung fand. Denn der Ton für sich genommen ist inhaltslos

und hat seine Bestimmtheit in Zahlenverhältnissen, so dass nun das Qualitative des geistigen Gehalts diesen quantitativen Verhältnissen, welche sich zu wesentlichen Unterschieden, Gegensätzen und Vermittlung auftun, wohl im allgemeinen entspricht, in seiner qualitativen Bestimmtheit aber nicht durch den Ton vollständig kann ausgeprägt werden. Soll daher diese Seite nicht durchaus fehlen, so muss sich die Musik ihrer Einseitigkeit wegen die genauere Bezeichnung des Wortes zu Hilfe rufen und fordert zum festeren Anschluss an die Besonderheit und den charakteristischen Ausdruck des Inhalts einen Text, der für das Subjektive, das sich durch die Töne hin ergießt, erst die nähere Erfüllung gibt. Durch dieses Aussprechen von Vorstellungen und Empfindungen stellt sich nun zwar die abstrakte Innerlichkeit der Musik zu einer klareren und festeren Explikation heraus; was aber von ihr ausgebildet wird, ist teils nicht die Seite der Vorstellung und deren kunstgemäße Form, sondern nur die begleitende Innerlichkeit als solche, teils entschlägt die Musik sich überhaupt der Verbindung mit dem Wort, um sich in ihrem eigenen Kreise des Tönens hemmungslos umherzubewegen. Dadurch trennt sich das Bereich der Vorstellung, die nicht bei der abstrakteren Innerlichkeit als solcher stehen bleibt, sondern ihre Welt sich als eine konkrete Wirklichkeit ausgestaltet, auch ihrerseits gleichfalls von der Musik los und gibt sich in der Dichtkunst für sich eine kunstgemäße Existenz.

Die *Poesie* nun, die redende Kunst, ist das dritte, die *Totalität,* welche die Extreme der *bildenden* Künste und der *Musik* auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt. Denn einerseits enthält die Dichtkunst wie die Musik das Prinzip des Sichvernehmens des Inneren als Inneren, das der Baukunst, Skulptur und Malerei abgeht; andererseits breitet sie sich im Felde des inneren Vorstellens, Anschauens und Empfindens selber zu einer objektiven Welt aus, welche die Bestimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert und die Totalität einer Begebenheit, eine Reihenfolge, einen Wechsel von Gemütsbewegungen, Leidenschaften, Vorstellungen und den abgeschlossenen Verlauf einer

Handlung vollständiger als irgendeine andere Kunst zu entfalten befähigt ist.

2. Näher aber macht die Poesie die dritte Seite zur *Malerei* und *Musik* als den *romantischen* Künsten aus.

a) Teils nämlich ist ihr Prinzip überhaupt das der *Geistigkeit,* die sich nicht mehr zur schweren Materie als solcher herauswendet, um dieselbe wie die Architektur zur analogen Umgebung des Inneren symbolisch zu formen oder wie die Skulptur die dem Geist zugehörige Naturgestalt als räumliche Äußerlichkeit in die reale Materie hineinzubilden, sondern den Geist mit allen seinen Konzeptionen der Phantasie und Kunst, ohne dieselben für die äußere Anschauung sichtbar und leiblich herauszustellen, unmittelbar für den Geist ausspricht. Teils vermag die Poesie nicht nur das subjektive Innere, sondern auch das Besondere und Partikuläre des äußeren Daseins in einem noch reichhaltigeren Grade als Musik und Malerei sowohl in Form der Innerlichkeit zusammenzufassen als auch in der Breite einzelner Züge und zufälliger Eigentümlichkeiten auseinanderzulegen.

b) Als Totalität jedoch ist die Poesie nach der anderen Seite von den bestimmten Künsten, deren Charakter sie in sich verbindet, auch wieder wesentlich zu unterscheiden.

α) Was in dieser Rücksicht die *Malerei* angeht, so bleibt sie überall da im Vorteil, wo es darauf ankommt, einen Inhalt auch seiner äußeren Erscheinung nach vor die Anschauung zu bringen. Denn die Poesie vermag zwar gleichfalls durch mannigfache Mittel ganz ebenso zu veranschaulichen, wie in der Phantasie überhaupt das Prinzip des Herausstellens für die Anschauung liegt; insofern aber die Vorstellung, in deren Elemente die Poesie sich vornehmlich bewegt, geistiger Natur ist und ihr deshalb die Allgemeinheit des Denkens zugute kommt, ist sie die Bestimmtheit der sinnlichen Anschauung zu erreichen unfähig. Auf der anderen Seite fallen in der Poesie die verschiedenen Züge, welche sie, um uns die konkrete Gestalt eines Inhalts anschaubar zu machen, herbeiführt, nicht wie in der Malerei als ein und die-

selbe Totalität zusammen, die vollständig als ein Zugleich aller ihrer Einzelheiten vor uns dasteht, sondern gehen auseinander, da die Vorstellung das Vielfache, das sie enthält, nur als Sukzession geben kann. Doch ist dies nur ein Mangel nach der sinnlichen Seite hin, den der Geist wieder zu ersetzen imstande bleibt. Indem nämlich die Rede auch da, wo sie eine konkrete Anschauung hervorzurufen bemüht ist, sich nicht an das sinnliche Aufnehmen einer vorhandenen Äußerlichkeit, sondern immer an das Innere, an die geistige Anschauung wendet, so sind die einzelnen Züge, wenn sie auch nur aufeinanderfolgen, doch in das Element des in sich einigen Geistes versetzt, der das Nacheinander zu tilgen, die bunte Reihe zu *einem* Bilde zusammenzuziehen und dies Bild in der Vorstellung festzuhalten und zu genießen weiß. Außerdem kehrt sich dieser Mangel an sinnlicher Realität und äußerlicher Bestimmtheit für die Poesie der Malerei gegenüber sogleich zu einem unberechenbaren Überfluss um. Denn indem sich die Dichtkunst der malerischen Beschränkung auf einen bestimmten Raum und mehr noch auf einen bestimmten Moment einer Situation oder Handlung entreißt, so wird ihr dadurch die Möglichkeit geboten, einen Gegenstand in seiner ganzen innerlichen Tiefe wie in der Breite seiner zeitlichen Entfaltung darzustellen. Das Wahrhaftige ist schlechthin konkret in dem Sinne, dass es eine Einheit wesentlicher Bestimmungen in sich fasst. Als erscheinend aber entwickeln sich dieselben nicht nur im Nebeneinander des Raums, sondern in einer zeitlichen Folge als eine Geschichte, deren Verlauf die Malerei nur in ungehöriger Weise zu vergegenwärtigen vermag. Schon jeder Halm, jeder Baum hat in diesem Sinne seine Geschichte, eine Veränderung, Folge und abgeschlossene Totalität unterschiedener Zustände. Mehr noch ist dies im Gebiete des Geistes der Fall, der als wirklicher, erscheinender Geist erschöpfend nur kann dargestellt werden, wenn er uns als solch ein Verlauf vor die Vorstellung kommt.

β) Mit der *Musik* hat, wie wir sahen, die Poesie als äußerliches Material das Tönen gemeinschaftlich. Die ganz äußerliche, im schlechten Sinne des Wortes objektive Materie verfliegt in der Stufenfolge der besonderen Künste zuletzt in dem subjektiven Elemente des Klangs, der

sich der Sichtbarkeit entzieht und das Innere nur dem Inneren vernehmbar macht. Für die Musik aber ist die Gestaltung dieses Tönens als *Tönens* der wesentliche Zweck. Denn obschon die Seele in dem Gang und Lauf der Melodie und ihrer harmonischen Grundverhältnisse das Innere der Gegenstände oder ihr eigenes Inneres sich zur Empfindung bringt, so ist es doch nicht das Innere als solches, sondern die mit ihrem *Tönen* aufs innigste verwebte Seele, die Gestaltung dieses *musikalischen* Ausdrucks, was der Musik ihren eigentlichen Charakter gibt. Dies ist so sehr der Fall, dass die Musik, je mehr in ihr die Einlebung des Inneren in das Bereich der Töne statt des Geistigen als solchen überwiegt, um so mehr zur Musik und selbstständigen Kunst wird. Deshalb aber ist sie auch nur in relativer Weise befähigt, die Mannigfaltigkeit geistiger Vorstellungen und Anschauungen, die weite Ausbreitung des in sich erfüllten Bewusstseins in sich aufzunehmen, und bleibt in ihrem Ausdruck bei der abstrakteren Allgemeinheit dessen, was sie als Inhalt ergreift, und der unbestimmteren Innigkeit des Gemüts stehen. In demselben Grade nun, in welchem der Geist sich die abstraktere Allgemeinheit zu einer konkreten Totalität der Vorstellungen, Zwecke, Handlungen, Ereignisse ausbildet und zu deren Gestaltung sich auch die vereinzelnde Anschauung beigibt, verlässt er nicht nur die bloß empfindende Innerlichkeit und arbeitet dieselbe zu einer gleichfalls im Innern der Phantasie selber entfalteten Welt objektiver Wirklichkeit heraus, sondern muss es nun eben dieser Ausgestaltung wegen aufgeben, den dadurch neu gewonnenen Reichtum des Geistes auch ganz und ausschließlich durch Tonverhältnisse ausdrücken zu wollen. Wie das Material der Skulptur zu arm ist, um die volleren Erscheinungen, welche die Malerei ins Leben zu rufen die Aufgabe hat, in sich darstellen zu können, so sind jetzt auch die Tonverhältnisse und der melodische Ausdruck nicht mehr imstande, die dichterischen Phantasiegebilde vollständig zu realisieren. Denn diese haben teils die genauere bewusste Bestimmtheit von Vorstellungen, teils die für die innere Anschauung ausgeprägte Gestalt äußerlicher Erscheinung. Der Geist zieht deshalb seinen Inhalt aus dem Tone als solchem heraus und gibt sich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlassen, aber zum bloß äußeren Zeichen der

Mitteilung herabsinken. Durch diese Erfüllung nämlich mit geistigen Vorstellungen wird der Ton zum Wortlaut und das Wort wiederum aus einem Selbstzwecke zu einem für sich selbstständigkeitslosen Mittel geistiger Äußerung. Dies bringt nach dem, was wir schon früher feststellten, den wesentlichen Unterschied von Musik und Poesie hervor. Der Inhalt der redenden Kunst ist die gesamte Welt der phantasiereich ausgebildeten Vorstellungen, das bei sich selbst seiende Geistige, das in diesem geistigen Elemente bleibt und, wenn es zu einer Äußerlichkeit sich hinausbewegt, dieselbe nur noch als ein von dem Inhalte selber verschiedenes Zeichen benutzt. Mit der Musik gibt die Kunst die Einsenkung des Geistigen in eine auch sinnlich sichtbare, gegenwärtige *Gestalt* auf; in der Poesie verlässt sie auch das entgegengesetzte Element des *Tönens* und Vernehmens wenigstens insoweit, als dieses Tönen nicht mehr zur gemäßen Äußerlichkeit und dem alleinigen Ausdruck des Inhalts umgestaltet wird. Das Innere äußert sich daher wohl, aber es will in der wenn auch ideelleren Sinnlichkeit des Tons nicht sein wirkliches Dasein finden, das es allein in sich selber sucht, um den Gehalt des Geistes, wie er im Innern der Phantasie als Phantasie ist, auszusprechen.

c) Sehen wir uns *drittens* endlich nach dem eigentümlichen Charakter der Poesie in diesem Unterschiede von Musik und Malerei sowie den übrigen bildenden Künsten um, so liegt derselbe einfach in der eben angedeuteten Herabsetzung der sinnlichen Erscheinungsweise und Ausgestaltung alles poetischen Inhalts. Wenn nämlich der Ton nicht mehr wie in der Musik oder wie die Farbe in der Malerei den ganzen Inhalt in sich aufnimmt und darstellt, so fällt hier notwendig die musikalische Behandlung desselben nach selten des Taktes sowie der Harmonie und Melodie fort und lässt nur noch im allgemeinen die Figuration des Zeitmaßes der Silben und Wörter sowie den Rhythmus, Wohlklang usf. übrig, und zwar nicht als das eigentliche Element für den Inhalt, sondern als eine akzidentellere Äußerlichkeit, welche eine Kunstform nur noch annimmt, weil die Kunst keine Außenseite sich schlechthin zufällig nach eigenem Belieben ergehen lassen darf.

α) Bei dieser Zurückziehung des geistigen Inhalts aus dem sinnlichen Material fragt es sich nun sogleich, was denn jetzt in der Poesie, wenn es der Ton nicht sein soll, die eigentliche Äußerlichkeit und Objektivität ausmachen werde. Wir können einfach antworten: das *innere Vorstellen* und *Anschauen* selbst. Die *geistigen* Formen sind es, die sich an die Stelle des Sinnlichen setzen und das zu gestaltende Material, wie früher Marmor, Erz, Farbe und die musikalischen Töne, abgeben. Denn wir müssen uns hier nicht dadurch irreführen lassen, dass man sagen kann, Vorstellungen und Anschauungen seien ja der *Inhalt* der Poesie. Dies ist allerdings, wie sich später noch ausführlicher zeigen wird, richtig; ebenso wesentlich steht aber auch zu behaupten, dass die Vorstellung, die Anschauung, Empfindung usf. die spezifischen Formen seien, in denen von der Poesie jeder Inhalt gefasst und zur Darstellung gebracht wird, so dass diese Formen, da die sinnliche Seite der Mitteilung das nur Beiherspielende bleibt, das eigentliche Material liefern, welches der Dichter künstlerisch zu behandeln hat. Die Sache, der Inhalt soll zwar auch in der Poesie zur Gegenständlichkeit für den Geist gelangen; die Objektivität jedoch vertauscht ihre bisherige äußere Realität mit der inneren und erhält ein Dasein nur im Bewusstsein selbst, als etwas bloß geistig Vorgestelltes und Angeschautes. Der Geist wird so auf seinem eigenen Boden sich gegenständlich und hat das sprachliche Element nur als Mittel, teils der Mitteilung, teils der unmittelbaren Äußerlichkeit, aus welcher er als aus einem bloßen Zeichen von Hause aus in sich zurückgegangen ist. Deshalb bleibt es auch für das eigentlich Poetische gleichgültig, ob ein Dichtwerk gelesen oder angehört wird, und es kann auch ohne wesentliche Verkümmerung seines Wertes in andere Sprachen übersetzt, aus gebundener in ungebundene Rede übertragen und somit in ganz andere Verhältnisse des Tönens gebracht werden.

β) Weiter nun *zweitens* fragt es sich, *für was* denn das innere Vorstellen als Material und Form in der Poesie anzuwenden sei. Für das an und für sich Wahrhafte der geistigen Interessen überhaupt, doch nicht nur für das Substantielle derselben in ihrer Allgemeinheit symbolischer Andeutung oder klassischen Besonderung, sondern ebenso

für alles Spezielle auch und Partikuläre, was in diesem Substantiellen liegt, und damit für alles fast, was den Geist auf irgendeine Weise interessiert und beschäftigt. Die redende Kunst hat deswegen in Ansehung ihres Inhalts sowohl als auch der Weise, denselben zu exponieren, ein unermessliches und weiteres Feld als die übrigen Künste. Jeder Inhalt, alle geistigen und natürlichen Dinge, Begebenheiten, Geschichten, Taten, Handlungen, innere und äußere Zustände lassen sich in die Poesie hineinziehen und von ihr gestalten.

γ) Dieser verschiedenartigste Stoff nun aber wird nicht schon dadurch, dass er überhaupt in die Vorstellung aufgenommen ist, poetisch, denn auch das gewöhnliche Bewusstsein kann sich ganz denselben Gehalt zu Vorstellungen ausbilden und zu Anschauungen vereinzeln, ohne dass etwas Poetisches zustande kommt. In dieser Rücksicht nannten wir die Vorstellung vorhin nur das *Material* und Element, das erst, insofern es durch die Kunst eine neue Gestalt annimmt zu einer der Poesie gemäßen Form wird, wie auch Farbe und Ton nicht unmittelbar als Farbe und Ton bereits malerisch und musikalisch sind. Wir können diesen Unterschied allgemein so fassen, dass es nicht die *Vorstellung als solche,* sondern die künstlerische *Phantasie* sei, welche einen Inhalt poetisch mache, wenn nämlich die Phantasie denselben so ergreift, dass er sich, statt als architektonische, skulpturmäßig-plastische und malerische Gestalt dazustehen oder als musikalische Töne zu verklingen, in der Rede, in Worten und deren sprachlich schöner Zusammenfügung mitteilen lässt.

Die nächste Forderung, welche hierdurch notwendig wird, beschränkt sich einerseits darauf, dass der Inhalt weder in den Verhältnissen des verständigen oder spekulativen *Denkens* noch in der Form wortloser *Empfindung oder* bloß äußerlich sinnlicher *Deutlichkeit und* Genauigkeit aufgefasst sei, andererseits, dass er nicht in der Zufälligkeit, Zersplitterung und Relativität der *endlichen* Wirklichkeit überhaupt in die Vorstellung eingehe. Die poetische Phantasie hat in dieser Rücksicht einmal die Mitte zu halten zwischen der abstrakten Allgemeinheit des Denkens und der sinnlich-konkreten Leiblichkeit, soweit wir letztere in den Darstellungen der bildenden Künste haben

kennenlernen; das andere Mal muss sie überhaupt den Forderungen Genüge tun, welche wir im ersten Teile bereits für jedes Kunstgebilde aufstellten, d. h. sie muss in ihrem Inhalte Zweck für sich selbst sein und alles, was sie ergreifen mag, in rein theoretischem Interesse als eine in sich selbstständige, in sich geschlossene Welt ausbilden. Denn nur in diesem Falle ist, wie die Kunst es verlangt, der Inhalt durch die Art seiner Darstellung ein organisches Ganzes, das in seinen Teilen den Anschein eines engen Zusammenhangs und Zusammenhalts gibt und der Welt relativer Abhängigkeiten gegenüber frei für sich nur um seiner selbst willen dasteht.

3. Der letzte Punkt, den wir noch schließlich in Rücksicht auf den Unterschied der Poesie von den übrigen Künsten zu besprechen haben, betrifft gleichfalls das veränderte Verhältnis, in welches die dichterische Phantasie ihre Gebilde zu dem äußeren Material der Darstellung bringt.

Die bisher betrachteten Künste machten vollständig Ernst mit dem sinnlichen Element, in welchem sie sich bewegten, insofern sie dem Inhalt nur eine Gestalt gaben, welche durchweg konnte von den aufgetürmten schweren Massen, dem Erz, Marmor, Holz, den Farben und Tönen aufgenommen und ausgeprägt werden. Nun hat in gewissem Sinne freilich auch die Poesie eine ähnliche Pflicht zu erfüllen. Denn sie muss dichtend stets darauf bedacht sein, dass ihre Gestaltungen nur durch die sprachliche Mitteilung dem Geiste kundwerden sollen. Dennoch verändert sich hier das ganze Verhältnis.

a) Bei der Wichtigkeit nämlich, welche die sinnliche Seite in den bildenden Künsten und der Musik erhält, entspricht nun, der spezifischen *Bestimmtheit* dieses Materials wegen, auch nur ein *begrenzter* Kreis von Darstellungen vollständig dem besonderen, realen Dasein in Stein, Farbe oder Ton, so dass dadurch der Inhalt und die künstlerische Auffassungsweise der bisher betrachteten Künste in gewisse Schranken eingehegt wird. Dies war der Grund, weshalb wir jede der bestimmten Künste nur mit irgendeiner der *besonderen* Kunstformen, zu deren gemäßer Ausdrückung diese und nicht auch die andere

Kunst am fähigsten erschien, in engen Zusammenhang brachten: die Architektur mit dem Symbolischen, die Skulptur mit dem Klassischen, Malerei und Musik mit der romantischen Form. Zwar griffen die besonderen Künste diesseits und jenseits ihres eigentlichen Bereichs auch in die anderen Kunstformen hinüber, weshalb wir ebenso von klassischer und romantischer Baukunst, von symbolischer und christlicher Skulptur sprechen konnten und auch der klassischen Malerei und Musik Erwähnung tun mussten; diese Abzweigungen aber waren, statt den eigentlichen Gipfel zu erreichen, teils nur vorbereitende Versuche untergeordneter Anfänge, oder sie zeigten ein beginnendes Überschreiten einer Kunst, in welchem dieselbe einen Inhalt und eine Behandlungsweise des Materials ergriff, deren Typus vollständig auszubilden erst einer weiteren Kunst erlaubt war. – Am ärmsten in dem Ausdrucke ihres Inhalts überhaupt ist die Architektur, reichhaltiger schon die Skulptur, während sich der Umfang der Malerei und Musik am weitesten auszudehnen vermag. Denn mit der steigenden Idealität und vielseitigeren Partikularisierung des äußeren Materials vermehrt sich die Mannigfaltigkeit sowohl des Inhalts als auch der Formen, die derselbe annimmt. Die Poesie nun streift sich von solcher Wichtigkeit des Materials überhaupt in *der* Weise los, dass die Bestimmtheit ihrer sinnlichen Äußerungsart keinen Grund mehr für die Beschränkung auf einen spezifischen Inhalt und abgegrenzten Kreis der Auffassung und Darstellung abgeben kann. Sie ist deshalb auch an keine bestimmte Kunstform ausschließlicher gebunden, sondern wird die *allgemeine* Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehen imstande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann, da ihr eigentliches Material die Phantasie selber bleibt, diese allgemeine Grundlage aller besonderen Kunstformen und einzelnen Künste.

Das Ähnliche haben wir bereits in einem anderen Gebiet beim Schlüsse der besonderen Kunstformen gesehen, deren letzten Standpunkt wir darin suchten, dass die Kunst sich von der speziellen Darstellungsweise in einer ihrer Formen unabhängig machte und über dem Kreise dieser Totalität von Besonderheiten stand. Die Möglich-

keit solch einer allseitigen Ausbildung liegt unter den bestimmten Künsten von Hause aus allein im Wesen der Poesie und betätigt sich deshalb im Verlauf der dichterischen Produktion teils durch die wirkliche Ausgestaltung jeder besonderen Form, teils durch die Befreiung aus der Befangenheit in dem für sich abgeschlossenen Typus des entweder symbolischen oder klassischen und romantischen Charakters der Auffassung und des Inhalts.

b) Hieraus lässt sich nun auch zugleich die Stellung rechtfertigen, welche wir der Dichtkunst in der wissenschaftlichen Entwicklung gegeben haben. Denn da die Poesie sich mehr, als dies in irgendeiner der anderen Produktionsweisen von Kunstwerken der Fall sein kann, mit dem Allgemeinen der Kunst als solcher zu tun macht, so könnte es scheinen, dass die wissenschaftliche Erörterung mit ihr zu beginnen habe, um dann erst in die Besonderung einzugehen, zu welcher das spezifische sinnliche Material die übrigen Künste auseinandertreten lässt. Nach dem jedoch, was wir bereits bei den besonderen Kunstformen gesehen haben, besteht der philosophische Entfaltungsgang einerseits in einer Vertiefung des geistigen Gehalts, andererseits in dem Erweis, dass die Kunst ihren gemäßen Inhalt zunächst nur suche, sodann ihn finde und endlich überschreite. Dieser Begriff des Schönen und der *Kunst* muss sich nun ebenso auch in den *Künsten* selbst geltend machen. Wir begannen deshalb mit der Architektur, welche der vollständigen Darstellung des Geistigen in einem sinnlichen Element nur zustrebt, so dass die Kunst bei der echten Ineinsbildung erst durch die Skulptur anlangt und mit der Malerei und Musik um der Innerlichkeit und Subjektivität ihres Gehalts willen die vollbrachte Einigung sowohl nach selten der Konzeption als der sinnlichen Ausführung wieder aufzulösen beginnt. Diesen letzteren Charakter nun stellt die Poesie am schärfsten heraus, insofern sie in ihrer Kunstverkörperung wesentlich als ein Herausgehen aus der realen Sinnlichkeit und Herabsetzen derselben, nicht aber als ein Produzieren zu fassen ist, das in die Verleiblichung und Bewegung im Äußerlichen noch nicht einzugehen wagt. Um diese Befreiung wissenschaftlich explizieren zu können, muss aber das vorher schon erörtert sein, wovon die

Kunst sich loszumachen unternimmt. In der gleichen Weise verhält es sich mit dem Umstände, dass die Poesie die Totalität des Inhalts und der Kunstformen in sich aufzunehmen imstande ist. Auch dies haben wir als das Erringen einer Totalität anzusehen, das wissenschaftlich nur als Aufheben der Beschränktheit im Besonderen kann dargetan werden, wozu wiederum die vorausgegangene Betrachtung der Einseitigkeiten gehört, deren alleinige Gültigkeit durch die Totalität negiert wird.

Nur durch diesen Gang der Betrachtung ergibt sich dann auch die Poesie als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält. Die Grenzgebiete der Welt des Schönen sind, wie wir früher sahen, auf der einen Seite die Prosa der Endlichkeit und des gewöhnlichen Bewusstseins, aus der die Kunst sich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wissenschaft, in welche sie zu einem sinnlichkeitsloseren Erfassen des Absoluten übergeht.

c) Wie vollständig deshalb auch die Poesie die ganze Totalität des Schönen noch einmal in geistigster Weise produziert, so macht dennoch die Geistigkeit gerade zugleich den Mangel dieses letzten Kunstgebiets aus. Wir können innerhalb des Systems der Künste die Dichtkunst in dieser Rücksicht der Architektur direkt entgegenstellen. Die Baukunst nämlich vermag das objektive Material dem geistigen Gehalt noch nicht so zu unterwerfen, dass sie dasselbe zur adäquaten Gestalt des Geistes zu formieren imstande wäre; die Poesie umgekehrt geht in der negativen Behandlung ihres sinnlichen Elementes so weit, dass sie das Entgegengesetzte der schweren räumlichen Materie, den Ton, statt ihn, wie es die Baukunst mit ihrem Material tut, zu einem andeutenden Symbol zu gestalten, vielmehr zu einem bedeutungslosen Zeichen herabbringt.

Dadurch löst sie aber die Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des äußeren Daseins in einem Grade auf, welcher dem ur-

sprünglichen Begriffe der Kunst nicht mehr zu entsprechen anfängt, so dass nun die Poesie Gefahr läuft, sich überhaupt aus der Region des Sinnlichen ganz in das Geistige hineinzuverlieren. Die schöne Mitte zwischen diesen Extremen der Baukunst und Poesie halten die Skulptur, Malerei und Musik, indem jede dieser Künste den geistigen Gehalt noch ganz in ein natürliches Element hineinarbeitet und gleichmäßig den Sinnen wie dem Geiste erfassbar macht. Denn obschon Malerei und Musik als die romantischen Künste ein bereits ideelleres Material ergreifen, so ersetzen sie dennoch die Unmittelbarkeit des Daseins, die sich in dieser gesteigerten Idealität zu verflüchtigen beginnt, auf der anderen Seite wiederum durch die Fülle der Partikularität und die mannigfaltigere Gestaltbarkeit, deren die Farbe und der Ton sich in reicherer Weise, als es für das Material der Skulptur erforderlich ist, fähig erweisen.

Die Poesie sucht nun zwar ihrerseits gleichfalls nach einem Ersatz, insofern sie die objektive Welt in einer Breite und Vielseitigkeit vor Augen bringt, welche selbst die Malerei, wenigstens in ein und demselben Werke, nicht zu erreichen weiß; doch dies bleibt immer nur eine Realität des *inneren* Bewusstseins, und wenn die Poesie auch im Bedürfnis der Kunstverkörperung auf einen verstärkten sinnlichen Eindruck losgeht, so vermag sie doch denselben teils nur durch die von der Musik und Malerei erborgten, ihr selbst aber fremden Mittel zustande zu bringen, teils muss sie, um sich selbst als echte Poesie zu erhalten, diese Schwesterkünste nur immer als dienend hinzutreten lassen und die geistige Vorstellung dagegen, die Phantasie, die zur inneren Phantasie spricht, als eigentliche Hauptsache, um welche es zu tun ist, herausheben.

Soviel im allgemeinen von dem begriffsmäßigen Verhältnis der Poesie zu den übrigen Künsten. Was nun die nähere Betrachtung der Dichtkunst selber angeht, so müssen wir dieselbe nach folgenden Gesichtspunkten ordnen.

Wir haben gesehen, dass in der Poesie das innere Vorstellen selbst sowohl den Inhalt als auch das Material abgibt. Indem das Vorstellen

jedoch auch außerhalb der Kunst bereits die geläufigste Weise des Bewusstseins ist, so müssen wir uns zunächst der Aufgabe unterziehen, die *poetische* Vorstellung von der *prosaischen* abzuscheiden. Bei diesem inneren poetischen Vorstellen allein darf aber die Dichtkunst nicht stehen bleiben, sondern muss ihre Gestaltungen dem *sprachlichen* Ausdruck anvertrauen. Hiernach hat sie wiederum eine doppelte Pflicht zu übernehmen. Einerseits nämlich muss sie bereits ihr inneres Bilden so einrichten, dass es sich der sprachlichen Mitteilung vollständig fügen kann; andererseits darf sie dies sprachliche Element selbst nicht so belassen, wie es von dem gewöhnlichen Bewusstsein gebraucht wird, sondern muss es poetisch behandeln, um sich sowohl in der Wahl und Stellung als auch im Klang der Wörter von der prosaischen Ausdrucksweise zu unterscheiden.

Da sie nun aber, ihrer sprachlichen Äußerung unerachtet, am meisten von den Bedingungen und Schranken frei ist, welche die Besonderheit des Materials den übrigen Künsten auferlegt, so behält die Poesie die ausgedehnteste Möglichkeit, vollständig alle die verschiedenen Gattungen auszubilden, welche das Kunstwerk unabhängig von der Einseitigkeit einer besonderen Kunst annehmen kann, und zeigt deshalb die vollendeteste Gliederung unterschiedener *Gattungen* der Poesie. Hiernach haben wir im weiteren Verlauf *erstens vom Poetischen* überhaupt und dem poetischen *Kunstwerk zu* sprechen; *zweitens* von dem poetischen *Ausdruck; drittens* von der Einteilung der Dichtkunst in *epische, lyrische* und *dramatische* Poesie.

A. Das poetische Kunstwerk im Unterschiede des Prosaischen

Das Poetische als solches zu definieren oder eine Beschreibung von dem, was dichterisch sei, zu geben, abhorreszieren[169] fast alle, welche über Poesie geschrieben haben. Und in der Tat, wenn man von der Poesie als Dichtkunst zu sprechen anfängt und nicht vorher bereits abgehandelt hat, was Inhalt und Vorstellungsweise der Kunst über-

[169] abhorreszieren (abhorrieren, lat.), zurückschaudern vor etwas, es verabscheuen, verwerfen;

haupt sei, wird es höchst schwierig, festzustellen, worin man das eigentliche Wesen des Poetischen zu suchen habe. Hauptsächlich aber wächst die Misslichkeit der Aufgabe, wenn man von der individuellen Beschaffenheit einzelner Produkte ausgeht und nun aus dieser Bekanntschaft heraus etwas Allgemeines, das für die verschiedensten Gattungen und Arten Gültigkeit behalten soll, aussagen will. So gelten z. B. die heterogensten Werke für Gedichte. Setzt man nun solche Annahme voraus und fragt dann, nach welchem Rechte dergleichen Produktionen als Gedichte dürften anerkannt werden, so tritt sogleich die eben angedeutete Schwierigkeit ein. Glücklicherweise können wir derselben an dieser Stelle ausweichen. Einerseits nämlich sind wir überhaupt nicht von den einzelnen Erscheinungen her bei dem allgemeinen Begriff der Sache angelangt, sondern haben umgekehrt aus dem Begriffe die Realität desselben zu entwickeln gesucht; wobei es denn nicht zu fordern ist, dass sich in unserem jetzigen Gebiete z. B. alles, was man so gemeinhin ein Gedicht nennt, unter diesen Begriff subsumieren lasse, insofern die Entscheidung, ob etwas wirklich ein poetisches Produkt sei oder nicht, erst aus dem Begriff selbst zu entnehmen ist. Andererseits brauchen wir der Forderung, den Begriff des Poetischen anzugeben, hier nicht mehr Genüge zu tun, weil wir, um diese Aufgabe zu erfüllen, nur alles das würden wiederholen müssen, was wir im ersten Teile bereits vom Schönen und dem Ideal überhaupt entwickelt haben. Denn die Natur des Poetischen fällt im allgemeinen mit dem Begriff des Kunstschönen und Kunstwerks überhaupt zusammen, indem die dichterische Phantasie nicht wie in den bildenden Künsten und der Musik durch die Art des Materials, in welchem sie darzustellen gedenkt, in ihrem Schaffen nach vielen Seiten hin eingeengt und zu einseitigen Richtungen auseinandergetrieben wird, sondern sich nur den wesentlichen Forderungen einer idealen und kunstgemäßen Darstellung überhaupt zu unterwerfen hat.

Ich will deshalb aus den vielfachen Gesichtspunkten, die sich hier in Anwendung bringen lassen, nur das Wichtigste herausheben, und zwar *erstens* in Bezug auf den Unterschied der poetischen und prosaischen *Auffassungsweise* und *zweitens* in Ansehung des poetischen und

prosaischen *Kunstwerks;* woran wir dann *drittens* noch einige Bemerkungen über die schaffende Subjektivität, den *Dichter,* anschließen wollen.

1. Die poetische und prosaische Auffassung

a. Inhalt beider Auffassungen

Was zunächst den *Inhalt* angeht, der sich für die poetische Konzeption eignet, so können wir, relativ wenigstens, sogleich das Äußerliche als solches, die Naturdinge, ausschließen; die Poesie hat nicht Sonne, Berge, Wald, Landschaften oder die äußere Menschengestalt, Blut, Nerven, Muskeln usf., sondern geistige Interessen zu ihrem eigentlichen Gegenstande. Denn wie sehr sie auch das Element der Anschauung und Veranschaulichung in sich trägt, so bleibt sie doch auch in dieser Rücksicht geistige Tätigkeit und arbeitet nur für die innere Anschauung, der das Geistige näher steht und gemäßer ist als die Außendinge in ihrer konkreten sinnlichen Erscheinung. Dieser gesamte Kreis tritt deshalb in die Poesie nur ein, insofern der Geist in ihm eine Anregung oder ein Material seiner Tätigkeit findet, als Umgebung des Menschen also, als seine Außenwelt, welche nur in Beziehung auf das Innere des Bewusstseins einen wesentlichen Wert hat, nicht aber auf die Würde Anspruch machen darf, für sich selbst der ausschließliche Gegenstand der Poesie zu werden. Ihr entsprechendes Objekt dagegen ist das unendliche Reich des Geistes. Denn das Wort, dies bildsamste Material, das dem Geiste unmittelbar angehört und das allerfähigste ist, die Interessen und Bewegungen desselben in ihrer inneren Lebendigkeit zu fassen, muss, wie es in den übrigen Künsten mit Stein, Farbe, Ton geschieht, auch vorzüglich zu *dem* Ausdrucke angewendet werden, welchem es sich am meisten gemäß erweist.

Nach dieser Seite wird es die Hauptaufgabe der Poesie, die Mächte des geistigen Lebens, und was überhaupt in der menschlichen Leidenschaft und Empfindung auf und nieder wogt oder vor der Betrachtung ruhig vorüberzieht, das alles umfassende Reich menschlicher Vorstellung, Taten, Handlungen, Schicksale, das Getriebe dieser Welt

und die göttliche Weltregierung zum Bewusstsein zu bringen. So ist sie die allgemeinste und ausgebreiteteste Lehrerin des Menschengeschlechts gewesen und ist es noch. Denn Lehren und Lernen ist Wissen und Erfahren dessen, was *ist.* Sterne, Tiere, Pflanzen wissen und erfahren ihr Gesetz nicht; der Mensch aber existiert erst dem Gesetze seines Daseins gemäß, wenn er weiß, was er selbst und was um ihn her ist; er muss die Mächte kennen, die ihn treiben und lenken, und solch ein Wissen ist es, welches die Poesie in ihrer ersten substantiellen Form gibt.

b. Unterschied der poetischen und prosaischen Vorstellung

Denselbigen Inhalt aber fasst auch das *prosaische* Bewusstsein auf und lehrt sowohl die allgemeinen Gesetze, als sie auch die bunte Welt der einzelnen Erscheinungen zu unterscheiden, zu ordnen und zu deuten versteht; es fragt sich deshalb, wie schon gesagt, bei solcher möglichen Gleichheit des Inhalts nach dem allgemeinen Unterschiede der prosaischen von der poetischen Vorstellungsweise.

α) Die *Poesie* ist älter als das kunstreich ausgebildete prosaische Sprechen. Sie ist das ursprüngliche Vorstellen des Wahren, ein Wissen, welches das Allgemeine noch nicht von seiner lebendigen Existenz im einzelnen trennt, Gesetz und Erscheinung, Zweck und Mittel einander noch nicht gegenüberstellt und aufeinander dann wieder räsonierend bezieht, sondern das eine nur im anderen und durch das andere fasst. Deshalb spricht sie nicht etwa einen für sich in seiner Allgemeinheit bereits erkannten Gehalt nur bildlich aus; im Gegenteil, sie verweilt ihrem unmittelbaren Begriff gemäß in der substantiellen Einheit, die solche Trennung und bloße Beziehung noch nicht gemacht hat.

αα) In dieser Anschauungsweise stellt sie nun alles, was sie ergreift, als eine in sich zusammengeschlossene und dadurch selbstständige Totalität hin, welche zwar reichhaltig sein und eine weite Ausbreitung von Verhältnissen, Individuen, Handlungen, Begebnissen, Empfindungen und Vorstellungsarten haben kann, doch diesen breiten

Komplex als in sich beschlossen, als hervorgebracht, bewegt von dem Einen zeigen muss, dessen besondere Äußerung diese oder jene Einzelheit ist. So wird das Allgemeine, Vernünftige in der Poesie nicht in abstrakter Allgemeinheit und philosophisch erwiesenem Zusammenhange oder verständiger Beziehung seiner Seiten, sondern als belebt, erscheinend, beseelt, alles bestimmend und doch zugleich in einer Weise ausgesprochen, welche die alles befassende Einheit, die eigentliche Seele der Belebung, nur geheim von innen heraus wirken lässt.

ββ) Dieses Auffassen, Gestalten und Aussprechen bleibt in der Poesie rein *theoretisch.* Nicht die Sache und deren praktische Existenz, sondern das Bilden und Reden ist der Zweck der Poesie. Sie hat begonnen, als der Mensch es unternahm, sich auszusprechen; das Gesprochene ist ihr nur deswegen da, um ausgesprochen zu sein. Wenn der Mensch selbst mitten innerhalb der praktischen Tätigkeit und Not einmal zur theoretischen Sammlung übergeht und sich mitteilt, so tritt sogleich ein gebildeter Ausdruck, ein Anklang an das Poetische ein. Hiervon liefert, um nur eins zu erwähnen, das durch Herodot uns erhaltene Distichon ein Beispiel, welches den Tod der zu Thermopylä gefallenen Griechen berichtet. Der Inhalt ist ganz einfach gelassen: die trockene Nachricht, mit dreihundert Myriaden hätten hier die Schlacht viertausend Peloponnesier gekämpft; das Interesse ist aber, eine Inschrift zu fertigen, die Tat für die Mitwelt und Nachwelt, rein dieses Sagens wegen, auszusprechen, und so wird der Ausdruck poetisch, d. h. er will sich als ein erweisen, das den Inhalt in seiner Einfachheit lässt, das Aussprechen jedoch absichtlich bildet. Das Wort, das die Vorstellungen fasst, ist sich von so hoher Würde, dass es sich von sonstiger Redeweise zu unterscheiden sucht und zu einem Distichon macht.

γγ) Dadurch bestimmt sich nun auch nach der sprachlichen Seite hin die Poesie als ein eigenes Gebiet, und um sich von dem gewöhnlichen Sprechen abzutrennen, wird die Bildung des Ausdrucks von einem höheren Wert als das bloße Aussprechen. Doch müssen wir in dieser Beziehung, wie in Rücksicht auf die allgemeine Anschauungsweise, wesentlich zwischen einer ursprünglichen Poesie unterschei-

den, welche *vor der* Ausbildung der gewöhnlichen und kunstreichen Prosa liegt, und der dichterischen Auffassung und Sprache, die sich inmitten eines schon vollständig fertigen prosaischen Lebenszustandes und Ausdrucks entwickelt. Die erstere ist absichtslos poetisch im Vorstellen und Sprechen; die letztere dagegen weiß von dem Gebiet, von welchem sie sich loslösen muss, um sich auf den freien Boden der Kunst zu stellen, und bildet sich deshalb im bewussten Unterschiede dem Prosaischen gegenüber aus.

β) Das *prosaische* Bewusstsein *zweitens,* das die Poesie von sich aussondern muss, bedarf einer ganz anderen Art des Vorstellens und Redens. αα) Auf der einen Seite nämlich betrachtet dasselbe den breiten Stoff der Wirklichkeit nach dem *verständigen* Zusammenhang von Ursache und Wirkung, Zweck und Mittel und sonstigen Kategorien des beschränkten Denkens, überhaupt nach den Verhältnissen der Äußerlichkeit und Endlichkeit. Dadurch tritt jedes Besondere einmal in falscher Weise als selbstständig auf, das andere Mal wird es in bloße *Beziehung* auf anderes gebracht und damit nur in seiner Relativität und Abhängigkeit gefasst, ohne dass jene freie Einheit zustande kommt, die in sich selbst in allen ihren Verzweigungen und Auseinanderlegungen dennoch ein totales und freies Ganzes bleibt, indem die besonderen Seiten nur die eigene Explikation und Erscheinung des *einen* Inhaltes sind, welcher den Mittelpunkt und die zusammenhaltende Seele ausmacht und sich als diese durchdringende Belebung auch wirklich betätigt. Diese Art des verständigen Vorstellens bringt es deshalb nur zu besonderen Gesetzen der Erscheinungen und verharrt nun ebenso in der Trennung und bloßen Beziehung der partikulären Existenz und des allgemeinen Gesetzes, als ihr auch die Gesetze selbst zu festen Besonderheiten auseinander fallen, deren Verhältnis gleichfalls nur unter der Form der Äußerlichkeit und Endlichkeit vorgestellt wird.

ββ) Andererseits lässt das *gewöhnliche* Bewusstsein sich auf den inneren Zusammenhang, auf das Wesentliche der Dinge, auf Gründe, Ursachen, Zwecke usf. gar nicht ein, sondern begnügt sich damit, das, was ist und geschieht, als bloß Einzelnes, d. h. seiner bedeutungslosen

Zufälligkeit nach, aufzunehmen. In diesem Falle wird zwar durch keine verständige Scheidung die lebendige Einheit aufgehoben, in welcher die poetische Anschauung die innere Vernunft der Sache und deren Äußerung und Dasein zusammenhält; was aber fehlt, ist eben der Blick in diese Vernünftigkeit und Bedeutung der Dinge, die für das Bewusstsein damit wesenlos werden und auf das Interesse der Vernunft keinen weiteren Anspruch machen dürfen. Das Verstehen einer verständig zusammenhängenden Welt und deren Relationen ist dann nur mit dem Blick in ein Neben- und Durcheinander von Gleichgültigem vertauscht, das wohl eine große Breite äußerlicher Lebendigkeit haben kann, aber das tiefere Bedürfnis schlechthin unbefriedigt von sich lässt. Denn die echte Anschauung und das gediegene Gemüt findet nur da eine Befriedigung, wo es in den Erscheinungen die entsprechende Realität des Wesentlichen und Wahrhaften selber erblickt und empfindet. Das äußerlich Lebendige bleibt dem tieferen Sinne tot, wenn nichts Inneres und in sich selbst Bedeutungsreiches als die eigentliche Seele hindurchscheint.

γγ) Diese Mängel des verständigen Vorstellens und gewöhnlichen Anschauens tilgt nun drittens das *spekulative* Denken und steht dadurch von der einen Seite her mit der poetischen Phantasie in Verwandtschaft. Das vernünftige Erkennen nämlich macht es sich weder mit der zufälligen Einzelheit zu tun oder übersieht in dem Erscheinenden das Wesen desselben, noch begnügt es sich mit jenen Trennungen und bloßen Beziehungen der verständigen Vorstellung und Reflexion, sondern verknüpft das zur freien Totalität, was für die endliche Betrachtung teils als selbstständig auseinander fällt, teils in einheitslose Relation gesetzt wird. Das Denken aber hat nur Gedanken zu seinem Resultat; es verflüchtigt die Form der Realität zur Form des reinen Begriffs, und wenn es auch die wirklichen Dinge in ihrer wesentlichen Besonderheit und ihrem wirklichen Dasein fasst und erkennt, so erhebt es dennoch auch dies Besondere in das allgemeine ideelle Element, in welchem allein das Denken bei sich selber ist. Dadurch entsteht der erscheinenden Welt gegenüber ein neues Reich, das wohl die Wahrheit des Wirklichen, aber eine Wahrheit ist, die

nicht wieder im *Wirklichen* selbst als gestaltende Macht und eigene Seele desselben offenbar wird. Das Denken ist nur eine Versöhnung des Wahren und der Realität im *Denken,* das poetische Schaffen und Bilden aber eine Versöhnung in der wenn auch nur geistig vorgestellten Form *realer Erscheinung* selber.

γ) Dadurch erhalten wir zwei unterschiedene Sphären des Bewusstseins: Poesie und Prosa. In frühen Zeiten, in welchen sich eine bestimmte Weltanschauung, ihrem religiösen Glauben und sonstigen Wissen nach, weder zum verständig geordneten Vorstellen und Erkennen fortgebildet noch die Wirklichkeit der menschlichen Zustände sich einem solchen Wissen gemäß geregelt hat, behält die Poesie leichteres Spiel. Ihr steht dann die Prosa nicht als ein für sich selbstständiges Feld des inneren und äußeren Daseins gegenüber, das sie erst überwinden muss, sondern ihre Aufgabe beschränkt sich mehr nur auf ein Vertiefen der Bedeutungen und Klären der Gestalten des sonstigen Bewusstseins. Hat dagegen die Prosa den gesamten Inhalt des Geistes schon in ihre Auffassungsweise hineingezogen und allem und jedem den Stempel derselben eingedrückt, so muss die Poesie das Geschäft einer durchgängigen Umschmelzung und Umprägung übernehmen und sieht sich bei der Sprödigkeit des Prosaischen nach allen Seiten hin in vielfache Schwierigkeiten verwickelt. Denn sie hat sich nicht nur dem Festhalten der gewöhnlichen Anschauung im Gleichgültigen und Zufälligen zu entreißen und die Betrachtung des verständigen Zusammenhanges der Dinge zur Vernünftigkeit zu erheben oder das spekulative Denken zur Phantasie gleichsam im Geiste selber wieder zu verleiblichen, sondern muss ebenso auch in dieser mehrfachen Rücksicht die gewohnte *Ausdrucksweise* des prosaischen Bewusstseins zur poetischen umwandeln und bei aller Absichtlichkeit, welche solch ein Gegensatz notwendig hervorruft, dennoch den Schein der Absichtslosigkeit und ursprünglichen Freiheit, deren die Kunst bedarf, vollständig bewahren.

c. Partikularisation der poetischen Anschauung

So hätten wir denn jetzt im allgemeinsten sowohl den Inhalt des Poetischen angegeben als auch die poetische Form von der prosaischen abgeschieden. Der *dritte* Punkt endlich, dessen wir noch erwähnen müssen, betrifft die Partikularisation, zu welcher die Poesie mehr noch als die übrigen Künste fortgeht, die eine weniger reichhaltige Entwicklung haben. Die Architektur sehen wir zwar gleichfalls bei den verschiedensten Völkern und in dem ganzen Verlauf der Jahrhunderte erstehen, doch schon die Skulptur erreicht ihren höchsten Gipfelpunkt in der alten Welt durch die Griechen und Römer, wie die Malerei und Musik in der neueren Zeit durch die christlichen Völker. Die Poesie aber feiert bei allen Nationen und in allen Zeiten fast, welche überhaupt in der Kunst produktiv sind, Epochen des Glanzes und der Blüte. Denn sie umfasst den gesamten Menschengeist, und die Menschheit ist vielfach partikularisiert.

α) Da nun die Poesie nicht das Allgemeine in wissenschaftlicher Abstraktion zu ihrem Gegenstande hat, sondern das individualisierte Vernünftige zur Darstellung bringt, so bedarf sie durchweg der Bestimmtheit des Nationalcharakters, aus dem sie hervorgeht und dessen Gehalt und Weise der Anschauung auch ihren Inhalt und ihre Darstellungsart ausmacht, und geht deshalb zu einer Fülle der Besonderung und Eigentümlichkeit fort. Morgenländische, italienische, spanische, englische, römische, griechische, deutsche Poesie, alle sind durchaus in Geist, Empfindung, Weltanschauung, Ausdruck usf. verschieden.

Die gleich mannigfaltige Unterschiedenheit macht sich nun auch rücksichtlich der Zeitepochen, in welchen gedichtet wird, geltend. Was z. B. die deutsche Poesie jetzt ist, hat sie im Mittelalter oder zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges nicht sein können. Die Bestimmungen, die jetzt unser höchstes Interesse erregen, gehören der ganzen gegenwärtigen Zeitentwicklung an, und so hat jede Zeit ihre weitere oder beschränktere, höhere und freiere oder herabgestimmtere Empfindungsweise, überhaupt ihre besondere Weltanschauung, welche

sich gerade durch die Poesie, insofern das Wort den ganzen Menschengeist auszusprechen imstande ist, am klarsten und vollständigsten zum kunstgemäßen Bewusstsein bringt.

β) Unter diesen Nationalcharakteren, Zeitgesinnungen und Weltanschauungen sind dann wieder die einen poetischer als die anderen. So ist z. B. die morgenländische Form des Bewusstseins im ganzen poetischer als die abendländische, Griechenland ausgenommen. Das Unzersplitterte, Feste, Eine, Substantielle bleibt im Orient immer die Hauptsache, und solch eine Anschauung ist die von Hause aus gediegenste, wenn sie auch nicht bis zur Freiheit des Ideals hindurchdringt. Das Abendland dagegen, besonders die neuere Zeit, geht von der unendlichen Zerstreuung und Partikularisation des Unendlichen aus, wodurch bei der Punktualisierung aller Dinge auch das Endliche für die Vorstellung Selbstständigkeit erhält und doch wieder zur Relativität muss umgebeugt werden, während für die Orientalen nichts eigentlich selbstständig bleibt, sondern alles nur als das Akzidentielle erscheint, das in dem Einen und Absoluten, zu welchem es zurückgeführt ist, seine stete Konzentration und letzte Erledigung findet.

γ) Durch diese Mannigfaltigkeit der Volksunterschiede und den Entwicklungsgang im Verlauf der Jahrhunderte zieht sich nun aber als das Gemeinsame und deshalb auch anderen Nationen und Zeitgesinnungen Verständliche und Genießbare einerseits das Allgemeinmenschliche hindurch, andererseits das Künstlerische. In dieser doppelten Beziehung besonders ist die griechische Poesie immer von neuem wieder von den verschiedensten Nationen bewundert und nachgebildet worden, da in ihr das rein Menschliche dem Inhalte wie der künstlerischen Form nach zur schönsten Entfaltung gekommen ist. Doch selbst das Indische z. B., allem Abstände der Weltanschauung und Darstellungsweise zum Trotz, ist uns nicht gänzlich fremd, und wir können es als einen Hauptvorzug der jetzigen Zeit rühmen, dass in ihr sich der Sinn für die ganze Reichhaltigkeit der Kunst und des menschlichen Geistes überhaupt mehr und mehr aufzuschließen begonnen hat.

Sollen wir nun bei diesem Triebe zur Individualisierung, welchem die Poesie den angegebenen Seiten nach durchgängig folgt, hier von der Dichtkunst im *allgemeinen* handeln, so bleibt dies Allgemeine, das als solches könnte festgestellt werden, sehr abstrakt und schal, und wir müssen deshalb, wenn wir von eigentlicher Poesie sprechen wollen, die Gestaltungen des vorstellenden Geistes immer in nationaler und temporärer Eigentümlichkeit fassen und selbst die dichtende subjektive Individualität nicht außer acht lassen. – Dies sind die Gesichtspunkte, welche ich in Betreff der poetischen Auffassung überhaupt vorausschicken wollte.

2. Das poetische und prosaische Kunstwerk

Bei dem inneren Vorstellen als solchem aber kann die Poesie nicht stehen bleiben, sondern muss sich zum poetischen *Kunstwerke* gliedern und abrunden.

Die vielseitigen Betrachtungen, zu welchen dieser neue Gegenstand auffordert, können wir so zusammenfassen und ordnen, dass wir *erstens* das Wichtigste hervorheben, was das *poetische Kunstwerk überhaupt* angeht, und dieses sodann *zweitens* von den Hauptgattungen der *prosaischen Darstellung* abscheiden, insofern dieselbe einer künstlerischen Behandlung noch fähig bleibt. Hieraus erst wird sich uns *drittens* der Begriff des *freien* Kunstwerkes vollständig ergeben.

a. Das poetische Kunstwerk überhaupt

In Rücksicht auf das *poetische Kunstwerk im allgemeinen* brauchen wir nur die Forderung zu wiederholen, dass es, wie jedes andere Produkt der freien Phantasie, zu einer organischen Totalität müsse ausgestaltet und abgeschlossen werden. Diesem Anspruch kann nur in folgender Weise Genüge geschehen.

α) *Erstens* muss dasjenige, was den durchgreifenden Inhalt ausmacht, sei es ein bestimmter Zweck des Handelns und Begebens oder

eine bestimmte Empfindung und Leidenschaft, vor allem Einheit in sich selbst haben.

αα) Auf dieses Eine muss sich dann alles übrige beziehen und damit in konkretem freiem Zusammenhange stehen. Dies ist nur dadurch möglich, dass der gewählte Inhalt nicht als abstraktes *Allgemeines* gefasst wird, sondern als menschliches Handeln und Empfinden, als Zweck und Leidenschaft, welche dem Geist, dem Gemüt, dem Wollen bestimmter *Individuen* angehören und aus dem eigenen Boden dieser individuellen Natur selbst entspringen.

ββ) Das Allgemeine, das zur Darstellung gelangen soll, und die Individuen, in deren Charakter, Begebnissen und Handlungen es zur poetischen Erscheinung heraustritt, dürfen deshalb nicht auseinander fallen oder so bezogen sein, dass die Individuen nur abstrakten Allgemeinheiten dienstbar werden, sondern beide Seiten müssen lebendig ineinander verwebt bleiben. So ist in der llias z. B. der Kampf der Griechen und Troer und der Sieg der Hellenen an den Zorn des Achilles geknüpft, welcher dadurch den zusammenhaltenden Mittelpunkt des Ganzen abgibt. Allerdings finden sich auch poetische Werke, in welchen der Grundinhalt teils überhaupt allgemeinerer Art ist, teils auch für sich in bedeutenderer Allgemeinheit ausgeführt wird, wie z. B. in Dantes großem epischen Gedichte, das die ganze göttliche Welt durchschreitet und nun die verschiedenartigsten Individuen im Verhältnis zu den Höllenstrafen, dem Fegefeuer und den Segnungen des Paradieses darstellt. Aber auch hier ist kein abstraktes Auseinanderfallen dieser Seiten und keine bloße Dienstbarkeit der einzelnen Subjekte vorhanden. Denn in der christlichen Welt ist das Subjekt nicht als bloße Akzidenz der Gottheit zu fassen, sondern als unendlicher Zweck in sich selbst, so dass hier der allgemeine Zweck, die göttliche Gerechtigkeit im Verdammen und Seligsprechen, zugleich als die immanente Sache, das ewige Interesse und Sein des Einzelnen selber erscheinen kann. Es ist in dieser göttlichen Welt schlechthin um das Individuum zu tun: im Staate kann es wohl aufgeopfert werden, um das Allgemeine, den Staat zu retten; in Bezug auf Gott aber und in dem Reiche Gottes ist es an und für sich Selbstzweck.

γγ) *Drittens* jedoch muss nun auch das Allgemeine, das den Inhalt für die menschliche Empfindung und Handlung liefert, als selbstständig, in sich fertig und vollendet dastehen und eine abgeschlossene Welt für sich ausmachen. Hören wir z. B. in unseren Tagen von einem Offizier, General, Beamten, Professor usw. und stellen wir uns vor, was dergleichen Figuren und Charaktere in ihren Zuständen und Umgebungen zu wollen und zu vollbringen imstande sind, so haben wir nur einen Inhalt des Interesses und der Tätigkeit vor uns, der teils nichts für sich Abgerundetes und Selbstständiges ist, sondern in unendlich mannigfaltigen äußeren Zusammenhängen, Verhältnissen und Abhängigkeiten steht, teils wieder als abstraktes Ganzes genommen die Form eines von der Individualität des sonstigen totalen Charakters losgerissenen Allgemeinen, der Pflicht z. B., annehmen kann. – Umgekehrt gibt es wohl einen Inhalt gediegener Art, der ein in sich geschlossenes Ganzes bildet, doch ohne weitere Entwicklung und Bewegung schon in *einem* Satze vollendet und fertig ist. Von solchem Gehalt lässt sich eigentlich nicht sagen, ob er zur Poesie oder Prosa zu rechnen sei. Das große Wort des Alten Testaments z. B.: „Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht“, ist in seiner Gediegenheit und schlagenden Fassung für sich die höchste Poesie so gut als Prosa. Ebenso die Gebote: „Ich bin der Herr, der Gott, du sollst keine anderen Götter haben neben mir“; oder: „Du sollst Vater und Mutter ehren.“ Auch die goldenen Sprüche des Pythagoras, die Sprüche und Weisheit Salomonis usf. gehören hierher. Es sind dies gehaltvolle Sätze, die gleichsam noch vor dem Unterschiede des Prosaischen und Poetischen liegen. Ein poetisches Kunstwerk aber ist dergleichen selbst in größeren Zusammenstellungen kaum zu nennen, denn die Abgeschlossenheit und Rundung haben wir in der Poesie zugleich als *Entwicklung,* Gliederung und deshalb als eine Einheit zu nehmen, welche wesentlich aus sich zu einer wirklichen Besonderung ihrer unterschiedenen Seiten und Teile herausgeht. Diese Forderung, welche sich in der bildenden Kunst, nach selten der Gestalt wenigstens, von selber versteht, ist auch für das poetische Kunstwerk von höchster Wichtigkeit.

β) Wir sind dadurch auf einen *zweiten* zur organischen Gliederung gehörigen Punkt geführt, auf die Besonderung nämlich des Kunstwerks in sich zu einzelnen Teilen, welche, um in eine organische Einheit treten zu können, als für sich selber ausgebildet erscheinen müssen. αα) Die nächste Bestimmung, die hier sich auftut, findet darin ihren Grund, dass die Kunst überhaupt beim Besonderen zu verweilen liebt. Der Verstand eilt, indem er das Mannigfaltige sogleich entweder theoretisch aus allgemeinen Gesichtspunkten her zusammenfasst und es zu Reflexionen und Kategorien verflüchtigt oder es praktisch bestimmten Zwecken unterwirft, so dass das Besondere und Einzelne nicht zu seinem vollständigen Rechte kommt. Sich bei dem aufzuhalten, was dieser Stellung gemäß nur einen relativen Wert bewahren kann, erscheint dem Verstande deshalb als unnütz und langweilig. Der poetischen Auffassung und Ausgestaltung aber muss jeder Teil, jedes Moment für sich interessant, für sich lebendig sein, und sie verweilt daher mit Lust beim Einzelnen, malt es mit Liebe aus und behandelt es als eine Totalität für sich. Wie groß also das Interesse, der Gehalt auch sein mag, den die Poesie zum Mittelpunkte eines Kunstwerks macht, so organisiert sie doch ebenso sehr auch im Kleinen, – wie schon im menschlichen Organismus jedes Glied, jeder Finger aufs zierlichste zu einem Ganzen abgerundet ist und überhaupt in der Wirklichkeit sich jede besondere Existenz zu einer Welt in sich abschließt. Das Fortschreiten der Poesie ist deshalb langsamer als die Urteile und Schlüsse des Verstandes, dem es sowohl bei seinen theoretischen Betrachtungen als auch bei seinen praktischen Zwecken und Absichten vornehmlich auf das Endresultat, weniger dagegen auf den Weg, den er entlanggeht, ankommt. – Was aber den Grad anbetrifft, in welchem hier die Poesie ihrem Hange zu jenem verweilenden Ausmalen nachgeben darf, so sahen wir schon, dass es nicht ihr Beruf sei, das Äußerliche als solches in der Form seiner sinnlichen Erscheinung weitläufig zu beschreiben. Macht sie sich deshalb dergleichen breite Schilderungen zu ihrer Hauptaufgabe, ohne geistige Bezüge und Interessen darin Widerscheinen zu lassen, so wird sie schwerfällig und langweilig. Besonders muss sie sich hüten, in Betreff auf genaues Detaillieren mit der partikulären Vollständigkeit des realen Daseins

wetteifern zu wollen. Schon die Malerei muss in dieser Rücksicht vorsichtig sein und sich zu beschränken wissen. Bei der Poesie nun kommt hierbei noch der doppelte Gesichtspunkt in Betracht, dass sie einerseits nur auf die innere Anschauung wirken kann und andererseits das, was in der Wirklichkeit mit einem Blicke zu überschauen und zu fassen ist, nur in vereinzelten Zügen nacheinander vor die Vorstellung zu bringen vermag und daher in Ausführung des Einzelnen sich nicht so weit verbreiten darf, dass darüber notwendig die Totalanschauung sich trübt, verwirrt oder verloren geht. Besondere Schwierigkeiten hat sie vornehmlich dann zu besiegen, wenn sie uns ein verschiedenartiges Handeln oder Geschehen vor Augen stellen soll, das sich der Wirklichkeit nach zur selbigen Zeit vollbringt und wesentlich in engem Zusammenhange dieser Gleichzeitigkeit steht, während sie es doch immer nur als ein Nacheinander vorzuführen imstande bleibt. – In Ansehung dieses Punktes sowie der Art des Verweilens, Fortschreitens usf. ergeben sich übrigens aus dem Unterschiede der besonderen Gattungen der Poesie sehr verschiedenartige Forderungen. Es muss z. B. die epische Poesie in ganz anderem Grade beim Einzelnen und Äußeren standhalten als die dramatische, die sich im rascheren Laufe vorwärts treibt, oder die lyrische, die es sich nur mit dem Innerlichen zu tun macht. ββ) Durch eine solche Ausbildung nun *verselbstständigen* sich *zweitens* die besonderen Teile des Kunstwerks. Dies scheint zwar der Einheit, die wir als erste Bedingung aufstellten, schlechthin zu widersprechen, in der Tat aber ist dieser Widerspruch nur ein falscher Schein. Denn die Selbstständigkeit darf sich nicht in *der* Weise befestigen, dass jeder besondere Teil sich absolut von dem anderen abtrennt, sondern muss sich nur insoweit geltend machen, als dadurch die verschiedenen Seiten und Glieder zeigen, ihrer selbst wegen in eigentümlicher Lebendigkeit zur Darstellung gekommen zu sein und auf eigenen freien Füßen zu stehen. Fehlt dagegen den einzelnen Teilen die individuelle Lebendigkeit, so wird das Kunstwerk, das wie die Kunst überhaupt dem Allgemeinen nur in Form wirklicher Besonderheit ein Dasein geben kann, kahl und tot.

γγ) Dieser Selbstständigkeit zum Trotz müssen jedoch dieselben einzelnen Teile ebenso sehr in Zusammenhang bleiben, insofern die *eine* Grundbestimmung, welche sich in ihnen expliziert und darstellt, sich als die durchgreifende und die Totalität des Besonderen zusammenhaltende und in sich zurücknehmende Einheit kundzugeben hat. An dieser Forderung vornehmlich kann die Poesie, wenn sie nicht auf ihrer Höhe steht, leicht scheitern und das Kunstwerk aus dem Elemente der freien Phantasie in das Bereich der Prosa zurückversetzen. Der Zusammenhang nämlich, in welchen die Teile gebracht werden, darf keine bloße *Zweckmäßigkeit* sein. Denn in dem teleologischen Verhältnisse ist der Zweck die für sich vorgestellte und gewollte Allgemeinheit, die sich zwar die besonderen Seiten, durch welche und in denen sie Existenz gewinnt, gemäß zu machen versteht, dieselben jedoch nur als Mittel verwendet und ihnen insofern alles freie Bestehen für sich und dadurch jede Art der Lebendigkeit raubt. Die Teile kommen dann nur in absichtliche Beziehung auf den *einen* Zweck, der allein als gültig hervorstechen soll und das übrige abstrakt in seinen Dienst nimmt und sich unterwirft. Diesem unfreien verständigen Verhältnisse widerstrebt die freie Schönheit der Kunst.

γ) Deshalb muss die Einheit, welche sich in den besonderen Teilen des Kunstwerks wiederherzustellen hat, anderer Art sein. Wir können die zwiefache Bestimmung, die in ihr liegt, so fassen:

αα) *Erstens* ist jedem Teile die oben geforderte eigentümliche Lebendigkeit zu bewahren. Sehen wir nun aber auf das Recht, nach welchem das Besondere überhaupt in das Kunstwerk eingeführt werden kann, so gingen wir davon aus, dass es eine Grundidee sei, zu deren Darstellung das Kunstwerk überhaupt unternommen wird. Von ihr aus muss daher auch alles Bestimmte und Einzelne seinen eigentlichen Ursprung herschreiben. Der Inhalt nämlich eines poetischen Werks darf nicht an sich selbst abstrakter, sondern muss konkreter Natur sein und somit durch sich selber auf eine reichhaltige Entfaltung unterschiedener Seiten hinleiten. Wenn nun diese Unterschiedenheit, mag sie auch in ihrer Verwirklichung scheinbar zu direkten Gegensätzen auseinander fallen, in jenem in sich einheitsvollen Ge-

halt der Sache nach begründet ist, so kann dies nicht anders der Fall sein, als wenn der Inhalt selbst seinem Begriffe und Wesen gemäß eine in sich abgeschlossene und übereinstimmende Totalität von Besonderheiten enthält, welche die seinigen sind und in deren Auseinanderlegung sich erst, was er selber seiner eigentlichen Bedeutung zufolge ist, wahrhaft expliziert. Nur *diese* besonderen Teile, welche dem Inhalte ursprünglich angehören, dürfen sich deshalb im Kunstwerke in der Form wirklicher, für sich gültiger und lebendiger Existenz ausbreiten und haben in dieser Rücksicht, wie sehr sie auch in der Realisation ihrer *besonderen* Eigentümlichkeit einander gegenüberzutreten scheinen mögen, von Hause aus ein geheimes Zusammenstimmen, das in ihrer eigenen Natur seinen Grund findet.

ββ) Da nun *zweitens* das Kunstwerk in Form *realer* Erscheinung darstellt, so muss die Einheit, um nicht den lebendigen Widerschein des Wirklichen zu gefährden, selbst nur das *innere* Band sein, das die Teile scheinbar unabsichtlich zusammenhält und sie zu einer organischen Totalität abschließt. Diese seelenvolle Einheit des Organischen ist es, die allein das eigentlich Poetische, der prosaischen Zweckmäßigkeit gegenüber, hervorzubringen vermag. Wo nämlich das Besondere nur als Mittel für einen bestimmten Zweck erscheint, hat es und soll es an sich selbst kein eigentümliches Gelten und Leben haben, sondern im Gegenteil in seiner ganzen Existenz dartun, dass es nur um eines anderen, d. h. des bestimmten Zweckes willen, da sei. Die Zweckmäßigkeit gibt ihre Herrschaft über die Objektivität, in welcher der Zweck sich realisiert, offenbar kund. Das Kunstwerk aber kann den Besonderheiten, in deren Entfaltung es den zum Mittelpunkt erwählten Grundinhalt auseinanderlegt, den Schein selbstständiger Freiheit zuteilen und muss es tun, weil dies Besondere nichts anderes ist als eben jener Inhalt selber in Form seiner wirklichen, ihm entsprechenden Realität. Wir können dadurch an das Geschäft des spekulativen Denkens erinnert werden, das gleichfalls einerseits das Besondere aus der zunächst unbestimmten Allgemeinheit zur Selbstständigkeit entwickeln muss, andererseits aber zu zeigen hat, wie innerhalb dieser Totalität des Besonderen, in welcher nur das sich expliziert, was an

sich in dem Allgemeinen liegt, sich eben deswegen die Einheit wiederhergestellt hat und nun erst wirklich konkrete, durch ihre eigenen Unterschiede und deren Vermittlung erwiesene Einheit ist. Die spekulative Philosophie bringt durch diese Betrachtungsweise gleichfalls Werke zustande, welche, hierin den poetischen ähnlich, eine durch den Inhalt selbst in sich abgeschlossene Identität und gegliederte Entfaltung haben; bei der Vergleichung beider Tätigkeiten aber müssen wir außer dem Unterschiede der reinen Gedankenentwicklung und der darstellenden Kunst eine andere wesentliche Verschiedenheit herausheben. Die philosophische Deduktion nämlich tut wohl die Notwendigkeit und Realität des Besonderen dar, durch das dialektische Aufheben desselben beweist sie jedoch ausdrücklich wieder an jedem Besonderen selbst, dass es nur in der konkreten Einheit erst seine Wahrheit und seinen Bestand finde. Die Poesie dagegen schreitet zu solch einem absichtlichen Aufzeigen nicht fort; die zusammenstimmende Einheit muss zwar vollständig in jedem ihrer Werke vorhanden und als das Beseelende des Ganzen auch in allem Einzelnen tätig sein, aber diese Gegenwärtigkeit bleibt das durch die Kunst nicht ausdrücklich hervorgehobene, sondern innerliche Ansich, wie die Seele unmittelbar in allen Gliedern lebendig ist, ohne denselben den Schein eines selbstständigen Daseins zu nehmen. Es geht damit wie mit Tönen und Farben. Gelb, Blau, Grün, Rot sind verschiedene Farben, die sich bis zu vollständigen Gegensätzen forttreiben und doch, da sie als Totalität im Wesen der Farbe selbst liegen, in Harmonie bleiben können, ohne dass ihre Einheit als solche ausdrücklich an ihnen herausgekehrt ist. Ebenso bleiben der Grundton, die Terz und Quinte besondere Töne und geben doch die Zusammenstimmung des Dreiklangs; ja sie bilden diese Harmonie nur, wenn jedem Tone für sich sein freier eigentümlicher Klang gelassen wird.

γγ) In Ansehung der organischen Einheit und Gliederung des Kunstwerks nun aber bringt ebenso wohl die *besondere Kunstform,* aus welcher das Kunstwerk seinen Ursprung hat, als auch die bestimmte *Gattung der Poesie,* in deren speziellem Charakter es sich ausgestaltet, wesentliche Unterschiede herein. Die Poesie z. B. der

symbolischen Kunst kann bei abstrakteren, unbestimmteren Bedeutungen, die den Grundinhalt abgeben, die echte organische Durchbildung nicht in dem Grade der Reinheit erreichen, als dies bei Werken der klassischen Kunstform möglich ist. Im Symbolischen ist überhaupt, wie wir im ersten Teile sahen, der Zusammenhang der allgemeinen Bedeutung und des wirklichen Erscheinens, zu der die Kunst den Inhalt verkörpert, lockerer Art, so dass hier die Besonderheiten bald eine größere Selbstständigkeit behalten, bald wieder, wie in der Erhabenheit, sich *nur* auf heben, um in dieser Negation die *eine* alleinige Macht und Substanz fassbar zu machen, oder es nur zu einer rätselhaften Verknüpfung besonderer, an sich selbst ebenso heterogener als verwandter Züge und Seiten des natürlichen und geistigen Daseins bringen. Umgekehrt gibt die romantische Kunstform, in welcher das Innere sich als *in sich* zurückgezogen nur dem Gemüte offenbart, der besonderen äußeren Realität einen gleichfalls weiteren Spielraum selbstständiger Entfaltung, so dass auch hier der Zusammenhang und die Einheit aller Teile zwar vorhanden sein muss, doch so klar und fest nicht kann ausgebildet werden als in den Produkten der klassischen Kunstform.

In der ähnlichen Art gestattet das Epos ein breiteres Ausmalen des Äußerlichen sowie ein Verweilen bei episodischen Begebenheiten und Taten, wodurch die Einheit des Ganzen bei der vermehrten Selbstständigkeit der Teile als weniger durchgreifend erscheint. Das Drama hingegen erheischt eine strengere Zusammengezogenheit, obschon die romantische Poesie auch im Dramatischen sich eine episodenreiche Mannigfaltigkeit und eine ausführende Partikularität in der Charakteristik sowohl des Inneren als auch des Äußeren erlaubt. Die Lyrik, nach Maßgabe ihrer verschiedenen Arten, nimmt gleichfalls die vielseitigste Darstellungsweise auf, indem sie bald erzählt, bald nur Empfindungen und Betrachtungen ausspricht, bald bei einem ruhigeren Fortgang eine enger verknüpfende Einheit beobachtet, bald in fesselloser Leidenschaft scheinbar in Vorstellungen und Empfindungen einheitslos umherschweifen kann. – Soviel vom poetischen Kunstwerk im allgemeinen.

b. Unterschied gegen die Geschichtsschreibung und Redekunst

Um nun *zweitens* den Unterschied des in dieser Weise organisierten Gedichts von der *prosaischen* Darstellung bestimmter herauszuheben, wollen wir uns an diejenigen Gattungen der Prosa wenden, welche innerhalb ihrer Grenzen noch am meisten imstande sind, der Kunst teilhaftig zu werden. Dies ist vornehmlich bei der Kunst der Geschichtsschreibung und Beredsamkeit der Fall.

α) Was in dieser Rücksicht die *Geschichtsschreibung* angeht, so lässt sie allerdings für *eine* Seite der künstlerischen Tätigkeit Raum genug übrig.

αα) Die Entwicklung des menschlichen Daseins in Religion und Staat, die Begebenheiten und Schicksale der hervorragendsten Individuen und Völker, welche in diesen Gebieten von lebendiger Tätigkeit sind, große Zwecke ins Werk setzen oder ihr Unternehmen zugrunde gehen sehen, – dieser Gegenstand und Inhalt der Geschichtserzählung kann für sich wichtig, gediegen und interessant sein, und wie sehr der Historiker auch bemüht sein muss, das wirklich Geschehene wiederzugeben, so hat er doch diesen bunten Inhalt der Begebnisse und Charaktere in die Vorstellung aufzunehmen und aus dem Geiste her für die Vorstellung wiederzuschaffen und darzustellen. Bei solcher Reproduktion darf er sich ferner nicht mit der bloßen Richtigkeit des einzelnen begnügen, sondern muss zugleich das Aufgefasste ordnen, bilden und die einzelnen Züge, Vorfälle, Taten so zusammenfassen und gruppieren, dass uns aus ihnen einerseits ein deutliches Bild der Nation, der Zeit, der äußeren Umstände und inneren Größe oder Schwäche der handelnden Individuen in charaktervoller Lebendigkeit entgegenspringt, andererseits aus allen Teilen ihr Zusammenhang hervorgeht, in welchem sie zu der inneren geschichtlichen Bedeutung eines Volks, einer Begebenheit usf. stehen. In diesem Sinne sprechen wir noch jetzt von der Kunst des Herodot, Thukydides, Xenophon, Tacitus und weniger anderer und werden ihre Erzählungen immer als klassische Werke der redenden Kunst bewundern.

ββ) Dennoch gehören auch diese schönsten Produkte der Geschichtsschreibung nicht der freien Kunst an, ja selbst wenn wir auch noch die äußerlich poetische Behandlung der Diktion, Versmaße usf. hinzutun wollten, würde doch keine Poesie daraus entstehen. Denn nicht nur die Art und Weise, in der die Geschichte *geschrieben* wird, sondern die Natur ihres *Inhaltes* ist es, welche sie prosaisch macht. Wir wollen hierauf einen näheren Blick werfen.

Das eigentlich dem Gegenstand und der Sache nach Historische nimmt erst da seinen Anfang, wo die Zeit des Heroentums, das ursprünglich der Poesie und Kunst zu vindizieren ist, aufhört: da also, wo die Bestimmtheit und Prosa des Lebens sowohl in den wirklichen Zuständen als auch in der Auffassung und Darstellung derselben vorhanden ist. So beschreibt Herodot z. B. nicht den Zug der Griechen gen Troja, sondern die Perserkriege und hat sich vielfach mit mühsamer Forschung und besonnener Beobachtung um die genaue Kenntnis dessen bemüht, was er zu erzählen gedenkt. Die Inder dagegen, ja die Orientalen überhaupt, fast nur mit Ausnahme der Chinesen, haben nicht prosaischen Sinn genug, um eine wirkliche Geschichtsschreibung zu liefern, indem sie entweder zu rein religiösen oder zu phantastischen Ausdeutungen und Umgestaltungen des Vorhandenen abschweifen. – Das Prosaische nun der historischen Zeit eines Volkes liegt kurz in folgendem.

Zur Geschichte gehört *erstens* ein Gemeinwesen, sei es nach der religiösen oder nach der weltlichen Seite des Staates hin – mit Gesetzen, Einrichtungen usf., die für sich festgesetzt sind und als allgemeine Gesetze bereits gelten oder geltend gemacht werden sollen.

Aus solchem Gemeinwesen nun *zweitens* gehen bestimmte Handlungen für die Erhaltung und Veränderung desselben hervor, die allgemeiner Natur sein können und die Hauptsache ausmachen, um welche es sich handelt und zu deren Beschließung und Ausführung es notwendig entsprechender Individuen bedarf. Diese sind groß und hervorragend, wenn sie sich mit ihrer Individualität dem gemeinsamen Zwecke, der im inneren Begriff der vorhandenen Zustände liegt,

gemäß erweisen; klein, wenn sie der Durchführung nicht gewachsen sind; schlecht, wenn sie, statt die Sache der Zeit zu verfechten, nur ihre davon abgetrennte und somit zufällige Individualität walten lassen. Mag nun der eine oder der andere dieser oder sonstiger Fälle eintreten, so ist doch nie das vorhanden, was wir von dem echt poetischen Inhalte und Weltzustande bereits im ersten Teil gefordert haben. Auch bei den großen Individuen nämlich ist der substantielle Zweck, dem sie sich widmen, mehr oder weniger gegeben, vorgeschrieben, abgenötigt, und es kommt insofern nicht die individuelle Einheit zustande, in welcher das Allgemeine und die ganze Individualität schlechthin identisch, ein Selbstzweck für sich, ein geschlossenes Ganzes sein soll. Denn mögen sich auch die Individuen ihr Ziel aus sich selber gesteckt haben, so macht doch nicht die Freiheit oder Unfreiheit ihres Geistes und Gemütes, diese individuelle lebendige Gestaltung selbst, sondern der durchgeführte Zweck seine Wirkung auf die vorgefundene, für sich von dem Individuum unabhängige Wirklichkeit den Gegenstand der Geschichte aus. – Auf der anderen Seite kehrt sich in geschichtlichen Zuständen das Spiel der Zufälligkeit heraus, der Bruch zwischen dem in sich Substantiellen und der Relativität der einzelnen Ereignisse und Vorfälle sowie der besonderen Subjektivität der Charaktere in ihren eigentümlichen Leidenschaften, Absichten, Schicksalen, welche in dieser Prosa weit mehr Sonderbares und Abweichendes haben als die Wunder der Poesie, die sich immer noch an das allgemein Gültige halten müssen.

Was *drittens* endlich die *Ausführung* der historischen Handlungen angeht, so schiebt sich auch hier wieder, im Unterschiede des eigentlich Poetischen, teils der Zweispalt der subjektiven Eigentümlichkeit und des für die allgemeine Sache nötigen Bewusstseins von Gesetzen, Grundsätzen, Maximen usf. als prosaisch ein, teils bedarf die Realisation der vorgesetzten Zwecke selbst vieler Veranstaltungen und Zurüstungen, deren äußerliche Mittel eine große Breite, Abhängigkeit und Beziehung haben und von selten des intendierten Unternehmens her nun auch mit Verstand, Klugheit und prosaischer Übersicht zweckmäßig zugerichtet und angewendet werden müssen. Es wird nicht

unmittelbar Hand ans Werk gelegt, sondern größtenteils nach weitläufigen Vorbereitungen, so dass die einzelnen Ausführungen, welche für den *einen* Zweck geschehen, entweder ihrem Inhalte nach häufig ganz zufällig und ohne innere Einheit bleiben oder in Form praktischer Nützlichkeit aus dem nach Zwecken beziehenden Verstande, nicht aber aus selbstständiger unmittelbar freier Lebendigkeit hervorgehen.

γγ) Der Geschichtsschreiber nun hat nicht das Recht, diese *prosaischen* Charakterzüge seines Inhalts auszulöschen oder in andere, *poetische* zu verwandeln; er muss erzählen, *was* vorliegt und *wie* es vorliegt, ohne umzudeuten und poetisch auszubilden. Wie sehr er deshalb auch bemüht sein kann, den inneren Sinn und Geist der Epoche, des Volks, der bestimmten Begebenheit, welche er schildert, zum inneren Mittelpunkte und das Einzelne zusammenhaltenden Bande seiner Erzählung zu machen, so hat er doch nicht die Freiheit, die vorgefundenen Umstände, Charaktere und Begebnisse sich zu diesem Behuf, wenn er auch das in sich selbst ganz Zufällige und Bedeutungslose beiseite schiebt, zu unterwerfen, sondern er muss sie nach ihrer äußerlichen Zufälligkeit, Abhängigkeit und ratlosen Willkür gewähren lassen. In der Biographie zwar scheint eine individuelle Lebendigkeit und selbstständige Einheit möglich, da hier das Individuum sowie das, was von demselben ausgeht und auf diese eine Gestalt zurückwirkt, das Zentrum der Darstellung bleibt, aber ein geschichtlicher Charakter ist auch nur eines von zwei verschiedenen Extremen. Denn obschon derselbe eine subjektive Einheit abgibt, so tun sich dennoch auf der anderen Seite mannigfaltige Begebenheiten, Ereignisse usf. hervor, die teils für sich ohne inneren Zusammenhang sind, teils das Individuum ohne freies Zutun desselben berühren und es in diese Äußerlichkeit hineinziehen. So ist z. B. Alexander allerdings das eine Individuum, das an der Spitze seiner Zeit steht und sich auch aus eigener Individualität, die mit den Außenverhältnissen zusammenstimmt, zu dem Zuge gegen die persische Monarchie entschließt; Asien aber, das er besiegt, ist in der vielfachen Willkür seiner einzelnen Völkerschaften nur ein zufälliges Ganzes, und was geschieht, geht nach der Weise der unmittelbaren äußerlichen Erscheinung vor sich. – Steigt

nun endlich der Historiker auch seiner subjektiven Erkenntnis nach in die absoluten Gründe für das Geschehen und in das göttliche Wesen hinunter, vor welchem die Zufälligkeiten verschwinden und sich die höhere Notwendigkeit enthüllt, so darf er sich dennoch in Rücksicht auf die reale Gestalt der Begebnisse nicht das Vorrecht der Dichtkunst erlauben, für welche dies Substantielle die Hauptsache sein muss, indem der Poesie allein die Freiheit zukommt, über den vorhandenen Stoff, damit er der inneren Wahrheit auch äußerlich gemäß sei, ungehindert zu schalten.

β) Die *Beredsamkeit zweitens* scheint der freien Kunst schon näherzustehen.

αα) Denn obschon der Redner sich gleichfalls aus der vorhandenen Wirklichkeit heraus, aus bestimmten realen Umständen und Absichten die Gelegenheit und den Inhalt für sein Kunstwerk nimmt, so bleibt dennoch *erstens,* was er ausspricht, sein freies Urteil, seine eigene Gesinnung, sein subjektiver, immanenter Zweck, bei welchem er mit seinem ganzen Selbst lebendig dabeisein kann. Ebenso *zweitens* ist ihm die Entwicklung dieses Inhalts, die Behandlungsweise überhaupt vollständig freigegeben, so dass es den Anschein gewinnt, als wenn wir in der Rede ein durchaus selbstständiges Produkt des Geistes vor uns hätten. *Drittens* endlich soll er sich nicht nur an unser wissenschaftliches oder sonstiges verständiges Denken wenden, sondern er soll uns zu irgendeiner Überzeugung bewegen und darf, um dies Ziel zu erreichen, auf den ganzen Menschen, die Empfindung, Anschauung usf. einwirken. Sein Inhalt nämlich ist nicht nur die abstrakte Seite des bloßen Begriffs der Sache, für die er uns zu interessieren, des Zwecks, zu dessen Durchführung er uns aufzufordern gedenkt, sondern zum größten Teile auch eine bestimmte Realität und Wirklichkeit, so dass die Darstellung des Redners einerseits zwar das Substantielle in sich fassen, dies Allgemeine aber ebenso sehr in Form der Erscheinung ergreifen und an unser konkretes Bewusstsein bringen muss. Er hat deshalb nicht nur den Verstand durch die Strenge der Folgerungen und Schlüsse zu befriedigen, sondern kann sich ebenso gegen unser Gemüt richten, die Leidenschaft aufregen und mit sich

fortreißen, die Anschauung ausfüllen und so den Zuhörer nach allen Formen des Geistes erschüttern und überzeugen.

ββ) Im rechten Lichte gesehen, steht jedoch gerade in der Redekunst diese scheinbare Freiheit am meisten unter dem Gesetze praktischer *Zweckmäßigkeit.*

Was nämlich *erstens* der Rede ihre eigentliche bewegende Kraft verleiht, liegt nicht in dem besonderen Zwecke, für welchen gesprochen wird, sondern in dem Allgemeinen, den Gesetzen, Regeln, Grundsätzen, auf die sich der vereinzelte Fall zurückführen lässt und welche für sich bereits in dieser Form der Allgemeinheit, teils als wirkliche Staatsgesetze, teils als moralische, rechtliche, religiöse Maximen, Gefühle, Dogmen usf., vorhanden sind. Der bestimmte Umstand und Zweck, der hier den Ausgangspunkt abgibt, und dies Allgemeine sind deshalb von Hause aus getrennt, und diese Scheidung wird als das bleibende Verhältnis beibehalten. Der Redner hat freilich die *Absicht,* beide Seiten in eins zu setzen; was sich aber im Poetischen, insofern es überhaupt poetisch ist, schon als ursprünglich vollbracht zeigt, steht in der Redekunst nur als das subjektive Ziel des Redners da, dessen Erreichung außerhalb der Rede selbst liegt. Es bleibt insofern hier nichts anderes übrig, als *subsumierend* zu verfahren, so dass sich also die bestimmte reale Erscheinung, hier der konkrete Fall oder Zweck, nicht in unmittelbarer Einheit mit dem Allgemeinen frei aus sich selbst entwickelt, sondern nur durch die Unterstellung von Grundsätzen und durch die Beziehung auf Gesetzlichkeiten, Sitten, Gebräuche usf., die ihrerseits gleichfalls für sich bestehen, geltend gemacht wird. Es ist nicht das freie Leben der Sache in ihrer konkreten Erscheinung, sondern die prosaische Trennung von Begriff und Realität, die bloße Relation beider und Forderung ihrer Einheit, was den Grundtypus abgibt. – In dieser Weise muss z. B. der geistliche Redner häufig zu Werke gehen; denn für ihn sind die allgemeinen religiösen Lehren und die daraus folgenden moralischen, politischen und sonstigen Grundsätze und Verhaltungsregeln das, worauf er die verschiedenartigsten Fälle zurückzuführen hat, da diese Lehren im religiösen Bewusstsein wesentlich auch für sich, als die Substanz von allem Einzel-

nen, sollen erfahren, geglaubt und erkannt werden. Der Prediger kann dabei allerdings an unser Herz appellieren, die göttlichen Gesetze sich aus dem Quell des Gemüts entwickeln lassen und sie zu diesem Quell auch beim Zuhörer hinleiten; aber es ist nicht in schlechthin individueller Gestalt, dass sie sollen dargestellt und hervorgehoben werden, sondern ihre durchgreifende Allgemeinheit gerade soll als Gebote, Vorschriften, Glaubensregeln usf. zum Bewusstsein kommen. – Mehr noch ist dies in der gerichtlichen Beredsamkeit der Fall. In ihr tritt dann außerdem das Gedoppelte ein, dass es einerseits vornehmlich ein bestimmter Fall ist, auf den es ankommt, umgekehrt die Subsumtion desselben unter allgemeine Gesichtspunkte und Gesetze. Was den *ersten* Punkt betrifft, so liegt das Prosaische schon in der notwendigen Ausmittlung des wirklich Geschehenen und dem Zusammenlesen und geschickten Kombinieren aller einzelnen Umstände und Zufälligkeiten, woraus denn der freischaffenden Poesie gegenüber sogleich die Bedürftigkeit in Ansehung der Kenntnis des wirklichen Falls und die Mühseligkeit, dieselbe zu erlangen und mitzuteilen, hervorgeht. Weiter dann muss das konkrete Faktum analysiert und nicht nur seinen einzelnen Seiten nach auseinandergelegt werden, sondern jede dieser Seiten bedarf ebenso wie der ganze Fall einer Zurückführung auf für sich schon im voraus feststehende Gesetze. – Doch auch bei diesem Geschäft bleibt für Rührung des Herzens und Aufregung der Empfindung noch ein Spielraum übrig. Denn das Recht oder Unrecht des erörterten Falls ist so vorstellig zu machen, dass es nicht mehr bei der bloßen Einsicht und allgemeinen Überzeugung sein Bewenden hat; im Gegenteil, das Ganze kann durch die Art der Darstellung jedem der Zuhörer so eigentümlich und subjektiv werden sollen, dass sich gleichsam keiner mehr soll halten können, sondern alle ihr eigenes Interesse, ihre eigene Sache darin finden.

Zweitens ist in der Redekunst überhaupt die künstlerische Darstellung und Vollendung nicht dasjenige, was das letzte und höchste Interesse des Redners ausmacht, sondern er hat über die Kunst hinaus noch so sehr einen anderweitigen Zweck, dass die ganze Form und Ausbildung der Rede vielmehr nur als das wirksamste Mittel ge-

braucht wird, ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse durchzuführen. Nach dieser Seite hin sollen auch die Zuhörer nicht für sich selber bewegt werden, sondern ihre Bewegung und Überzeugung wird gleichfalls nur als ein Mittel zur Erreichung der Absicht verwendet, deren Durchführung der Redner sich vorgesetzt hat, so dass also auch für den Hörer die Darstellung nicht als Selbstzweck dasteht, sondern sich nur als ein Mittel erweist, ihn zu dieser oder jener Überzeugung zu bringen oder zu bestimmten Entschlüssen, Tätigkeiten usf. zu veranlassen.

Dadurch verliert die Redekunst auch nach dieser Seite hin ihre freie Gestalt und wird zu einer Absichtlichkeit, zu einem Sollen, das auch *drittens* in Betreff auf den *Erfolg* in der Rede selbst und deren künstlerischen Behandlung seine Erledigung nicht findet. Das poetische Kunstwerk bezweckt nichts anderes als das Hervorbringen und den Genuss des Schönen; Zweck und Vollbringung liegt hier unmittelbar in dem dadurch selbstständig in sich fertigen Werke, und die künstlerische Tätigkeit ist nicht ein Mittel für ein außerhalb ihrer fallendes Resultat, sondern ein Zweck, der sich in seiner Ausführung unmittelbar mit sich selber zusammenschließt. In der Beredsamkeit aber erhält die Kunst nur die Stellung eines zur Hilfe herangerufenen Beiwerks; der eigentliche Zweck dagegen geht die Kunst als solche nichts an, sondern ist praktischer Art, Belehrung, Erbauung, Entscheidung von Rechtsangelegenheiten, Staatsverhältnissen usf., und damit eine Absicht für eine Sache, die erst geschehen, für eine Entscheidung, die erst erreicht werden soll, durch jenen Effekt der Redekunst aber noch nichts Geendigtes und Vollbrachtes ist, sondern erst vielfach anderen Tätigkeiten muss anheim gestellt werden. Denn eine Rede kann häufig mit einer Dissonanz schließen, welche erst der Zuhörer als Richter zu lösen und dieser Lösung gemäß sodann zu handeln hat; wie die geistliche Beredsamkeit z. B. oft von dem unversöhnten Gemüt anhebt und den Hörer zuletzt zu einem Richter über sich selbst und die Beschaffenheit seines Innern macht. Hier ist nun die religiöse Besserung der Zweck des Redners; ob aber bei aller Erbaulichkeit und Trefflichkeit seiner beredten Ermahnungen die Besserung erfolgt und so der red-

nerische Zweck erreicht wird, ist eine Seite, die nicht mehr in die Rede selbst fällt und anderen Umständen muss überlassen bleiben.

γγ) Nach allen diesen Richtungen nun hat die Beredsamkeit ihren Begriff statt in der freien poetischen Organisation des Kunstwerks vielmehr in der bloßen Zweckmäßigkeit zu suchen. Der Redner nämlich muss es sich zum Hauptaugenmerk machen, der subjektiven Absicht, aus der sein Werk hervorgeht, sowohl das Ganze als auch die einzelnen Teile zu unterwerfen, wodurch die selbstständige Freiheit der Darstellung aufgehoben und dafür die Dienstlichkeit zu einem bestimmten, nicht mehr künstlerischen Zweck an die Stelle gesetzt wird. Vornehmlich aber, da es auf lebendige, praktische Wirkung abgesehen ist, hat er den Ort, an welchem er spricht, den Grad der Bildung, die Fassungsgabe, den Charakter der Zuhörerschaft durchweg zu berücksichtigen, um nicht mit dem Verfehlen des gerade für diese Stunde, Personen und Lokalität gehörigen Tones den erwünschten praktischen Erfolg einzubüßen. Bei dieser Gebundenheit an äußere Verhältnisse und Bedingungen darf weder das Ganze, noch können die einzelnen Teile mehr aus künstlerisch freiem Gemüt entspringen, sondern es wird sich in allem und jedem ein bloß zweckmäßiger Zusammenhang hervortun, der unter der Herrschaft von Ursache und Wirkung, Grund und Folge und anderen Verstandeskategorien bleibt.

c. Das freie poetische Kunstwerk

Aus diesem Unterschiede des eigentlich Poetischen von den Produkten der Geschichtsschreibung und Redekunst können wir uns *drittens* für das poetische Kunstwerk als solches noch folgende Gesichtspunkte festsetzen.

α) In der Geschichtsschreibung lag das Prosaische vornehmlich darin, dass, wenn auch ihr Gehalt innerlich substantiell und von gediegener Wirksamkeit sein konnte, die wirkliche Gestalt desselben dennoch vielfach von relativen Umständen begleitet, von Zufälligkeiten umhäuft und durch Willkürlichkeiten verunreinigt erscheinen musste, ohne dass der Geschichtsschreiber das Recht hatte, diese der

unmittelbaren Wirklichkeit schlechthin zugehörige Form der Realität zu verwandeln.

αα) Das Geschäft dieser Umwandlung nun ist ein Hauptberuf der Dichtkunst, wenn sie ihrem Stoffe nach den Boden der Geschichtsschreibung betritt. Sie hat in diesem Falle den innersten Kern und Sinn einer Begebenheit, Handlung, eines nationalen Charakters, einer hervorragenden historischen Individualität herauszufinden, die umherspielenden Zufälligkeiten aber und gleichgültigen Beiwerke des Geschehens, die nur relativen Umstände und Charakterzüge abzustreifen und dafür solche an die Stelle zu setzen, durch welche die innere Substanz der Sache klar herausscheinen kann, so dass dieselbe in dieser umgewandelten Außengestalt so sehr ihr gemäßes Dasein findet, dass sich nun erst das an und für sich Vernünftige in seiner ihm an und für sich entsprechenden Wirklichkeit entwickelt und offenbar macht. Dadurch allein vermag die Poesie zugleich für das bestimmte Werk sich ihren Inhalt zu einem festeren Mittelpunkte in sich abzugrenzen, der sich dann ebenso zu einer gerundeten Totalität entfalten kann, da er die besonderen Teile einerseits strenger zusammenhält, andererseits, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden, auch jeder Einzelheit ihr gehöriges Recht zu selbstständiger Ausprägung vergönnen darf. ββ) Weiter noch kann sie in dieser Rücksicht gehen, wenn sie nicht den Gehalt und die Bedeutung des wirklich historisch Geschehenen, sondern irgendeinen damit näher oder entfernter verwandten Grundgedanken, eine menschliche Kollision überhaupt, zu ihrem Hauptinhalt macht und die historischen Fakta und Charaktere, das Lokal usf. nur mehr als individualisierende Einkleidung benutzt. Hier tritt dann aber die doppelte Schwierigkeit ein, dass entweder die geschichtlich bekannten Data, wenn sie mit in die Darstellung aufgenommen werden, jenem Grundgedanken nicht durchweg anpassend sein können oder dass umgekehrt, wenn der Dichter dies Bekannte teils beibehält, teils aber zu seinen Zwecken in wichtigen Punkten umändert, dadurch ein Widerspruch des sonst schon in unserer Vorstellung Festen und des durch die Poesie neu Hervorgebrachten entsteht. Diesen Zwiespalt und Widerspruch zu lösen und den rechten

störungslosen Einklang zustande zu bringen, ist schwer, doch notwendig, denn auch die Wirklichkeit hat in ihren wesentlichen Erscheinungen ein unbestreitbares Recht.

γγ) Die ähnliche Forderung nun ist für die Poesie noch in einem ausgebreiteteren Kreise geltend zu machen. Was nämlich die Dichtkunst an äußerem Lokal, Charakteren, Leidenschaften, Situationen, Konflikten, Begebnissen, Handlungen, Schicksalen darstellt, das alles findet sich auch sonst schon, mehr als man gewöhnlich glauben mag, in der Wirklichkeit des Lebens vor. Auch hier also betritt die Poesie gleichsam einen historischen Boden, und ihre Abweichungen und Änderungen müssen in diesem Felde ebenfalls aus der Vernunft der Sache und dem Bedürfnis, für dies Innere die adäquateste lebendige Erscheinung zu finden, nicht aber aus dem Mangel an gründlicher Kenntnis und Durchlebung des Wirklichen oder aus Laune, Willkür und Sucht nach barocken Eigentümlichkeiten einer querköpfigen Originalität hervorgehen.

β) Die Redekunst *zweitens* gehört der Prosa des praktischen Endzwecks wegen an, der in ihrer Absicht liegt und zu dessen praktischer Durchführung sie die Pflicht hat, der Zweckmäßigkeit durchgängig Folge zu leisten. αα) In dieser Rücksicht muss die Poesie um nicht gleichfalls in das Prosaische zu fallen, sich vor jedem außerhalb der Kunst und des reinen Kunstgenusses liegenden Zweck bewahren. Denn kommt es ihr wesentlich auf dergleichen Absichten an, welche in diesem Falle aus der ganzen Fassung und Darstellungsart herausscheinen, so ist sogleich das poetische Werk aus der freien Höhe, in deren Region es nur seiner selbst wegen dazusein [sich] zeigt, in das Gebiet des Relativen heruntergezogen, und es entsteht entweder ein Bruch zwischen dem, was die Kunst verlangt, und demjenigen, was die anderweitigen Intentionen fordern, oder die Kunst wird, ihrem Begriffe zuwider, nur als ein Mittel verbraucht und damit zur Zweckdienlichkeit herabgesetzt. Von dieser Art z. B. ist die Erbaulichkeit vieler Kirchenlieder, in denen bestimmte Vorstellungen nur der religiösen Wirkung wegen Platz gewinnen und eine Art der Anschaulichkeit erhalten, welche der poetischen Schönheit entgegen ist. Überhaupt

muss die Poesie als Poesie nicht religiös und *nur religiös* erbauen und uns dadurch in ein Gebiet hinüberführen wollen, das wohl mit der Poesie und Kunst Verwandtschaft hat, doch ebenso von ihr verschieden ist. Dasselbe gilt für das Lehren, moralische Bessern, politische Aufregen oder bloß oberflächliche Zeitvertreiben und Vergnügen. Denn dies alles sind Zwecke, zu deren Erreichung die Poesie allerdings unter allen Künsten am meisten behilflich sein kann, doch diese Hilfe, soll sie sich frei nur in ihrem eigenen Kreise bewegen, nicht zu leisten unternehmen darf, insofern in der Dichtkraft nur das Poetische, nicht aber das, was außerhalb der Poesie liegt, als bestimmender und durchgeführter Zweck regieren muss und jene anderweitigen Zwecke in der Tat durch andere Mittel noch vollständiger zum Ziele geführt werden können. ββ) Dennoch aber soll die Dichtkunst umgekehrt in der konkreten Wirklichkeit keine absolut isolierte Stellung behaupten wollen, sondern muss, selber lebendig, mitten ins Leben hineintreten. Schon im ersten Teile sahen wir, in wie vielen Zusammenhängen die Kunst mit dem sonstigen Dasein stehe, dessen Gehalt und Erscheinungsweise auch sie zu ihrem Inhalt und ihrer Form macht. In der Poesie nun zeigt sich die lebendige Beziehung zu dem vorhandenen Dasein und dessen einzelnen Vorfällen, privaten und öffentlichen Angelegenheiten am reichhaltigsten in den sogenannten *Gelegenheitsgedichten.* In einem weiteren Sinne des Worts könnte man die meisten poetischen Werke mit diesem Namen bezeichnen, in der engeren, eigentlichen Bedeutung jedoch müssen wir denselben auf solche Produktionen beschränken, welche ihren Ursprung in der Gegenwart selbst irgendeinem Ereignisse verdanken, dessen Erhebung, Ausschmückung, Gedächtnisfeier usf. sie nun auch ausdrücklich gewidmet sind. Durch solch lebendige Verflechtung aber scheint die Poesie wiederum in Abhängigkeit zu geraten, und man hat deshalb auch häufig diesem ganzen Kreise nur einen untergeordneten Wert zuschreiben wollen, obschon zum Teil, besonders in der Lyrik, die berühmtesten Werke hierher gehören.

γγ) Es fragt sich daher, wodurch die Poesie auch in diesem Konflikte noch ihre Selbstständigkeit zu bewahren imstande sei. Ganz einfach

dadurch, dass sie die äußere vorgefundene Gelegenheit nicht als den wesentlichen Zweck und *sich* dagegen nur als ein Mittel betrachtet und hinstellt, sondern umgekehrt den Stoff jener Wirklichkeit in sich hineinzieht und mit dem Recht und der Freiheit der Phantasie gestaltet und ausbildet. Dann nämlich ist nicht die Poesie das Gelegentliche und Beiherlaufende, sondern jener Stoff ist die äußere Gelegenheit, auf deren Anstoß der Dichter sich seinem tieferen Eindringen und reineren Ausgestalten überlässt und dadurch das erst aus *sich* erschafft, was ohne ihn in dem unmittelbar wirklichen Falle nicht in dieser freien Weise zum Bewusstsein gekommen wäre.

γ) So ist denn jedes wahrhaft poetische Kunstwerk ein in sich unendlicher Organismus: gehaltreich und diesen Inhalt in entsprechender Erscheinung entfaltend; einheitsvoll, doch nicht in Form und Zweckmäßigkeit, die das Besondere abstrakt unterwirft, sondern im Einzelnen von derselben lebendigen Selbstständigkeit, in welcher sich das Ganze ohne scheinbare Absicht zu vollendeter Rundung in sich zusammenschließt; mit dem Stoffe der Wirklichkeit erfüllt, doch weder zu diesem Inhalte und dessen Dasein noch zu irgendeinem Lebensgebiete im Verhältnis der Abhängigkeit, sondern frei aus sich schaffend, um den Begriff der Dinge zu seiner echten Erscheinung herauszugestalten und das äußerlich Existierende mit seinem innersten Wesen in versöhnenden Einklang zu bringen.

3. Die dichtende Subjektivität

Von dem künstlerischen Talent und Genius, von der Begeisterung und Originalität usf. habe ich schon im ersten Teile weitläufiger gesprochen und will deshalb hier in Bezug auf Poesie nur noch einiges andeuten, was, der subjektiven Tätigkeit im Kreise der bildenden Künste und Musik gegenüber, von Wichtigkeit ist.

a) Der Architekt, Bildhauer, Maler, Musiker ist auf ein ganz konkretes, sinnliches Material angewiesen, in welches er seinen Inhalt vollständig hineinarbeiten soll. Die Beschränktheit dieses Materials nun bedingt die bestimmte Form für die ganze Konzeptionsweise und

künstlerische Behandlung. Je spezifischer deshalb die Bestimmtheit ist, zu welcher der Künstler sich konzentrieren muss, desto spezieller wird auch das gerade zu dieser und keiner anderen Darstellungsart erforderliche Talent und die hiermit parallellaufende Geschicklichkeit des technischen Ausführens. Das Talent zur Dichtkunst, insofern dieselbe sich der gänzlichen Verkörperung ihrer Gebilde in einem besonderen Material enthebt, ist solchen bestimmten Bedingungen weniger unterworfen und dadurch allgemeiner und unabhängiger. Es bedarf nur der Gabe phantasiereicher Gestaltung überhaupt und ist nur dadurch begrenzt, dass die Poesie, da sie in Worten sich äußert, weder auf der einen Seite die sinnliche Vollständigkeit darf erreichen wollen, in welcher der bildende Künstler seinen Inhalt als äußere Gestalt zu fassen hat, noch auf der anderen Seite bei der wortlosen Innigkeit stehen bleiben kann, deren Seelentöne das Bereich der Musik ausmachen. In dieser Rücksicht lässt sich die Aufgabe des Dichters, im Vergleich zu den übrigen Künstlern, als *leichter* und als *schwerer* ansehen. Als leichter, weil der Dichter, obschon die poetische Behandlung der Sprache einer ausgebildeten Geschicklichkeit bedarf, doch der relativ vielfacheren Besiegung technischer Schwierigkeiten überhoben ist; als schwerer, weil die Poesie, je weniger sie es zu einer äußeren Verkörperung zu bringen vermag, um desto mehr den Ersatz für diesen sinnlichen Mangel in dem inneren eigentlichen Kern der Kunst, in der Tiefe der Phantasie und der echt künstlerischen Auffassung als solcher zu suchen hat.

b) Dadurch wird der Dichter *zweitens* befähigt, in alle Tiefen des geistigen Gehalts einzudringen und, was in ihnen verborgen liegt, an das Licht des Bewusstseins hervorzuführen. Denn wie sehr in anderen Künsten auch das Innere aus seiner leiblichen Form herausscheinen muss und wirklich herausscheint, so ist doch das Wort das verständlichste und dem Geiste gemäßeste Mitteilungsmittel, das alles zu fassen und kundzugeben vermag, was sich irgend durch die Höhen und Tiefen des Bewusstseins hindurchbewegt und innerlich präsent wird. Hierdurch sieht sich der Dichter jedoch in Schwierigkeiten verwickelt, und es werden ihm Aufgaben gestellt, welche zu überwinden und de-

nen zu genügen die übrigen Künste in geringerem Grade genötigt sind. Indem sich nämlich die Poesie rein im Bereiche des innerlichen Vorstellens aufhält und nicht darauf bedacht sein darf, ihren Gebilden eine von dieser Innerlichkeit unabhängige äußerliche Existenz zu verschaffen, so bleibt sie dadurch in einem Elemente, in welchem auch das religiöse, wissenschaftliche und sonstige prosaische Bewusstsein tätig sind, und muss sich deshalb hüten, an jene Gebiete und deren Auffassungsweise heranzustreifen oder sich mit ihnen zu vermischen. Das ähnliche Beisammensein findet zwar in Rücksicht auf jede Kunst statt, da alle künstlerische Produktion aus dem *einen* Geiste hervorgeht, der alle Sphären des selbstbewussten Lebens in sich fasst; in den übrigen Künsten aber unterscheidet sich die ganze Art der Konzeption, weil sie bei ihrem inneren Schaffen schon in steter Beziehung auf die Ausführung ihrer Gebilde in einem bestimmten sinnlichen Material bleibt, von Hause aus sowohl von den Formen der religiösen Vorstellung als auch des wissenschaftlichen Denkens und des prosaischen Verstandes. Die Poesie dagegen bedient sich auch in Betreff auf äußere Mitteilung desselben Mittels als diese übrigen Gebiete, der Sprache nämlich, mit der sie sich deshalb nicht, wie die bildenden Künste und die Musik, auf einem anderen Boden des Vorstellens und der Äußerung befindet.

c) *Drittens* endlich darf von dem Dichter, weil die Poesie am tiefsten die ganze Fülle des geistigen Gehalts auszuschöpfen imstande ist, auch die tiefste und reichhaltigste innere Durchlebung des Stoffes gefordert werden, den er zur Darstellung bringt. Der bildende Künstler hat sich gleichsam auf die Durchlebung des geistigen Ausdrucks in der *Außengestalt* der architektonischen, plastischen und malerischen Formen vornehmlich hinzuwenden, der Musiker auf die *innere* Seele der konzentrierten Empfindung und Leidenschaft und deren Erguss in Melodien, obschon die einen wie die anderen gleichfalls von dem innersten Sinn und der Substanz ihres Inhalts erfüllt sein müssen. Der Kreis dessen, was der Dichter in sich durchzumachen hat, reicht weiter, weil er sich nicht nur eine innere Welt des Gemüts und der selbstbewussten Vorstellung auszubilden, sondern für dies Innere sich auch eine entsprechende äußere Erscheinung zu finden hat, durch

eine entsprechende äußere Erscheinung zu finden hat, durch welche jene ideelle Totalität in erschöpfenderer Vollständigkeit als in den übrigen Kunstgestaltungen hindurchblickt. Nach innen und außen muss er das menschliche Dasein kennen und die Breite der Welt und ihrer Erscheinungen in sein Inneres hineingenommen und dort durchfühlt, durchdrungen, vertieft und verklärt haben. – Um nun aus seiner Subjektivität heraus, selbst bei der Beschränkung auf einen ganz engen und besonderen Kreis, ein freies Ganzes, das nicht von außen her determiniert erscheint, schaffen zu können, muss er sich aus der *praktischen* oder sonstigen Befangenheit in solchem Stoffe losgerungen haben und mit freiem, das innere und äußere Dasein überschauendem Blicke darüberstehen. Von selten des *Naturells* können wir in dieser Beziehung besonders die morgenländischen, mohammedanischen Dichter rühmen. Sie treten von Hause aus in diese Freiheit ein, welche in der Leidenschaft selbst von der Leidenschaft unabhängig bleibt und in aller Mannigfaltigkeit der Interessen als eigentlichen Kern doch nur immer die *eine* Substanz festhält, gegen welche dann das übrige klein und vergänglich erscheint und der Leidenschaft und Begierde nichts Letztes bleibt. Dies ist eine theoretische Weltanschauung, ein Verhältnis des Geistes zu den Dingen dieser Welt, das dem Alter näherliegt als der Jugend. Denn im Alter sind zwar die Lebensinteressen noch vorhanden, aber nicht in der drängenden Jugendgewalt der Leidenschaft, sondern mehr in der Form von Schatten, so dass sie sich leichter den theoretischen Bezügen gemäß ausbilden, welche die Kunst verlangt. Gegen die gewöhnliche Meinung, dass die Jugend in ihrer Wärme und Glut das schönste Alter für die dichterische Produktion sei, lässt sich deshalb nach dieser Seite hin gerade das Entgegengesetzte behaupten und das Greisenalter, wenn es sich nur die Energie der Anschauung und Empfindung noch zu bewahren weiß, als die reifste Epoche hinstellen. Erst dem blinden *Greise* Homer werden die wunderbaren Gedichte zugeschrieben, die unter seinem Namen auf uns gekommen sind, und auch von Goethe kann man sagen, dass er im Alter erst, nachdem es ihm gelungen war, sich von allen beschränkenden Partikularitäten frei zu machen, das Höchste geleistet hat.

B. Der poetische Ausdruck

Der erste Kreis, bei dessen unendlichem Umfang wir uns mit wenigen allgemeinen Bestimmungen haben begnügen müssen, betraf das Dichterische überhaupt, den Inhalt sowie die Auffassung und Organisation desselben zum poetischen Kunstwerke. Hiergegen nun bildet die *zweite* Seite der poetische *Ausdruck,* die Vorstellung in ihrer selbst innerlichen Objektivität des Worts als Zeichens der Vorstellung und die Musik des Wortes.

Welches Verhältnis nun der poetische Ausdruck im allgemeinen zu der Darstellungsart der übrigen Künste habe, können wir aus dem oben bereits in Betreff auf das Poetische überhaupt Ausgeführten abstrahieren. Das Wort und die Wortklänge sind weder ein Symbol von geistigen Vorstellungen, noch eine adäquate räumliche Äußerlichkeit des Innern wie die Körperformen der Skulptur und Malerei noch, ein musikalisches Tönen der ganzen Seele, sondern ein bloßes *Zeichen.* Als Mitteilung des *poetischen* Vorstellens aber muss auch diese Seite im Unterschiede der prosaischen Ausdrucksweise theoretisch zum Zweck gemacht werden und gebildet erscheinen.

In dieser Rücksicht lassen sich drei Hauptpunkte bestimmter unterscheiden. *Erstens* nämlich scheint zwar der poetische Ausdruck durchaus nur in den Worten zu liegen und sich deshalb rein auf das Sprachliche zu beziehen; insofern aber die Worte selbst nur die Zeichen für *Vorstellungen* sind, so liegt der eigentliche Ursprung der poetischen Sprache weder in der Wahl der einzelnen Wörter und in der Art ihrer Zusammenstellung zu Sätzen und ausgebildeten Perioden noch in dem Wohlklang, Rhythmus, Reim usf., sondern in der Art und Weise der *Vorstellung.* Den Ausgangspunkt für den gebildeten Ausdruck haben wir demnach in der gebildeten *Vorstellung* zu suchen und unsere erste Frage auf die Form zu richten, welche das Vorstellen, um zu einem poetischen Ausdruck zu kommen, annehmen muss.

Zweitens aber wird die in sich selbst dichterische Vorstellung nur in *Worten* objektiv, und wir haben deshalb ebenso sehr den *sprachlichen*

Ausdruck nach seiner rein sprachlichen Seite zu betrachten, nach welcher sich poetische Wörter von prosaischen, poetische Wendungen von denen des gewöhnlichen Lebens und des prosaischen Denkens unterscheiden, wenn wir auch zunächst von der Hörbarkeit derselben abstrahieren.

Drittens endlich ist die Poesie wirkliches *Sprechen,* das klingende Wort, das sowohl seiner zeitlichen Dauer als auch seinem realen Klange nach gestaltet sein muss und Zeitmaß, Rhythmus, Wohlklang, Reim usf. erforderlich macht.

1. Die poetische Vorstellung

Was in den bildenden Künsten die durch Stein und Farbe ausgedrückte sinnlich sichtbare *Gestalt,* in der Musik die beseelte Harmonie und Melodie ist, die äußerliche Weise nämlich, in welcher ein Inhalt kunstgemäß *erscheint,* das kann, wir müssen immer wieder darauf zurückkommen, für den poetischen Ausdruck nur die Vorstellung selber sein. Die Kraft des dichterischen Bildens besteht deshalb darin, dass die Poesie sich einen Inhalt innerlich, ohne zu wirklichen Außengestalten und Melodiegängen herauszugehen, gestaltet und damit die äußerliche Objektivität der übrigen Künste zu einer inneren macht, die der Geist, wie sie im Geiste ist und bleiben soll, für das Vorstellen selber äußert. Wenn wir nun beim Dichterischen bereits einen Unterschied zwischen dem ursprünglich Poetischen und einer späteren Rekonstruktion der Poesie aus dem Prosaischen her festzustellen hatten, so tritt uns der gleiche Unterschied auch hier wieder entgegen.

a. Die ursprünglich poetische Vorstellung

Die *ursprüngliche* Poesie des Vorstellens zerscheidet sich noch nicht in die Extreme des gewöhnlichen Bewusstseins, das einerseits alles in Form unmittelbarer und damit zufälliger Einzelheit vor sich bringt, ohne das innerlich Wesentliche daran und das Erscheinen desselben aufzufassen, andererseits das konkrete Dasein teils in seine Unterschiede zerlegt und in die Form abstrakter Allgemeinheit erhebt, teils zu verständigen Beziehungen und Synthesen dieser Abstrakta fortgeht; sondern poetisch ist die Vorstellung nur dadurch, dass sie diese Extreme noch in unzerschiedener Vermittlung hält und dadurch in der gediegenen Mitte zwischen der gewöhnlichen Anschauung und dem Denken stehenzubleiben vermag.

Im Allgemeinen können wir das dichterische Vorstellen als *bildlich* bezeichnen, insofern es statt des abstrakten Wesens die konkrete Wirklichkeit desselben, statt der zufälligen Existenz eine solche Erscheinung vor Augen führt, in welcher wir unmittelbar durch das Äußere selbst und dessen Individualität ungetrennt davon das Substantielle erkennen und somit den Begriff der Sache wie deren Dasein als ein und dieselbe Totalität im Innern der Vorstellung vor uns haben. In dieser Rücksicht findet ein großer Unterschied zwischen dem statt, was uns die bildliche Vorstellung gibt und was uns sonst durch andere Ausdrucksweisen klar wird. Es geht damit ähnlich wie mit dem Lesen. Sehen wir die Buchstaben, welche Zeichen für Sprachlaute sind, so verstehen wir bei ihrer Betrachtung, ohne dass wir die Töne zu hören nötig hätten, sogleich das Gelesene; und nur ungeläufige Leser müssen sich erst die einzelnen Laute aussprechen, um die Wörter verstehen zu können. Was hier eine Ungeübtheit ist, wird aber in der Poesie das Schöne und Vortreffliche, indem sie sich nicht mit dem abstrakten Verstehen begnügt und die Gegenstände nur so in uns hervorruft, wie sie in Form des Denkens und der bildlosen Allgemeinheit überhaupt in unserem Gedächtnisse sind, sondern den Begriff in seinem Dasein, die Gattung in bestimmter Individualität an uns kommen lässt. Dem gewöhnlichen, verständigen Bewusstsein nach verstehe ich beim Hören und Lesen mit dem Wort unmittelbar die Bedeutung, ohne sie,

d. h. ohne ihr Bild vor der Vorstellung zu haben. Sagen wir z. B. „die Sonne“ oder „morgens“, so ist uns klar, was damit gemeint sei, die Frühe und die Sonne selbst aber wird uns nicht veranschaulicht. Wenn es dagegen im Dichter heißt: „Als nun die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg“, so ist hier zwar der Sache nach dasselbe ausgesprochen; der poetische Ausdruck gibt uns aber *mehr,* da er dem Verstehen auch noch eine Anschauung von dem verstandenen Objekte hinzufügt oder vielmehr das bloße abstrakte Verstehen entfernt und die reale Bestimmtheit an die Stelle setzt. Ebenso, wenn gesagt wird: „Alexander hat das persische Reich besiegt“, so ist dies allerdings dem Inhalte nach eine konkrete Vorstellung, die mannigfaltige Bestimmtheit derselben aber, als „Sieg“ ausgedrückt, wird in eine einfache Abstraktion bildlos zusammengezogen, welche uns von der Erscheinung und Realität dessen, was Alexander Großes vollbracht hat, nichts vor die Anschauung führt. Und so geht es mit allem, was in der ähnlichen Weise ausgedrückt wird; wir verstehen es, doch es bleibt fahl, grau und nach selten des individuellen Daseins unbestimmt und abstrakt. Die poetische Vorstellung nimmt deshalb die Fülle der realen Erscheinung in sich hinein und weiß dieselbe mit dem Inneren und Wesentlichen der Sache unmittelbar zu einem ursprünglichen Ganzen in eins zu arbeiten.

Das nächste, was hieraus folgt, ist das Interesse der poetischen Vorstellung, beim Äußeren, insofern es die Sache in ihrer Wirklichkeit ausdrückt, zu *verweilen,* es für sich der Betrachtung wert zu achten und ein Gewicht darauf zu legen. Die Poesie ist deshalb überhaupt in ihrem Ausdrucke *umschreibend:* doch Umschreibung ist nicht das rechte Wort; denn wir sind, in Vergleich mit den abstrakten Bestimmungen, in welchen ein Inhalt sonst unserem Verstande geläufig ist, vieles als Umschreibung zu nehmen gewohnt, was der Dichter nicht so gemeint hat, so dass von dem prosaischen Standpunkte aus die poetische Vorstellung kann als ein Umweg und nutzloser Überfluss angesehen werden. Dem Dichter aber muss es darum zu tun sein, mit seinem Vorstellen sich bei der Ausbreitung des realen Erscheinens, in dessen Schilderung er sich ergeht, mit Vorliebe aufzuhalten. In die-

sem Sinne teilt z. B. Homer jedem Helden ein Epitheton zu und sagt: „der fußschnelle Achilles; die hellumschienten Achäer; der helmumflatterte Hektor; Agamemnon, der Fürst der Völker“ usf. Der Name bezeichnet zwar ein Individuum, bringt aber als bloßer Name noch gar keinen weiteren Inhalt vor die Vorstellung, so dass es noch weiterer Angaben zur bestimmten Veranschaulichung bedarf. Auch bei anderen Gegenständen, welche an und für sich schon der Anschauung angehören, wie Meer, Schiffe, Schwert usf., gibt ein ähnliches Epitheton, das irgendeine wesentliche Qualität des bestimmten Objekts auffasst und darlegt, ein bestimmteres Bild und nötigt uns dadurch, die Sache in konkreter Erscheinung uns hinzustellen.

Von solcher *eigentlichen* Verbildlichung unterscheidet sich dann *zweitens* die *uneigentliche,* die schon eine weitere Differenz hervorbringt. Denn das eigentliche Bild stellt nur die Sache in der ihr zugehörigen Realität dar; der uneigentliche Ausdruck dagegen verweilt nicht unmittelbar bei dem Gegenstande selbst, sondern geht zur Schilderung eines anderen, zweiten über, durch welchen uns die Bedeutung des ersten klar und anschaulich werden soll. Metaphern, Bilder, Gleichnisse usf. gehören zu dieser Weise der poetischen Vorstellung. Hier wird dem Inhalte, um den es zu tun ist, noch eine davon verschiedene Hülle hinzugefügt, welche teils nur als Schmuck dient, teils auch zur näheren Erklärung nicht vollständig kann genutzt werden, da sie nur nach einer bestimmten Seite hin zu jenem ersten Inhalt gehört; wie Homer z. B. den Ajax, der nicht fliehen will, einem hartnäckigen Esel vergleicht. Besonders aber hat die orientalische Poesie diese Pracht und Fülle in Bildern und Vergleichungen, da ihr symbolischer Standpunkt einerseits ein Umhersuchen nach Verwandtem nötig macht und bei der Allgemeinheit der Bedeutungen eine große Breite konkreter ähnlicher Erscheinungen darbietet, andererseits bei der Erhabenheit des Anschauens darauf führt, die ganze bunte Mannigfaltigkeit des Glänzendsten und Herrlichsten zum Schmucke des Einen allein zu verwenden, der als das einzig zu Preisende für das Bewusstsein dasteht. Diese Gebilde der Vorstellung gelten dann zugleich nicht als etwas, von dem wir wissen, dass es nur ein subjekti-

ves Tun und Vergleichen und nichts für sich Reales und Vorhandenes sei; sondern die Umwandlung alles Daseins zum Dasein der von der Phantasie erfassten und gestalteten Idee ist im Gegenteil so angesehen, dass sonst nichts anderes für sich vorhanden ist und ein Recht selbstständiger Realität haben kann. Der Glaube an die Welt, wie wir sie mit prosaischem Auge verständig betrachten, wird zu einem Glauben an die Phantasie, für welche nur *die* Welt da ist, die sich das poetische Bewusstsein erschaffen hat. Umgekehrt ist es die romantische Phantasie, die sich gern metaphorisch ausdrückt, weil in ihr das Äußere für die in sich zurückgezogene Subjektivität nur als ein Beiwesen und nicht als die adäquate Wirklichkeit selber gilt. Dieses dadurch gleichsam uneigentliche Äußere nun mit tiefer Empfindung, mit partikulärer Fülle der Anschauung oder mit dem Humor der Kombination auszugestalten ist ein Trieb, welcher die romantische Poesie zu immer neuen Erfindungen befähigt und anreizt. Ihr ist es dann nicht darum zu tun, sich nur die Sache bestimmt und anschaulich vorzustellen; im Gegenteil, der metaphorische Gebrauch dieser weiter abliegenden Erscheinungen wird für sich selber Zweck; die Empfindung macht sich zum Mittelpunkte, beglänzt ihre reiche Umgebung, zieht sie an sich, verwendet sie geistreich und witzig zu ihrem Schmuck, belebt sie und genießt sich in diesem Herüber und Hinüber, diesem Einarbeiten und sich Ergehen ihrer in ihrem Darstellen.

b. Die prosaische Vorstellung

Der poetischen Vorstellungsweise *zweitens* steht die *prosaische* gegenüber. Bei dieser nun kommt es nicht auf das Bildliche an, sondern auf die Bedeutung als solche, welche sie sich zum Inhalte nimmt; wodurch das Vorstellen zu einem bloßen Mittel wird, den Inhalt zum Bewusstsein zu bringen. Sie hat daher weder das Bedürfnis, uns die nähere Realität ihrer Objekte vor Augen zu stellen, noch – wie es beim uneigentlichen Ausdruck der Fall ist – eine andere Vorstellung, welche über das, was ausgedrückt werden soll, hinausgeht, in uns hervorzurufen. Zwar kann es auch in der Prosa notwendig sein, das Äußere der Gegenstände fest und scharf zu bezeichnen; dies geschieht dann aber nicht der Bildlichkeit wegen, sondern aus irgendeinem besonderen

praktischen Zwecke. Im Allgemeinen können wir deshalb als Gesetz für die prosaische Vorstellung einerseits die *Richtigkeit,* andererseits die deutliche *Bestimmtheit und* klare *Verständlichkeit* aufstellen, während das Metaphorische und Bildliche überhaupt relativ immer undeutlich und unrichtig ist. Denn in dem eigentlichen Ausdrucke, wie die Poesie ihn in ihrer Bildlichkeit gibt, ist die einfache Sache aus ihrer unmittelbaren Verständlichkeit in die reale Erscheinung herübergeführt, aus der sie soll erkannt werden; in dem uneigentlichen aber wird eine von der Bedeutung sogar abliegende, nur verwandte Erscheinung zur Veranschaulichung benutzt, so dass nun die prosaischen Kommentatoren der Poeten viel zu tun haben, ehe es ihnen gelingt, durch ihre verständigen Analysen Bild und Bedeutung zu trennen, aus der lebendigen Gestalt den abstrakten Inhalt herauszuziehen und dadurch dem prosaischen Bewusstsein das Verständnis poetischer Vorstellungsweisen eröffnen zu können. In der Poesie dagegen ist nicht nur die Richtigkeit und unmittelbar mit dem einfachen Inhalt zusammenfallende Angemessenheit das wesentliche Gesetz. Im Gegenteil, wenn die Prosa sich mit ihren Vorstellungen in dem gleichen Gebiete ihres Inhalts und in der abstrakten Richtigkeit zu halten hat, so muss die Poesie in ein anderes Element, in die *Erscheinung* des Gehalts selbst oder in andere verwandte Erscheinungen hineinleiten. Denn ebendiese Realität ist es, welche für sich auftreten und den Inhalt einerseits zwar darstellen, andererseits aber auch von dem bloßen Inhalte befreien soll, indem die Aufmerksamkeit gerade auf das erscheinende Dasein geführt und die lebendige Gestalt dem theoretischen Interesse zum wesentlichen Zwecke gemacht wird.

c. Die sich aus der Prosa herstellende poetische Vorstellung

Tun sich diese poetischen Forderungen nun in einer Zeit hervor, in welcher die bloße Richtigkeit der prosaischen Vorstellung schon zur gewohnten Norm geworden ist, so hat die Poesie, auch in Betreff auf ihre Bildlichkeit, eine schwierigere Stellung. In solchen Tagen nämlich ist die durchgreifende Weise des Bewusstseins überhaupt die Trennung der Empfindung und Anschauung von dem verständigen Denken, welches sich den inneren und äußeren Stoff des Empfindens und

Anschauens entweder zum bloßen Anstoß für das Wissen und Wollen oder zum dienstbaren Material der Betrachtungen und Handlungen macht. Hier bedarf nun die Poesie einer absichtlicheren Energie, um sich aus der gewohnten Abstraktion des Vorstellens in die konkrete Lebendigkeit einzuarbeiten. Erreicht sie aber dies Ziel, so erlöst sie sich nicht nur von jener Trennung des Denkens, das aufs Allgemeine geht, und der Anschauung und Empfindung, welche das Einzelne auffassen, sondern befreit zugleich diese letzteren Formen sowie deren Stoff und Inhalt aus ihrer bloßen Dienstbarkeit und führt sie der Versöhnung mit dem in sich Allgemeinen siegreich entgegen. Da nun aber die poetische und prosaische Vorstellungsweise und Weltanschauung in ein und demselben Bewusstsein zusammengebunden sind, so ist hier eine Hemmung und Störung, ja sogar ein Kampf beider möglich, den, wie z. B. unsere heutige Poesie beweist, nur die höchste Genialität zu schlichten vermag. Außerdem treten noch anderweitige Schwierigkeiten ein, von welchen ich nur in Bezug auf das Bildliche einiges bestimmter herausheben will. Wenn nämlich der prosaische Verstand schon an die Stelle der ursprünglich dichterischen Vorstellung getreten ist, so erhält die Wiedererweckung des Poetischen, sowohl was den eigentlichen Ausdruck als auch was das Metaphorische angeht, leicht etwas Gesuchtes, das selbst da, wo es nicht als wirkliche Absichtlichkeit erscheint, sich dennoch zu jener unmittelbar treffenden Wahrheit kaum wieder zurückzuversetzen imstande ist. Denn vieles, was in früheren Zeiten noch frisch war, wird durch den wiederholten Gebrauch und die dadurch entstandene Gewohnheit nach und nach selber gewöhnlich und geht in die Prosa über. Will nun die Poesie sich mit neuen Erfindungen hervortun, so gerät sie oft wider Willen in ihren schildernden Beiwörtern, Umschreibungen usf., wenn auch nicht ins Übertriebene und Überladene, doch ins Gekünstelte, Verzierlichende, gesucht Pikante und Preziöse, das nicht aus einfacher und gesunder Anschauung und Empfindung hervorgeht, sondern die Gegenstände in einem gemachten, auf den Effekt berechneten Lichte erblickt und ihnen dadurch nicht ihre natürliche Farbe und Beleuchtung lässt. Mehr noch ist dies nach *der* Seite hin der Fall, dass mit der eigentlichen Vorstellungsweise überhaupt die metapho-

rische vertauscht wird, welche sich sodann genötigt sieht, die Prosa zu überbieten und, um ungewöhnlich zu sein, allzu schnell ins Raffinieren und Haschen nach Wirkungen kommt, die noch nicht verbraucht sind.

2. Der sprachliche Ausdruck

Indem sich nun aber die dichterische Phantasie von der Erfindungsart jedes anderen Künstlers dadurch unterscheidet, dass sie ihre Gebilde in Worte kleiden und durch die *Sprache* mitteilen muss, so hat sie die Pflicht, von Anfang an alle ihre Vorstellungen so einzurichten, dass sie sich auch durch die Mittel, welche der Sprache zu Gebote stehen, vollständig kundgeben lassen. Überhaupt ist das Poetische erst dichterisch im engeren Sinne, wenn es sich zu Worten wirklich verkörpert und ausrundet.

Diese sprachliche Seite der Dichtkunst nun könnte uns Stoff zu unendlich weitschichtigen und verwickelten Erörterungen darbieten, welche ich jedoch, um noch für die wichtigeren Gegenstände, die vor uns liegen, Raum zu gewinnen, übergehen muss und deshalb nur die wesentlichsten Gesichtspunkte ganz kurz zu berühren gedenke.

a. Die poetische Sprache überhaupt

Die Kunst soll uns in allen Beziehungen auf einen anderen Boden stellen, als der ist, welchen wir in unserem gewöhnlichen Leben sowie in unserem religiösen Vorstellen und Handeln und in den Spekulationen der Wissenschaft einnehmen. In Betreff auf sprachlichen Ausdruck vermag sie dies nur, insofern sie auch eine andere Sprache führt, als wir sonst schon in jenen Sphären gewohnt sind. Sie hat deshalb nicht nur auf der einen Seite das in ihrer Ausdrucksweise zu vermeiden, was uns in das bloß Alltägliche und Triviale der Prosa herunterziehen würde, sondern darf auf der anderen Seite auch nicht in den Ton und die Redeweise der religiösen Erbaulichkeit oder der wissenschaftlichen Spekulation verfallen. Vor allem muss sie die scharfen Sonderungen und Relationen des Verstandes, die Kategorien des Denkens, wenn sie sich aller Anschaulichkeit entkleidet haben,

Denkens, wenn sie sich aller Anschaulichkeit entkleidet haben, die philosophischen Formen der Urteile und Schlüsse usf. von sich fernhalten, weil diese Formen uns sogleich aus dem Gebiete der Phantasie in ein anderes Feld hineinversetzen. Doch lässt sich in allen diesen Rücksichten die Grenzlinie, an welcher die Poesie aufhört und das Prosaische beginnt, nur schwer ziehen und ist überhaupt mit fester Genauigkeit im allgemeinen nicht anzugeben.

b. Mittel der poetischen Sprache

Gehen wir daher sogleich zu den besonderen *Mitteln* fort, deren sich die poetische Sprache zur Erfüllung ihrer Aufgabe bedienen kann, so lassen sich folgende herausheben.

α) *Erstens* gibt es einzelne, der Poesie vorzugsweise eigentümliche *Wörter und* Bezeichnungen sowohl nach selten der Veredelung als auch der komischen Erniedrigung und Übertreibung. Dasselbe findet in Ansehung auf Zusammensetzung verschiedener Wörter, auf bestimmte Flexionsformen und dergleichen mehr statt. Hier kann die Poesie teils am Altertümlichen und dadurch im gewöhnlichen Leben Ungebräuchlicheren festhalten, teils sich vornehmlich als vorwärts schreitende Sprachbildnerin erweisen und darin, wenn sie nur nicht gegen den Genius der Sprache handelt, von großer Kühnheit der Erfindung sein.

β) Ein weiterer Punkt *zweitens* betrifft die *Wortstellung*. In dieses Feld gehören die sogenannten Redefiguren, insoweit sich dieselben nämlich auf die sprachliche Einkleidung als solche beziehen. Ihr Gebrauch jedoch führt leicht in das Rhetorische und Deklamatorische im schlechten Sinne des Worts und zerstört die individuelle Lebendigkeit, wenn diese Formen eine allgemeine, nach Regeln gemachte Ausdrucksweise an die Stelle des eigentümlichen Ergusses der Empfindung und der Leidenschaft setzen und dadurch besonders das Gegenteil jener innigen, wortkargen, fragmentarischen Äußerung bilden, deren Gemütstiefe nicht viel Redens zu machen weiß und dadurch besonders in der romantischen Poesie zur Schilderung in sich ge-

drungener Seelenzustände von großer Wirksamkeit ist. Im Allgemeinen aber bleibt die Wortstellung eines der reichhaltigsten äußeren Mittel der Poesie.

γ) *Drittens* endlich wäre noch des *Periodenbaues* Erwähnung zu tun, welcher die übrigen Seiten in sich hineinnimmt und durch die Art seines einfachen oder verwickelteren Verlaufs, seiner unruhigen Abgerissenheit und Zerstückelung oder seines stillen Hinfließens, Fortflutens und Stürmens sehr viel zum Ausdruck der jedesmaligen Situation, Empfindungsweise und Leidenschaft beitragen kann. Denn nach allen diesen Seiten muss das Innere in die äußere sprachliche Darstellung hineinscheinen und deren Charakter bestimmen.

c. Unterschiede in der Anwendung der Mittel

In der *Anwendung* der eben genannten Mittel lassen sich *drittens* die ähnlichen Stadien unterscheiden, welche wir schon in Rücksicht auf die poetische Vorstellung bemerklich gemacht haben.

α) Die dichterische Diktion nämlich kann einerseits unter einem Volke zu einer Zeit lebendig werden, in welcher die Sprache noch nicht ausgebildet ist, sondern erst durch die Poesie selbst ihre eigentliche Entwicklung erhält. Dann ist die Rede des Dichters als Aussprechen des Inneren überhaupt schon etwas Neues, das für sich Verwunderung erweckt, indem sich durch die Sprache das bisher Unenthüllte offenbar macht. Dies neue Schaffen erscheint als das Wunder einer Gabe und Kraft, deren Gewohnheit noch nicht eingetreten ist, sondern zum Staunen des Menschen das tief in der Brust Verschlossene zum ersten Male sich frei entfalten lässt. – In diesem Falle ist die Macht der Äußerung, das Machen der Sprache, nicht aber die vielseitige Bildung und Ausbildung derselben die Hauptsache, und die Dik-

tion bleibt ihrerseits ganz einfach. Denn es kann in so frühen Tagen weder eine Geläufigkeit des Vorstellens noch ein mannigfaches Herüber- und Hinüberwenden des Ausdrucks vorhanden sein; sondern was dargestellt werden soll, gibt sich in kunstloser Unmittelbarkeit der Bezeichnung kund, die noch nicht zu seinen Abschattungen, Übergängen, Vermittlungen und den übrigen Vorzügen einer späteren Kunstgeschicklichkeit vorgedrungen ist, da hier der Dichter in der Tat der erste ist, welcher der Nation gleichsam den Mund öffnet, der Vorstellung zur Sprache und durch diese zu Vorstellungen verhilft. Sprechen ist dann sozusagen noch nicht das gemeine Leben, und die Poesie darf sich noch zu frischer Wirkung alles dessen bedienen, was sich später als Sprache des gemeinen Lebens mehr und mehr aus der Kunst ausscheidet. In dieser Rücksicht kann uns z. B. die Ausdrucksweise Homers für unsere Zeit ganz gewöhnlich vorkommen; für jede Vorstellung steht das eigentliche Wort da, uneigentlicher Ausdrücke finden sich wenige, und wenn auch die Darstellung große Ausführlichkeit hat, so bleibt doch die Sprache selbst höchst einfach. In der ähnlichen Weise wusste Dante gleichfalls seinem Volke eine lebendige Sprache der Poesie zu erschaffen und bekundete auch in dieser Hinsicht die kühne Energie seines erfinderischen Genius.

β) Wenn sich nun aber *zweitens* der Kreis der Vorstellungen mit der eintretenden Reflexion erweitert, die Verknüpfungsweisen sich vermannigfachen, die Fertigkeit, in solchem Vorstellungsgange fortzugehen, wächst und nun auch der sprachliche Ausdruck sich zu völliger Geläufigkeit ausbildet, so erhält die Poesie eine nach selten der Diktion durchaus veränderte Stellung. Dann nämlich hat ein Volk bereits eine ausgeprägte prosaische Sprache des gewöhnlichen Lebens, und der poetische Ausdruck muss nun, um Interesse zu erregen, von jener gewöhnlichen Sprache abweichen und aufs neue gehoben und geistreich gemacht werden. Im alltäglichen Dasein ist die Zufälligkeit des Augenblicks der Grund des Sprechens; soll aber ein Werk der Kunst hervorkommen, so muss statt augenblicklicher Empfindung die Besonnenheit eintreten und selbst der Enthusiasmus der Begeisterung darf sich nicht gehenlassen, sondern das Produkt des Geistes muss

sich aus der künstlerischen Ruhe entwickeln und in der Stimmung eines klar überschauenden Sinnens sich ausgestalten. In frühesten Epochen der Poesie wird diese Sammlung und Ruhe schon durch das Dichten und Sprechen selber angekündigt, in späteren Tagen dagegen hat sich das Bilden und Machen in dem Unterschiede darzutun, welchen der poetische Ausdruck dem prosaischen gegenüber erhält. In dieser Rücksicht sind die Gedichte der auch prosaisch bereits gebildeten Zeiten von denen ursprünglich poetischer Epochen und Völker wesentlich unterschieden.

Hierin nun aber kann die dichterische Produktion so weit gehen, dass ihr dies Machen des Ausdrucks zu einer Hauptsache wird und ihr Augenmerk weniger auf die innerliche Wahrheit als auf die Bildung, die Glätte, Eleganz und den Effekt der sprachlichen Seite gerichtet bleibt. Dies ist dann die Stelle, wo das Rhetorische und Deklamatorische, dessen ich vorhin schon erwähnte, sich in einer die innere Lebendigkeit der Poesie zerstörenden Weise ausbildet, indem die gestaltende Besonnenheit sich als *Absichtlichkeit* kundgibt und eine selbstbewusst geregelte Kunst die wahre Wirkung, die absichtslos und unschuldig sein und scheinen muss, verkümmert. Ganze Nationen haben fast keine andere als solche rhetorische Werke der Poesie hervorzubringen verstanden. So klingt z. B. die lateinische Sprache selbst bei Cicero noch naiv und unbefangen genug; bei den römischen Dichtern aber, bei Vergil, Horaz z. B., fühlt sich sogleich die Kunst als etwas nur Gemachtes, absichtlich Gebildetes heraus; wir erkennen einen prosaischen Inhalt, der bloß mit äußerlichem Schmuck angetan ist, und einen Dichter, welcher in seinem Mangel an ursprünglichem Genius nun in dem Gebiete sprachlicher Geschicklichkeit und rhetorischer Effekte einen Ersatz für das zu finden sucht, was ihm an eigentlicher Kraft und Wirkung des Erfindens und Ausarbeitens abgeht. Auch die Franzosen in der sogenannten klassischen Zeit ihrer Literatur haben eine ähnliche Poesie, für welche sich dann Lehrgedichte und Satiren als besonders passend erweisen. Hier finden die vielen rhetorischen Figuren ihren vornehmlichsten Platz, der Vortrag aber bleibt ihnen zum Trotz im ganzen dennoch prosaisch, und die Sprache wird

höchstens bilderreich und geschmückter: etwa wie Herders oder Schillers Diktion. Diese letzteren Schriftsteller aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an und wussten dieselbe durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdrucks erlaubt und erträglich zu machen. Auch die Spanier sind nicht ganz von dem Prunken mit einer absichtlichen Kunst der Diktion freizusprechen. Überhaupt haben die südlichen Nationen, die Spanier und Italiener z. B. und vor ihnen schon die mohammedanischen Araber und Perser, eine große Breite und Weitschweifigkeit in Bildern und Vergleichen. Bei den Alten, besonders beim Homer, geht der Ausdruck immer glatt und ruhig fort; bei diesen Völkern dagegen ist es eine sprudelnde Anschauung, deren Fülle bei sonstiger Ruhe des Gemüts sich nun auszubreiten bestrebt und in dieser theoretischen Arbeit einem streng sondernden, bald spitzfindig klassifizierenden, bald witzig, geistreich und spielend verknüpfenden Verstande unterworfen wird.

γ) Der wahrhaft poetische Ausdruck hält sich sowohl von jener bloß deklamatorischen Rhetorik als auch von diesem Pompe und witzigem Spiel der Diktion, obschon sich darin die freie Lust des Machens in schöner Weise manifestieren kann, insoweit zurück, als dadurch die innere Naturwahrheit gefährdet und das Recht des Inhalts in der Bildung des Sprechens und Aussprechens vergessen wird. Denn die Diktion darf sich nicht für sich verselbstständigen und zu *dem* Teile der Poesie machen wollen, auf den es eigentlich und ausschließlich ankomme. Überhaupt darf auch in sprachlicher Rücksicht das besonnen Gebildete nie den Eindruck der Unbefangenheit verlieren, sondern muss immer noch den Anschein geben, gleichsam wie von selber aus dem inneren Keime der Sache emporgewachsen zu sein.

3. Die Versifikation

Die *dritte* Seite endlich der poetischen Ausdrucksweise wird dadurch notwendig, dass sich die dichterische Vorstellung nicht nur in Worte kleidet, sondern zum wirklichen *Sprechen* fortgeht und damit auch in das sinnliche Element des Klingens der Sprachlaute und Wör-

ter herübertritt. Dies führt uns zu dem Gebiete der Versifikation. Versifizierte Prosa gibt zwar noch keine Poesie, sondern nur Verse, wie der bloß poetische Ausdruck bei sonstiger prosaischer Behandlung nur eine poetische Prosa zuwege bringt; dennoch aber ist Metrum oder Reim als der erste und einzige sinnliche Duft für die Dichtung schlechthin erforderlich, ja notwendiger selbst als eine bilderreiche sogenannte schöne Diktion.

Die kunstvolle Ausbildung dieses sinnlichen Elementes kündigt uns nämlich sogleich, wie es auch die Poesie verlangt, ein anderes Bereich, einen anderen Boden an, den wir erst betreten können, wenn wir die praktische und theoretische Prosa des gemeinen Lebens und Bewusstseins verlassen haben, und nötigt den Dichter, sich außerhalb der Schranken des gewöhnlichen Sprechens zu bewegen und seine Expositionen nur den Gesetzen und Forderungen der Kunst gemäß zu bilden.

Nur eine ganz oberflächliche Theorie hat deshalb die Versifikation aus dem Grunde, dass sie gegen die Natürlichkeit verstoße, verbannen wollen. Lessing zwar, in seiner Opposition gegen das falsche Pathos des französischen Alexandriners, versuchte vornehmlich in die Tragödie die prosaische Redeweise als die passendere einzuführen, und Schiller und Goethe sind ihm in ihren ersten tumultuarischen Werken im Naturdrang eines mehr stoffartigen Dichtens in diesem Prinzipe gefolgt. Lessing selber aber hat sich in seinem *Nathan* endlich doch dem Jambus wieder zugewendet, Schiller verließ ebenso schon mit dem *Don Carlos den* bisher betretenen Weg, und auch Goethe genügte die frühere prosaische Behandlung seiner *Iphigenie* und des *Tasso* so wenig, dass er sie im Lande der Kunst selbst, sowohl dem Ausdruck als der prosodischen Seite nach, durchweg zu jener reineren Form umschmolz, durch welche diese Werke immer von neuem zur Bewunderung hinreißen.

Allerdings scheint die Künstlichkeit des Versmaßes oder der Reimverschlingungen ein hartes Band der inneren Vorstellungen mit dem Elemente des Sinnlichen zu sein, härter als in der Malerei die Farben.

Denn die Außendinge und die menschliche Gestalt sind ihrer Natur nach gefärbt und das Farblose eine erzwungene Abstraktion; die Vorstellung dagegen hat mit den Sprachlauten, die zu bloß willkürlichen Zeichen der Mitteilung gebraucht werden, nur einen sehr weitabliegenden oder gar keinen inneren Zusammenhang, so dass die hartnäckigen Forderungen der prosodischen Gesetze leicht als eine Fessel der Phantasie erscheinen können, durch welche es dem Dichter nicht mehr möglich wird, seine Vorstellungen ganz so mitzuteilen, wie sie ihm innerlich vorschweben. Übt deshalb auch das rhythmische Hinströmen und der melodische Klang des Reims einen unbestreitbaren Zauber aus, so würde es doch zuviel verlangt sein, um dieses sinnlichen Reizes willen oft die besten poetischen Empfindungen und Vorstellungen aufgeopfert zu finden. Doch auch dieser Einwand hält nicht Stich. Einerseits nämlich erweist es sich schon als unwahr, dass die Versifikation nur ein Hemmnis für den freien Erguss sei. Das echte Kunsttalent bewegt sich überhaupt in seinem sinnlichen Material wie in seinem eigentlichsten heimischen Elemente, das ihn, statt hinderlich und drückend zu sein, im Gegenteil hebt und trägt. So sehen wir in der Tat auch alle großen Poeten in dem selbsterschaffenen Zeitmaß, Rhythmus und Reim frei und selbstgewiss einherschreiten, und nur bei Übersetzungen wird das Befolgen der gleichen Metra, Assonanzen usf. häufig ein Zwang und eine künstliche Quälerei. In der freien Poesie aber gibt außerdem die Nötigung, den Ausdruck der Vorstellungen herüber- und hinüberzuwenden, zusammenzuziehen, auszubreiten, dem Dichter ebenso sehr *neue* Gedanken, Einfalle und Erfindungen, welche ihm ohne solch einen Anstoß nicht gekommen wären. Doch auch abgesehen von diesem relativen Vorteil, gehört nun einmal das sinnliche Dasein, in der Poesie das Klingen der Worte, von Hause aus zur Kunst und darf nicht so formlos und unbestimmt bleiben, wie es in der unmittelbaren Zufälligkeit des Sprechens vorhanden ist, sondern muss lebendig gebildet erscheinen und, wenn es auch in der Poesie als äußerliches Mittel bloß mitklingt, doch als Zweck für sie behandelt und dadurch eine in sich harmonisch begrenzte Gestalt werden. Diese Aufmerksamkeit, die dem Sinnlichen geschenkt wird, fügt, wie in aller Kunst, zum Ernste des Inhalts noch

eine andere Seite hinzu, durch welche dieser Ernst zugleich auch entfernt, der Dichter und Hörer davon befreit und eben damit in eine Sphäre hinübergehoben wird, welche in erheiternder Anmut darübersteht. In der Malerei und Skulptur nun ist dem Künstler für die Zeichnung und Färbung der menschlichen Glieder, der Felsen, Bäume, Wolken, Blumen die Form als sinnliche und räumliche Begrenzung gegeben; und auch in der Architektur schreiben die Bedürfnisse und Zwecke, für welche gebaut wird, Mauern, Wände, Dächer usf., eine mehr oder weniger bestimmte Norm vor. Ähnliche feste Bestimmungen hat die Musik in den an und für sich notwendigen Grundgesetzen der Harmonie. In der Dichtkunst aber ist das sinnliche Klingen der Wörter in ihrer Zusammenstellung zunächst ungebunden, und der Dichter erhält die Aufgabe, sich diese Regellosigkeit zu einer sinnlichen Umgrenzung zu ordnen und sich damit gleichsam eine Art von festerem Kontur und klingendem Rahmen für seine Konzeptionen und deren Struktur und sinnliche Schönheit hinzuzeichnen.

Wie nun in der musikalischen Deklamation der Rhythmus und die Melodie den Charakter des Inhalts in sich aufnehmen und demselben angemessen sein müssen, so ist auch die Versifikation eine Musik, welche, obgleich in entfernter Weise, doch schon jene dunkle, aber zugleich bestimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorstellungen in sich widertönen lässt. Nach dieser Seite hin muss das Versmaß den allgemeinen Ton und geistigen Hauch eines ganzen Gedichtes angeben; und es ist nicht gleichgültig, ob z. B. Jamben, Trochäen, Stanzen, alkäische oder andere Strophen zur äußeren Form genommen werden.

Was die nähere Einteilung betrifft, so sind es vornehmlich *zwei* Systeme, deren Unterschied voneinander wir zu beleuchten haben.

Das *erste* ist die *rhythmische* Versifikation, welche auf der bestimmten Länge und Kürze der Wortsilben sowie auf deren mannigfach figurierter Zusammenstellung und zeitlichen Fortbewegungen beruht.

Die *zweite* Seite dagegen macht das Herausheben des *Klangs* als solchen aus, sowohl in Rücksicht auf einzelne Buchstaben, Konsonanten oder Vokale, als auch in Ansehung ganzer Silben und Wörter, deren Figuration teils nach dem Gesetze gleichmäßiger Wiederholung des gleichen oder ähnlichen Klanges, teils nach der Regel symmetrischer Abwechslung geordnet wird. Hierher gehören die Alliteration, die Assonanz und der Reim.

Beide Systeme stehen in enger Verbindung mit der Prosodie der Sprache, sei es nun, dass dieselbe mehr in der natürlichen Länge und Kürze der Silben von Hause aus ihren Grund finde oder auf dem Verstandesakzent, den die Bedeutsamkeit der Silben hervorbringt, beruhe.

Drittens endlich lassen sich der rhythmische Fortgang und das für sich gestaltete Klingen auch *verbinden;* indem jedoch das konzentriert herausgehobene Tonecho des Reims stark ins Ohr fällt und sich dadurch überwiegend über das bloß zeitliche Moment der Dauer und Fortbewegung geltend macht, so muss in solcher Verknüpfung die rhythmische Seite zurücktreten und die Aufmerksamkeit für sich weniger beschäftigen.

a. Die rhythmische Versifikation

In Betreff auf das reimlos-*rhythmische* System sind folgende Punkte die wichtigsten: *erstens* das feste Zeitmaß der Silben in dem einfachen Unterschiede der *Längen* oder *Kürzen* sowie deren mannigfaltige Zusammenstellung zu bestimmten Verhältnissen und Versmaßen; *zweitens* die rhythmische *Belebung* durch Akzent, Zäsur und Gegenstoß des Vers- und Wortakzents; *drittens* die Seite des *Wohlklangs,* welche innerhalb dieser Bewegung durch das Tönen der Wörter hervorkommen kann, ohne sich zu Reimen zusammenzuziehen.

α) Für das Rhythmische, welches nicht das isolierter herausgenommene Klingen als solches, sondern die *zeitliche* Dauer und Bewegung zur Hauptsache macht, bildet nun

αα) den einfachen Ausgangspunkt die *natürliche* Länge und Kürze der Silben, zu deren einfachem Unterschiede die Sprachlaute selbst, die auszusprechenden Buchstaben, Konsonanten und Vokale, die Elemente abgeben.

Natürlich-*lang* sind vor allem die Diphthonge ai, oi, ae usf., weil sie in sich selbst, was auch die neueren Schulmeister sagen mögen, ein konkretes, gedoppeltes Tönen sind, das sich zusammenfasst wie unter den Farben das Grün. Ebenso die langaushallenden Vokale. Zu ihnen gesellt sich als drittes Prinzip die schon dem Sanskrit sowie dem Griechischen und Lateinischen eigentümliche Position. Stehen nämlich zwischen zwei Vokalen zwei oder mehrere Konsonanten, so bilden diese offenbar für das Sprechen einen schwierigeren Übergang; das Organ braucht, um über die Konsonanten wegzukommen, zur Artikulation eine längere Zeit und bringt ein Verweilen hervor, das nun, dem kurzen Vokale zum Trotz, die Silbe, wenn auch nicht gedehnt, dennoch rhythmisch lang werden lässt. Sage ich z. B. *mentem nee secus,* so ist der Fortgang von dem einen Vokal zum anderen in *mentem* und *nee* nicht so einfach und leicht als in *secus.* Die neueren Sprachen halten diesen letzteren Unterschied nicht fest, sondern machen, wenn sie nach Längen und Kürzen rechnen, andere Kriterien geltend. Doch werden dadurch die der Position unerachtet als kurz gebrauchten Silben wenigstens oft genug hart gefunden, da sie die schnellere Bewegung, die gefordert ist, hindern.

Im Unterschiede jener Längen durch Diphthonge, lange Vokale und Position erweisen sich dagegen als von Natur *kurz* die Silben, welche durch kurze Vokale gebildet sind, ohne dass sich zwischen den ersten und nächstfolgenden zwei oder mehrere Konsonanten stellen.

ββ) Da nun die Wörter teils als vielsilbig schon in sich selbst eine Mannigfaltigkeit von Längen und Kürzen sind, teils, obwohl einsilbig, doch mit anderen Wörtern in Verbindung gesetzt werden, so entsteht dadurch zunächst eine durch kein festes Maß bestimmte, zufällige Abwechslung verschiedenartiger Silben und Wörter. Diese Zufälligkeit zu regeln ist nun ganz ebenso die Pflicht der Poesie, als es die Aufgabe

der Musik war, die ordnungslose Dauer der einzelnen Töne durch die Einheit des Zeitmaßes genau zu bestimmen. Die Poesie stellt sich daher besondere Zusammensetzungen von Längen und Kürzen als das Gesetz auf, nach welchem sich in Rücksicht auf Zeitdauer die Folge der Silben zu richten habe. Was wir dadurch zunächst erhalten, sind die verschiedenen *Zeitverhältnisse.* Das einfachste ist hier das Verhältnis des Gleichen zueinander, als z. B. der Daktylus und Anapäst, in welchen sich sodann die Kürzen nach bestimmten Gesetzen wieder zu Längen zusammenziehen dürfen (Spondeus). Zweitens sodann kann sich eine lange Silbe neben eine kurze stellen, so dass schon ein tieferer Unterschied der Dauer, wenn auch in der einfachsten Gestalt, hervorkommt, wie im Jambus und Trochäus. Verwickelter schon wird die Zusammensetzung, wenn zwischen zwei lange Silben sich eine kurze einschiebt oder zwei langen eine kurze vorausgeht wie beim Kretikus und Bacchius.

γγ) Dergleichen *einzelne* Zeitverhältnisse aber würden wiederum dem regellosen Zufalle Tür und Tor öffnen, wenn sie in ihrer bunten Verschiedenheit willkürlich aufeinander folgen dürften. Denn einerseits wäre dadurch in der Tat der ganze Zweck der Gesetzmäßigkeit in diesen Verhältnissen zerstört, nämlich die geregelte Folge der langen und kurzen Silben; andererseits fehlte es auch durchaus an einer Bestimmtheit für Anfang, Ende und Mitte, so dass die hierdurch von neuem heraustretende Willkür ganz dem widerstreben würde, was wir oben schon bei Betrachtung des musikalischen Zeitmaßes und Taktes über das Verhältnis des vernehmenden Ich zur Zeitdauer der Töne festgestellt haben. Das Ich fordert eine Sammlung in sich, eine Rückkehr aus dem steten Fortfließen in der Zeit, und vernimmt dieselbe nur durch bestimmte Zeiteinheiten und deren ebenso markiertes Anheben als gesetzmäßiges Aufeinanderfolgen und Abschließen. Dies ist der Grund, weshalb auch die Poesie die einzelnen Zeitverhältnisse *drittens* zu *Versen* aneinanderreiht, welche in Rücksicht auf Art und Anzahl der Füße sowie auf Anfang, Fortgang und Schluss ihre Regel erhalten. Der jambische Trimeter z. B. besteht aus sechs jambischen Füßen, von denen je zwei wieder eine jambische Dipodie bilden; der

Hexameter aus sechs Daktylen, die sich an bestimmten Stellen wieder zu Spondeen zusammenziehen dürfen, usf. Indem es nun aber solchen Versen gestattet ist, sich in der gleichen oder ähnlichen Weise stets wieder von neuem zu wiederholen, so tritt in Rücksicht auf diese Aufeinanderfolge wiederum teils eine Unbestimmtheit in Ansehung des festen letzten Abschlusses, teils eine Monotonie und dadurch ein fühlbarer Mangel an innerlich mannigfaltiger Struktur hervor. Um diesem Übelstande abzuhelfen, ist die Poesie endlich zur Erfindung von Strophen und deren verschiedenartiger Organisation, besonders für den lyrischen Ausdruck, fortgegangen. Hierher gehört z. B. schon das elegische Versmaß der Griechen, ferner die alkäische und sapphische Strophe sowie was Pindar und die berühmten dramatischen Dichter in den lyrischen Ergüssen und sonstigen Betrachtungen der Chöre Kunstreiches ausgebildet haben.

Wie sehr nun aber in Betreff auf das Zeitmaß Musik und Poesie die ähnlichen Bedürfnisse befriedigen, so dürfen wir doch die Unterschiedenheit beider nicht unerwähnt lassen. Die wichtigste Abweichung bringt hier der *Takt* hervor. Man hat deshalb vielfach hin und her gestritten, ob eine eigentlich taktmäßige Wiederholung der gleichen Zeitabschnitte für die Metra der Alten anzunehmen sei oder nicht. Im Allgemeinen lässt sich behaupten, dass die Poesie, welche das Wort zum bloßen Mitteilungsmittel macht, sich in Ansehung der Zeit dieser Mitteilung nicht einem absolut festen Maße für die Fortbewegung in so abstrakter Weise unterwerfen dürfe, als dies in dem musikalischen Takte der Fall ist. In der Musik ist der Ton das Verklingende, Haltlose, das einer Festigkeit, wie der Takt sie hereinbringt, schlechthin bedarf; die Rede aber braucht dies Feste nicht, weil sie einerseits in der Vorstellung selbst ihren Anhalt hat und andererseits sich überhaupt nicht vollständig in das Äußerliche des Klingens und Verklingens hineinlegt, sondern gerade die innere Vorstellung zu ihrem wesentlichen Kunstelemente behält. Deshalb findet in der Tat die Poesie unmittelbar in den Vorstellungen und Empfindungen, welche sie klar in Worten ausspricht, die substantiellere Bestimmung für das Maß des Einhaltens, Forteilens, Verweilens, Zögerns usf., wie denn

auch die Musik selbst im Rezitativ schon der bewegungslosen Gleichheit des Taktes sich zu entheben anfängt. Wollte sich deshalb das Metrum ganz der Gesetzgebung des Taktes beugen, so wäre der Unterschied zwischen Musik und Poesie in dieser Sphäre wenigstens, durchweg ausgelöscht, und das Element der Zeit würde sich überwiegender, als die Poesie es ihrer ganzen Natur nach gestatten darf, geltend machen. Dies lässt sich als Grund für die Forderung hinstellen, dass in der Poesie wohl ein *Zeitmaß,* aber *kein Takt* herrschen, sondern dem Sinn und der Bedeutung der Worte die relativ durchgreifendere Macht über diese Seite bleiben müsse. Betrachten wir in dieser Beziehung die besonderen Versmaße der Alten näher, so scheint freilich der Hexameter am meisten sich einer taktmäßig strengen Fortbewegung, wie z. B. der alte Voss besonders sie forderte, zu fügen; indessen wird im Hexameter eine solche Annahme schon durch die Katalexis des letzten Fußes verhindert. Wenn nun Voss gar die alkäische und sapphische Strophe in so abstrakt gleichförmigen Zeitabschnitten gelesen wissen will, so ist dies nur eine kapriziöse Willkür und heißt den Versen Gewalt antun. Die ganze Forderung mag sich überhaupt aus der Gewohnheit herschreiben, unseren deutschen Jambus in dem stets gleichen Silbenfall und Zeitmaß behandelt zu sehen. Doch schon der alte jambische Trimeter erhält seine Schönheit vornehmlich dadurch, dass er nicht aus sechs der Zeit nach gleichen jambischen Füßen besteht, sondern umgekehrt gerade an jeder ersten Stelle der Dipodie Spondeen oder als Auflösung auch Daktylen und Anapäste erlaubt und in dieser Weise die gleichmäßige Wiederholung desselben Zeitmaßes und damit das Taktartige aufhebt. Bei weitem wechselnder ohnehin sind noch die lyrischen Strophen, so dass es a priori gezeigt werden müsste, dass der Takt an und für sich notwendig wäre, denn a posteriori ist's nicht zu sehen.

β) Das eigentlich *Belebende* nun aber für das rhythmische Zeitmaß bringen erst der *Akzent* und die *Zäsur* hervor, die mit dem parallel gehen, was wir in der Musik als Taktrhythmus haben kennen lernen. αα) Auch in der Poesie nämlich hat zunächst jedes bestimmte Zeitverhältnis seinen besonderen Akzent, d. h. es werden gesetzmäßig

bestimmte Stellen herausgehoben, welche dann die anderen anziehen und sich so erst zu einem Ganzen abrunden. Dadurch ist nun sogleich für die *Vielfältigkeit des* Wertes der Silben ein großer Spielraum eröffnet. Denn einerseits werden die langen Silben überhaupt schon in Vergleich zu den kurzen ausgezeichnet erscheinen, so dass sie sich nun, wenn auf ihnen der Iktus liegt, gegen die kürzeren als doppelt wichtig zeigen und sich selbst den unakzentuierten Längen gegenüber herausstellen. Andererseits aber kann es sich auch treffen, dass kürzere Silben den Iktus erhalten, so dass nun das ähnliche Verhältnis wieder in der umgekehrten Weise zum Vorschein kommt.

Vor allem aber muss, wie ich schon früher erwähnte, Anfang und Ende der einzelnen Füße nicht abstrakt mit dem Beginn und Schluss der einzelnen Wörter zusammenfallen; denn *erstens* bewirkt das Hinübergreifen des in sich geschlossenen Wortes über das Ende des Versfußes die Verbindung der sonst auseinander fallenden Rhythmen; und liegt nun *zweitens* sogar der Versakzent auf dem Auslaut eines so hinübergreifenden Wortes, so entsteht dadurch außerdem ein merkbarer Zeiteinschnitt, indem ein Wortschluss überhaupt schon in etwas einzuhalten nötigt, so dass es nun dieses Einhalten ist, was durch den sich damit vereinigenden Akzent absichtlich als Einschnitt in die sonst ununterbrochen fortfließende Zeit fühlbar gemacht wird. Dergleichen Zäsuren sind jedem Verse unentbehrlich. Denn obgleich der bestimmte Akzent den einzelnen Füßen schon eine nähere Unterscheidung in sich und dadurch eine gewisse Mannigfaltigkeit zuteilt, so würde diese Art der Belebung – besonders bei Versen, in welchen sich dieselben Füße gleichmäßiger wiederholen, wie in unserem Jambus z. B. – dennoch wieder teils ganz abstrakt und monoton bleiben, teils die einzelnen Füße verbindungslos auseinander fallen lassen. Dieser kahlen Monotonie steuert die Zäsur und bringt in das durch seine unterschiedslose Regelmäßigkeit wiederum lahme Fortfließen einen Zusammenhang und höheres Leben hinein, welches durch die Verschiedenheit der Stellen, an denen die Zäsur eintreten kann, ebenso mannigfaltig wird, als es durch die geregelte Bestimmtheit derselben nicht in eine gesetzlose Willkür zurückzufallen vermag.

Zu dem Versakzent und der Zäsur fügt sich dann endlich noch ein *dritter* Akzent hinzu, den die Wörter auch sonst schon an und für sich außerhalb ihres metrischen Gebrauchs haben und dadurch nun eine wieder vermehrte Vielfältigkeit für die Art und den Grad der Heraushebung und Senkung der einzelnen Silben entstehen lassen.

Denn dieser Wortakzent kann einerseits zwar mit dem Akzent des Verses und der Zäsur verbunden erscheinen und in solcher Verknüpfung beide verstärken, andererseits aber auch von ihnen unabhängig auf Silben stehen, die durch keine sonstige Hebung begünstigt sind und nun gleichsam, insofern sie ihres eigentümlichen Wertes als Wortsilbe wegen dennoch eine Akzentuierung fordern, einen Gegenstoß gegen den Versrhythmus hervorbringen, der dem Ganzen ein neues eigentümliches Leben gibt.

Nach allen den genannten Seiten die Schönheit des Rhythmus herauszuhören ist für unser heutiges Ohr von großer Schwierigkeit, da in unseren Sprachen die Elemente, die zu dieser Art metrischer Vorzüge zusammentreffen müssen, zum Teil nicht mehr in der Schärfe und Festigkeit, welche sie bei den Alten hatten, vorhanden sind, sondern zur Befriedigung anderer Kunstbedürfnisse andere Mittel an die Stelle setzen.

ββ) Außerdem aber *zweitens* schwebt über aller Gültigkeit der Silben und Wörter innerhalb ihrer metrischen Stellung der Wert dessen, was sie von selten der *poetischen Vorstellung* her bedeuten. Durch diesen ihnen immanenten Sinn werden sie deshalb gleichfalls relativ herausgehoben oder müssen als bedeutungsloser zurückstehen, wodurch dem Verse nun erst die letzte geistige Spitze der Lebendigkeit eingehaucht ist. Doch darf die Poesie hierin füglich nicht so weit gehen, dass sie sich in dieser Rücksicht den rhythmischen Regeln des Metrums direkt gegenüberstellt.

γγ) Dem ganzen Charakter nun eines Versmaßes entspricht, besonders nach selten der rhythmischen Bewegung, auch eine bestimmte Weise des *Inhalts; vor* allem die besondere Art in der Bewegung un-

serer Empfindungen. So eignet sich z. B. der Hexameter in seinem ruhig wogenden Fortströmen für den gleichmäßigeren Fluss epischer Erzählung; wogegen er in Verbindung mit dem Pentameter und dessen symmetrisch festen Einschnitten schon strophenartiger wird, doch in der einfachen Regelmäßigkeit sich für das Elegische passend zeigt. Der Jambus wiederum schreitet rasch vorwärts und ist besonders für den dramatischen Dialog zweckmäßig; der Anapäst bezeichnet ein taktartig mutiges, jubelndes Forteilen, und ähnliche Charakterzüge liegen auch bei den übrigen Versmaßen leicht zur Hand.

γ) *Drittens* aber bleibt auch dieses erste Gebiet der rhythmischen Versifikation nicht bei der bloßen Figuration und Belebung der Zeitdauer stehen, sondern geht auch wieder zum wirklichen *Klingen* der Silben und Wörter fort. In Rücksicht auf diesen Klang jedoch zeigen die alten Sprachen, in denen der Rhythmus in der angegebenen Weise als Hauptseite festgehalten wird, einen wesentlichen Unterschied gegen die übrigen neueren, welche sich vorzugsweise dem Reime zuneigen.

αα) Im Griechischen und Lateinischen z. B. bildet sich durch die Flexionsformen der Deklination und Konjugation die Stammsilbe zu einem Reichtum von verschiedenartig tönenden Silben aus, die zwar auch für sich eine Bedeutung haben, doch nur als Modifikation der Stammsilbe, so dass diese sich zwar als die substantielle Grund*bedeutung* jener vielfach ausgebreiteten Laute geltend macht, in Rücksicht auf ihr Tönen aber nicht als die vornehmliche oder alleinige Herrscherin auftritt. Denn hören wir z. B. *amaverunt,* so treten drei Silben zu dem Stamme hinzu, und der Akzent scheidet sich schon durch die Anzahl und Ausdehnung dieser Silben, wenn auch keine natürlichen Längen darunter wären, sogleich von der Stammsilbe materiell ab, wodurch die Haupt*bedeutung* und der betonende *Akzent* voneinander *getrennt* werden. Hier kann das Ohr deshalb, insofern die Betonung nicht die Haupt*silbe*, sondern irgendeine andere trifft, die nur eine *Neben*bestimmung ausdrückt, schon aus diesem Grunde dem Tönen der verschiedenen Silben lauschen und ihrer Bewegung nachgehen, indem es die volle Freiheit behält, auf die *natürliche* Prosodie zu hö-

ren, und sich nun aufgefordert findet, diese natürlichen Längen und Kürzen rhythmisch zu bilden.

ββ) Ganz anders dagegen verhält es sich z. B. mit der heutigen deutschen Sprache. Was im Griechischen und Lateinischen in der eben angedeuteten Weise durch Präfixa und Suffixa und sonstige Modifikationen ausgedrückt wird, das löst sich in den neueren Sprachen besonders in den Verbis von der Stammsilbe los, so dass sich nun die bisher in einem und demselben Wort mit vielfachen Nebenbedeutungen entfalteten Flexionssilben zu selbstständigen Wörtern zersplittern und vereinzeln. Hierher gehören z. B. der stete Gebrauch der vielen Hilfszeitwörter, die selbstständige Bezeichnung des Optativs durch eigene Verba usf., die Abtrennung der Pronomina usw. Dadurch bleibt nun einerseits das Wort, das sich in dem früher angegebenen Falle zu dem mannigfachen Tönen einer Vielsilbigkeit ausdehnte, unter welcher jener Akzent der Wurzel, des Hauptsinns, zugrunde ging, als einfaches Ganzes in sich konzentriert, ohne als eine Folge von Tönen zu erscheinen, die, als bloße Modifikationen gleichsam, nicht durch ihren *Sinn* für sich schon so sehr beschäftigen, dass nicht das Ohr auf ihr freies *Tönen* und dessen zeitliche Bewegung hinhören könnte. Durch diese Zusammengezogenheit andererseits wird ferner die Hauptbedeutung von solcher Schwere, dass sie den Nachdruck des Akzents durchaus auf sich allein hinzieht; und da nun die Betonung an den Hauptsinn gebunden ist, so lässt dieses Zusammenfallen beider die natürliche Länge und Kürze der übrigen Silben nicht mehr aufkommen, sondern übertäubt sie. Die Wurzeln der meisten Wörter sind ohne Zweifel ganz im Allgemeinen kurz, gedrungen, einsilbig oder zweisilbig. Wenn nun, wie dies z. B. in unserer heutigen Muttersprache in vollem Maße der Fall ist, diese Wurzeln den Akzent ausschließlich fast für sich in Anspruch nehmen, so ist dies ein durchaus überwiegender Akzent des Sinns, der *Bedeutung,* nicht aber eine Bestimmung, in welcher das Material, das Tönen frei wäre und sich ein von dem Vorstellungsinhalte der Wörter unabhängiges Verhältnis der Länge, Kürze und Akzentuierung der Silben geben könnte. Eine rhythmische, von der Stammsilbe und deren Bedeutung losgebunde-

ne Figuration der Zeitbewegung und Betonung kann deshalb hier nicht mehr stattfinden, und es bleibt im Unterschiede des obigen Hinhorchens auf den reichhaltigen Klang und die Dauer solcher Längen und Kürzen in ihrer bunten Zusammenstellung nur ein allgemeines Hören übrig, das ganz von der sinngewichtigen betonten Hauptsilbe gefangen genommen ist. Denn außerdem verselbstständigt sich auch, wie wir sahen, die modifizierte Silbenverzweigung des Stamms zu besonderen Wörtern, welche dadurch für sich wichtig gemacht werden und, indem sie ihre eigene Bedeutung erhalten, nun gleichfalls dasselbe Zusammenfallen von Sinn und Akzent hören lassen, das wir soeben bei dem Grundworte, um welches sie sich herstellen, betrachtet haben. Dies nötigt uns, gleichsam gefesselt bei dem Sinn jedes Wortes stehenzubleiben und, statt uns mit der natürlichen Länge und Kürze und mit deren zeitlicher Bewegung und sinnlicher Akzentuierung zu beschäftigen, nur auf den Akzent zu hören, welchen die Grundbedeutung hervorbringt.

γγ) In solchen Sprachen nun hat das Rhythmische wenig Raum oder die Seele wenig Freiheit mehr, in ihm sich zu ergehen, weil die Zeit und das durch ihre Bewegung sich gleichmäßig hinergießende Klingen der Silben von einem ideelleren Verhältnis, von dem Sinn und der Bedeutung der Wörter, überflügelt und dadurch die Macht der rhythmisch selbstständigeren Ausgestaltung niedergedrückt ist.

Wir können in dieser Rücksicht das Prinzip der rhythmischen Versifikation mit der *Plastik* vergleichen. Denn die geistige Bedeutung hebt sich hier noch nicht für sich heraus und bestimmt die Länge und den Akzent, sondern der Sinn der Wörter verschmelzt sich ganz dem sinnlichen Element der natürlichen Zeitdauer und dem Klange, um in heiterer Fröhlichkeit diesem Äußerlichen ein volles Recht zu vergönnen und nur um die ideale Gestalt und Bewegung desselben besorgt zu sein.

Wird nun aber diesem Prinzipe entsagt und soll dennoch, wie die Kunst es notwendig macht, dem Sinnlichen noch ein Gegengewicht gegen die bloße Vergeistigung zugeteilt bleiben, so kann, um das Ohr

zur Aufmerksamkeit zu nötigen, bei der Zerstörung jenes ersten plastischen Moments der natürlichen Längen und Kürzen und des von dem Rhythmischen ungetrennten, nicht für sich herausgehobenen Tönens kein anderes Material ergriffen werden als der ausdrücklich und isoliert festgehaltene und figurierte Klang der Sprachlaute als solcher.

Dies führt uns auf die zweite Hauptart der Versifikation, auf den *Reim* hin.

b. Der Reim

Man kann äußerlich das Bedürfnis einer neuen Behandlung der Sprache nach ihrer sinnlichen Seite aus dem Verderben erklären wollen, in welches die alten Sprachen durch die fremden Völker gerieten; dieser Fortgang aber liegt in der Natur der Sache selbst. Das nächste, was die Poesie an ihrer Außenseite dem Inneren gemäß macht, ist die von der Bedeutung der Silben unabhängige Länge und Kürze, für deren Zusammenstellungen, Einschnitte usf. die Kunst sich Gesetze ausbildet, welche zwar im allgemeinen mit dem jedes Mal darzustellenden Charakter des Inhalts zusammenstimmen sollen, im besonderen und einzelnen jedoch weder die Längen und Kürzen noch die Akzentuierung allein von dem geistigen Sinn bestimmen und diese Seite demselben abstrakt unterwerfen lassen. Je innerlicher aber und geistiger die Vorstellung wird, um desto mehr zieht sie sich aus dieser Naturseite, welche sie nun nicht mehr in plastischer Weise idealisieren kann, heraus und konzentriert sich so sehr in sich, dass sie das gleichsam Körperliche der Sprache teils überhaupt abstreift, teils an dem Übrigbleibenden nur das heraushebt, worein sich die geistige *Bedeutung* zu ihrer Mitteilung hineinlegt, während sie das übrige als unbedeutend beiherspielen lässt. Wie nun aber die romantische Kunst, welche in Rücksicht auf die ganze Art ihres Auffassens und Darstellens einen ähnlichen Übergang in die in sich konzentrierte Sammlung des Geistigen macht, für dies Subjektive im Klang das entsprechendste Material aufsucht, so vertieft sich nun auch die *romantische* Poesie, da sie überhaupt verstärkter den Seelenton der Empfindung anschlägt, in das Spielen mit den für sich verselbstständigten Lauten und Klängen

der Buchstaben, Silben und Wörter und geht zu diesem Sichselbstgefallen in ihren Tönungen fort, die sie teils mit der Innigkeit, teils mit dem architektonisch verständigen Scharfsinn der Musik zu sondern, aufeinander zu beziehen und ineinander zu verschlingen lernt. Nach dieser Seite hin hat sich der Reim nicht zufällig nur in der romantischen Poesie ausgebildet, sondern ist ihr notwendig gewesen. Das Bedürfnis der Seele, sich selbst zu vernehmen, hebt sich voller heraus und befriedigt sich in dem Gleichklingen des Reims, das gegen die fest geregelte Zeitmessung gleichgültig macht und nur darauf hinarbeitet, uns durch Wiederkehr der ähnlichen Klänge zu uns selbst zurückzuführen. Die Versifikation wird dadurch dem Musikalischen als solchem, d. h. dem Tönen des Inneren, nähergebracht und von dem gleichsam Stoffartigen der Sprache, jenem natürlichen Maße nämlich der Längen und Kürzen, befreit.

In Ansehung der bestimmteren Punkte, welche für diesen Kreis von Wichtigkeit sind, will ich nur über folgendes kurz einige allgemeine Bemerkungen hinzufügen: *erstens* über den Ursprung des Reims; *zweitens* über die näheren Unterschiede dieses Gebiets von der rhythmischen Versifikation; *drittens* über die Arten, zu welchen dasselbe sich auseinandergelegt hat.

α) Wir sahen bereits, dass der Reim zur Form der romantischen Dichtkunst gehöre, die solch ein stärkeres Prononcieren des für sich gestalteten Klingens fordert, insofern hier die innere Subjektivität im Materiellen des Tons sich selber vernehmen will. Wo sich dies ihr Bedürfnis hervortut, findet sie daher teils von Hause aus eine Sprache vor, wie ich sie oben in Rücksicht auf die Notwendigkeit des Reims angedeutet habe, teils gebraucht sie die alte vorhandene Sprache, die lateinische z. B., welche anderer Konstitution ist und eine rhythmische Versifikation verlangt, dennoch in dem Charakter des neuen Prinzips oder bildet dieselbe insoweit zu einer neuen Sprache um, dass sich das Rhythmische daraus verliert und der Reim nun, wie es z. B. im Italienischen und Französischen der Fall ist, die Hauptsache ausmachen kann.

αα) In dieser Rücksicht finden wir den Reim durch das Christentum schon sehr früh mit Gewalt in die lateinische Versifikation hineingelegt, obgleich dieselbe auf anderen Prinzipien beruhte. Diese Prinzipien jedoch sind ihr selbst schon mehr aus dem Griechischen angebildet worden, und statt sich als ursprünglich aus ihr hervorgegangen zu zeigen, erweisen sie im Gegenteil in der Art der Modifizierung, die sie erleiden, eine dem romantischen Charakter sich annähernde Tendenz. Die römische Versifikation nämlich fand einerseits in der frühesten Zeit ihre Grundlage nicht in der natürlichen Länge und Kürze, sondern maß den Wert der Silben nach dem Akzent, so dass erst durch die genauere Kenntnis und Nachbildung der griechischen Poesie das prosodische Prinzip derselben aufgenommen und befolgt wurde; andererseits verhärteten die Römer die bewegliche, heitere Sinnlichkeit der griechischen Metra, besonders durch die festeren Einschnitte der Zäsur sowohl im Hexameter als auch im Versmaß der alkäischen und sapphischen Strophe usf., zu einer schärfer prononcierten Struktur und strengeren Regelmäßigkeit. Außerdem kommen selbst in den Blütetagen der römischen Literatur bei den gebildetsten Dichtern schon Reime genug vor. So heißt es z. B. bei Horaz in seiner *Ars poetica,* Vers 99 und 100:

> Non satis est, pulchra esse poemata: dulcia *sunto,*
> Et quocunque volent, animum auditoris *agunto.*[170]

Ist dies auch von selten des Dichters ganz absichtslos geschehen, so kann man es doch als einen seltsamen Zufall betrachten, dass gerade an dieser Stelle, in welcher Horaz „dulcia poemata“ fordert, der Reim sich eingefunden hat. Bei Ovid ferner sind ähnliche Reime noch weniger vermieden. Wenn dies nun auch, wie gesagt, zufällig ist, so scheinen doch dem gebildeten römischen Ohr Reime nicht unangenehm gewesen zu sein, so dass sie sich, obschon vereinzelt und ausnahmsweise, einschleichen durften. Doch fehlt diesem Spiele mit Klängen die tiefere Bedeutsamkeit des romantischen Reimes, welcher nicht den Klang als solchen, sondern das Innerliche, die Bedeutung,

[170] „Es genügt nicht, dass Dichtungen schön sind: süß sollen sie sein und den Geist des Hörers entführen, wohin sie wollen.“

in demselben hervorhebt. Eben dies bildet den charakteristischen Unterschied des schon sehr alten indischen Reimes von dem modernen.

Nach dem Eindringen der barbarischen Völkerstämme ging dann in Betreff auf die alten Sprachen mit dem Verderben der Akzentuation und dem Emporkommen des subjektiven Moments der Empfindung durch das Christentum das frühere rhythmische System der Versifikation in das des Reimes über. So richtet sich in dem Hymnus des heiligen Ambrosius die Prosodie schon ganz nach dem Akzent der Aussprache und lässt den Reim hervorbrechen; das erste Werk des heiligen Augustinus gegen die Donatisten ist gleichfalls ein gereimter Gesang, und auch die sogenannten Leoninischen Verse müssen als ausdrücklich gereimte Hexameter und Pentameter von jenen vorhin erwähnten einzelnen Reimen sehr wohl unterschieden werden. Diese und ähnliche Erscheinungen zeigen das Hervortreten des Reims aus dem rhythmischen System selber.

ββ) Nun hat man zwar andererseits den Ursprung des neuen Prinzips für die Versifikation bei den *Arabern* gesucht; doch fällt die Ausbildung ihrer großen Dichter teils später als das Vorkommen des Reims im christlichen Abendlande, während der Kreis der vormohammedanischen Kunst mit dem Okzident sich nicht einwirkend berührt, teils liegt auch in der arabischen Poesie schon von Hause aus ein Anklang an das romantische Prinzip, in welchem die Ritter des Abendlandes zur Zeit der Kreuzzüge die gleiche Stimmung bald genug herausfanden, so dass bei der äußerlich unabhängigen Verwandtschaft des geistigen Bodens, aus welchem die Poesie im mohammedanischen Orient wie im christlichen Okzident emporgeht, sich auch ein unabhängiges erstes Hervortreten einer neuen Art der Versifikation vorstellen lässt.

γγ) Ein *drittes* Element, in dem wiederum ohne Einfluss weder der alten Sprachen noch des Arabischen das Entstehen des Reims und dessen, was diesem Gebiete sich anschließt, kann aufgefunden werden, sind die *germanischen* Sprachen, wie wir sie in ihrer frühesten Ausbildung bei den Skandinaviern finden. Hiervon geben z. B. die

Lieder der alten Edda ein Beispiel, welche, wenn auch später erst gesammelt und zusammengestellt, doch einen frühen Ursprung nicht verleugnen. Hier ist es zwar, wie wir noch sehen werden, nicht der eigentliche Reimklang, der sich in seiner Vollständigkeit ausgebildet hat, aber doch ein wesentliches Herausheben von einzelnen Sprachlauten und eine gesetzliche Regelmäßigkeit in der bestimmten Wiederholung derselben.

β) Wichtiger nun *zweitens* als der Ursprung ist der charakteristische *Unterschied* des neuen Systems von dem alten. Den Hauptpunkt, auf den es hier ankommt, habe ich bereits oben berührt, und es bleibt nur noch übrig, ihn näher auszuführen.

Die rhythmische Versifikation hat ihre schönste und reichhaltigste Entwicklungsstufe in der griechischen Poesie erreicht, aus der wir uns daher die vornehmlichsten Kennzeichen dieses ganzen Feldes abstrahieren können. Es sind kurz folgende.

Erstens macht sie sich nicht den Klang als solchen der Buchstaben, Silben oder Wörter zu ihrem Material, sondern den Silbenklang in seiner *Zeitdauer,* so dass sich also die Aufmerksamkeit weder auf einzelne Silben oder Buchstaben noch auf die bloß qualitative Ähnlichkeit oder Gleichheit ihres Klingens ausschließlich hinrichten soll. Im Gegenteil bleibt das Klingen noch in ungetrennter Einheit mit dem festen Zeitmaß seiner bestimmten Dauer, und in der Fortbewegung beider hat das Ohr dem Wert jeder einzelnen Silbe wie dem Gesetz in dem rhythmischen Dahinschreiten aller gleichmäßig nachzugehen. *Zweitens* beruht das Maß der Länge und Kürze sowie der rhythmischen Hebung und Senkung und mannigfachen Belebung durch schärfere Einschnitte und Haltepunkte auf dem *Natur*element der Sprache, ohne sich von derjenigen Betonung leiten zu lassen, durch welche der *geistige* Wortsinn einer Silbe oder einem Worte erst seinen Nachdruck gibt. Die Versifikation erweist sich in ihrem Zusammenstellen der Füße, ihrem Versakzent, ihren Zäsuren usf. in dieser Rücksicht ebenso unabhängig als die Sprache selbst, welche auch außerhalb der Poesie schon die Akzentuierung gleichfalls aus den natürlichen Längen und

Kürzen und deren Aufeinanderfolge und nicht aus der Bedeutsamkeit der Stammsilbe hernimmt. Dadurch nun stehen *drittens* das belebende Herausheben bestimmter Silben auf der einen Seite der Versakzent und Rhythmus, auf der anderen die sonstige Akzentuierung da, welche sich beide zu doppelter Mannigfaltigkeit des Ganzen ohne wechselseitige Störung oder Unterdrückung durcheinanderschlingen und in der gleichen Weise nun auch der poetischen Vorstellung das Recht gönnen, den Wörtern, welche ihr der geistigen Bedeutung nach von höherer Wichtigkeit als andere sind, durch die Art der Wortstellung und Bewegung den gebührenden Nachdruck nicht zu entziehen.

αα) Das nächste nun, was die gereimte Versifikation in diesem System ändert, ist das unangefochtene Gelten der *natürlichen Quantität.* Soll deshalb überhaupt noch ein Zeitmaß übrig bleiben, so muss sich dasselbe den Grund für das quantitative Verweilen oder Forteilen, den es nicht mehr in der natürlichen Länge oder Kürze finden will, in einem anderen Gebiete aufsuchen. Dies Gebiet aber, wie wir sahen, kann nur das geistige Element, der Sinn der Silben und Wörter sein. Die *Bedeutsamkeit* ist es, welche als letzte Instanz das quantitative Silbenmaß, wenn es überhaupt noch als wesentlich erachtet wird, bestimmt und somit das Kriterium aus dem äußeren Dasein und dessen natürlicher Beschaffenheit ins Innerliche herüberspielt.

ββ) Hiermit verbindet sich nun aber eine weitere Folge, die als noch wichtiger heraustritt. Denn wie ich schon oben andeutete, verzehrt diese Sammlung des Nachdrucks auf die bedeutsame Stammsilbe jene unabhängige Ausbreitung zu mannigfaltigen Flexionsformen, welche das rhythmische System, da es weder das Maß der Länge und Kürze noch den hervorhebenden Akzent aus der geistigen Bedeutung hernimmt, gegen den Stamm zurückzusetzen noch nicht genötigt wird. Fällt nun aber solche Entfaltung und deren naturgemäßes Einordnen in Versfüße nach fester Quantität der Silben fort, so geht hiermit auch notwendig das ganze System verloren, das auf dem Zeitmaß und dessen Regel beruht. Von dieser Art z. B. sind die französischen und italienischen Verse, denen das Metrum und der Rhythmus im

Sinne der Alten gänzlich fehlt, so dass es nur noch auf eine bestimmte Anzahl von Silben ankommt.

γγ) Als einzig möglicher Ersatz für diesen Verlust bietet sich hier nun der *Reim* dar. Ist es nämlich einerseits nicht mehr die Zeitdauer, die zur Gestaltung kommt und durch welche sich der Klang der Silben in gleichmäßiger und natürlicher Gültigkeit hindurch ergießt, während andererseits die geistige Bedeutung sich der Stammsilben bemächtigt und sich mit denselben ohne weitere organische Ausbreitung in eine gedrungene Einheit setzt, so bleibt als letztes sinnliches Material, das sowohl von dem Zeitmaß als auch von dieser Akzentuierung der Stammsilben sich frei halten kann, allein nur noch das Klingen der Silben übrig.

Dies Klingen aber, um für sich Aufmerksamkeit erregen zu können, muss *erstens* viel stärkerer Art sein als die Abwechslung verschiedener Laute, wie wir sie in den alten Versmaßen finden, und hat mit weit überwiegenderer Gewalt aufzutreten, als das Tönen der Silben in dem sonstigen Sprechen in Anspruch nehmen darf, indem es jetzt nicht allein das gegliederte Zeitmaß ersetzen soll, sondern auch die Aufgabe erhält, das sinnliche Element im Unterschiede jener Herrschaft der akzentuierenden und alles überflügelnden Bedeutung herauszuheben. Denn ist einmal die Vorstellung zu der Innerlichkeit und Vertiefung des Geistes in sich gelangt, für welche im Sprechen die sinnliche Seite gleichgültig wird, so muss das Tönen sich materieller aus dieser Innerlichkeit herausschlagen und gröber sein, um überhaupt nur auffallen zu können. Den zarten Bewegungen des rhythmischen Wohlklangs gegenüber ist deshalb der Reim ein plumpes Klingen, das keines in so feiner Weise ausgebildeten Ohres bedarf, als die griechische Versifikation es nötig macht.

Zweitens trennt sich zwar der Reim hier nicht von der geistigen Bedeutsamkeit sowohl der Stammsilben als solcher als auch der Vorstellungen im allgemeinen ab, doch verhilft er zugleich dem sinnlichen Klange zu einer relativ selbstständigen Gültigkeit. Dies Ziel ist nur zu erreichen möglich, wenn das Tönen bestimmter Wörter sich für sich

vom Erklingen der anderen Wörter abscheidet und nun in dieser *Isolierung* ein unabhängiges Dasein gewinnt, um in kräftigen materiellen Schlägen das Sinnliche wieder zu seinem Rechte zu bringen. Der Reim ist insofern dem durchgängigen rhythmischen Wohllaut gegenüber ein vereinzelt herausgehobenes ausschließliches Tönen.

Drittens sahen wir, dass es die subjektive Innerlichkeit sei, welche sich in ihrer ideellen Zusammenziehung in diesen Klängen ergehen und genügen sollte. Fallen nun aber die bisher betrachteten Mittel der Versifikation und deren reiche Mannigfaltigkeit fort, so bleibt nach der *sinnlichen* Seite hin für dieses Sichvernehmen nur das formellere Prinzip der Wiederholung ganz gleicher oder ähnlicher Klänge übrig, womit sich dann von selten des Geistes her wieder das Herausheben und Beziehen verwandter Bedeutungen im Reimklang der sie bezeichnenden Wörter verbinden kann. Das Metrum der rhythmischen Versifikation erwies sich als ein vielfach gegliedertes Verhältnis unterschiedener Längen und Kürzen, der Reim dagegen ist einerseits zwar materieller, andererseits aber in diesem Materiellen selbst abstrakter: die bloße Erinnerung des Geistes und Ohrs an die Wiederkehr gleicher oder verwandter Laute und Bedeutungen, eine Wiederkehr, in welcher das Subjekt sich seiner selbst bewusst wird und sich darin als die setzende und vernehmende Tätigkeit erkennt und befriedigt.

γ) Was nun zum Schluss die besonderen *Arten* angeht, zu welchen sich dies neue System der vornehmlich romantischen Poesie auseinanderlegt, so will ich nur ganz kurz das Wichtigste in Rücksicht auf die Alliteration, die Assonanz und den eigentlichen Reim berühren.

αα) Die *Alliteration* erstens finden wir am durchgängigsten in der älteren skandinavischen Poesie ausgebildet, in welcher sie eine Hauptgrundlage abgibt, während die Assonanz und der Endreim, obschon auch diese eine nicht unbedeutende Rolle spielen, nur in gewissen Versarten vorkommen. Das Prinzip des Stabreims, Buchstabenreims ist das unvollständigste Reimen, weil es nicht die Wiederkehr ganzer Silben fordert, sondern nur auf die Wiederholung ein und desselben Buchstabens, und zwar des Anfangsbuchstabens dringt. Bei

der Schwäche dieses Gleichklangs ist es deshalb einerseits notwendig, dass nur solche Wörter zu diesem Behufe gebraucht werden, welche schon an und für sich auf ihrer Anfangssilbe einen hervorhebenden Akzent haben; andererseits müssen diese Wörter nicht weit auseinander stehen, wenn sich die Gleichheit ihres Anfangs noch wesentlich dem Ohre soll bemerkbar machen. Im übrigen kann der alliterierende Buchstabe sowohl ein doppelter oder einfacher Konsonant als auch ein Vokal sein, doch machen die Konsonanten der Natur der Sprache gemäß, in welcher die Alliteration vorwaltet, die Hauptsache aus. Aus diesen Bedingungen hat sich für die isländische Poesie *(Die Verslehre der Isländer von* Rask[171], verdeutscht von Mohnike, Berlin 1830, S. 14–17) die Hauptregel festgestellt, dass alle Reimstäbe *betonte* Silben verlangen, deren Anfangsbuchstaben nicht auch in anderen Hauptwörtern, die auf ihrer ersten Silbe den Akzent tragen, in denselben Zeilen vorkommen darf, während von den drei Wörtern, deren erster Buchstabe den Reim bildet, zwei in der ersten, das dritte, welches den regelnden Hauptstab abgibt, im Beginn der zweiten Zeile stehen muss. Außerdem werden bei der Abstraktion dieses Gleichklangs bloßer Anfangsbuchstaben vornehmlich die ihrer Bedeutung nach wichtigeren Wörter zu Stabreimen gebraucht, so dass es auch hier nicht an einer Beziehung des Tönens und Sinnes der Wörter durchaus fehlt. Das Nähere jedoch muss ich übergehen.

ββ) Die *Assonanz* zweitens betrifft nicht den Anfangsbuchstaben, sondern geht schon dem Reim entgegen, insofern sie eine gleichklingende Wiederholung derselben Buchstaben in der Mitte oder an dem Ende verschiedener Wörter ist. Diese assonierenden Wörter brauchen nun zwar nicht schlechthin den Schluss eines Verses auszumachen, sondern können auch wohl an anderen Stellen vorkommen, hauptsächlich aber treten die Schlusssilben der Zeilen durch die Gleichheit einzelner Buchstaben – im Unterschiede der Alliteration, welche den Hauptstab an den Anfang des Verses stellt – in einen assonierenden Bezug aufeinander. Seiner reichhaltigsten Ausbildung nach weist die-

[171] Rasmus Christian Rask (1787–1832), bedeutender dänischer Indogermanist und Nordist

ses Assonieren[172] nach den romanischen Völkern, den Spaniern vornehmlich, hin, deren volltönende Sprache sich insbesondere für die Wiederkehr derselben Vokale geeignet zeigt. Im Allgemeinen zwar ist die Assonanz auf die Vokale beschränkt; indessen darf sie teils gleiche Vokale, teils auch gleiche Konsonanten, teils auch Konsonanten in Verbindung mit einem Vokale widerklingen lassen.

γγ) Was nun in dieser Weise Alliteration und Assonanz nur unvollständig herauszustellen befugt sind, bringt endlich der *Reim* zur reifsten Erscheinung. Denn bei ihm tritt bekanntlich mit Ausnahme der Anfangsbuchstaben der vollständige Gleichklang ganzer Stämme hervor, welche dieser Gleichheit wegen in eine ausdrückliche Beziehung ihres Tönens gebracht werden. Auf die Anzahl der Silben kommt es hierbei nicht an; sowohl einsilbige als auch zwei- und mehrsilbige Wörter können und dürfen sich reimen, wodurch einerseits der männliche Reim, der sich auf einsilbige Wörter beschränkt, andererseits der weibliche entsteht, der zu zweisilbigen fortschreitet, sowie drittens der sogenannte gleitende Reim, der sich über drei und mehrere Silben hin erstreckt. Zu dem ersteren neigen sich besonders die nordischen Sprachen, zum zweiten die südlichen, wie das Italienische und Spanische; das Deutsche und Französische mag so ziemlich die Mitte halten; mehr als dreisilbige Reime sind in größerer Anzahl nur in wenigen Sprachen zu finden.

Seine Stellung erhält der Reim am Ende der Zeilen, an welchem das reimende Wort, obschon es nicht etwa jedes Mal den geistigen Nachdruck der Bedeutung in sich zu konzentrieren nötig hat, dennoch in Ansehung des Klanges die Aufmerksamkeit auf sich zieht und die einzelnen Verse nun entweder nach dem Gesetze einer ganz abstrakt gleichen Wiederkehr desselben Reims aufeinanderfolgen lässt oder sie durch die künstlichere Form regelmäßiger Abwechslung und mannigfaltiger symmetrischer Verschlingungen verschiedener Reime zu den vielfältigsten, bald näheren, bald ferneren Verhältnissen vereinigt,

[172] assonieren: die Vokale der letzten betonten Silbe klingen gleich, Assonanz: sich auf die Vokale beschränkender Gleichklang zwischen zwei od. mehreren Wörtern: l**a**b**e**n-kl**a**g**e**n.

trennt und bezieht. In solcher Relation scheinen sich dann die einzelnen Reime gleichsam unmittelbar zu finden oder einander zu fliehen und sich dennoch zu suchen, so dass sie in dieser Weise nun auch der lauschenden Erwartung des Ohrs bald ohne weiteres genügen, bald dieselbe durch längeres Ausbleiben necken, täuschen, spannen, durch regelmäßige Ordnung und Wiederkehr aber immer wieder zufrieden stellen. Unter den besonderen *Arten* der Dichtkunst ist es vornehmlich die *lyrische* Poesie, welche ihrer Innerlichkeit und subjektiven Ausdrucksweise wegen sich am liebsten des Reimes bedient und dadurch das Sprechen selbst schon zu einer Musik der Empfindung und melodischen Symmetrie, nicht des Zeitmaßes und der rhythmischen Bewegung, sondern des Klanges macht, aus welchem das Innere sich selber vernehmlich entgegentönt. Deshalb bildet sich auch diese Art, den Reim zu gebrauchen, zu einer einfacheren oder mannigfaltigeren Gliederung von *Strophen* aus, die sich jede für sich zu einem geschlossenen Ganzen abrunden; wie z. B. die Sonette und Kanzonen, das Madrigal und Triolett solch ein teils empfindungsreiches, teils scharfsinniges Spielen mit Tönen und Klängen sind. Die *epische* Poesie dagegen, wenn sie ihren Charakter mit lyrischen Elementen weniger untermischt, hält mehr ein in seinen Verschlingungen gleichmäßiges Weiterschreiten fest, ohne sich zu Strophen abzuschließen: wofür die Terzinen des Dante in seiner *Göttlichen Komödie* im Unterschiede seiner lyrischen Kanzonen und Sonette ein Beispiel an die Hand geben können. Doch will ich mich in das einzelne nicht weiter verlieren.

c. Vereinigung von rhythmischer Versifikation und Reim

Wenn wir nun aber in der angegebenen Weise die rhythmische Versifikation von dem Reim gesondert und beide einander *entgegengesetzt* haben, so fragt es sich *drittens,* ob nicht auch eine *Vereinigung* beider denkbar und wirklich eingetreten sei. In Betreff hierauf werden hauptsächlich einige neuere Sprachen von Wichtigkeit. Bei ihnen nämlich ist weder eine Wiederaufnahme des rhythmischen Systems noch in gewisser Rücksicht eine Verbindung desselben mit dem Reime schlechthin zu leugnen. Bleiben wir z. B. bei unserer eigenen Mut-

tersprache stehen, so brauche ich in ersterer Rücksicht nur an Klopstock zu erinnern, der vom Reim wenig wissen wollte und sich dagegen sowohl in der epischen als auch in der lyrischen Poesie den Alten mit großem Ernst und unermüdlichem Fleiße nachbildete. Voß und andere folgten ihm und suchten für diese rhythmische Behandlung unserer Sprache nach immer festeren Gesetzen. Goethe dagegen war es nicht geheuer bei seinen antiken Silbenmaßen, und er fragte nicht mit Unrecht:

> Stehn uns diese weiten Falten
> Zu Gesichte wie den Alten?

α) Ich will in dieser Rücksicht nur an das wieder anknüpfen, was ich oben bereits über den Unterschied der alten und neueren Sprachen gesagt habe. Die rhythmische Versifikation beruht auf der *natürlichen* Länge und Kürze der Silben und hat hieran von Hause aus einen festen Maßstab, welchen der geistige Nachdruck weder bestimmen noch verändern und wankend machen kann. Solch ein Naturmaß dagegen entbehren die neueren Sprachen, indem in ihnen erst der *Wortakzent* der Bedeutung eine Silbe den anderen gegenüber, denen diese Bedeutsamkeit abgeht, lang machen kann. Dies Prinzip der Akzentuierung nun aber liefert für die natürliche Länge und Kürze keinen gehörigen Ersatz, weil es die Längen und Kürzen selbst wieder schwankend lässt. Denn die nachdrücklichere Bedeutsamkeit eines Worts kann ebenso sehr ein anderes, das für sich genommen einen Wortakzent hat, doch wieder zur Kürze herabsetzen, so dass der angegebene Maßstab überhaupt relativ wird. „Du liebst“ kann z. B. nach Verschiedenheit des Nachdrucks, der dem Sinne zufolge beiden Wörtern oder dem einen und anderen zugeteilt werden muss, ein Spondeus, Jambus oder Trochäus sein. Man hat es zwar versucht, auch in unserer Sprache auf die *natürliche* Quantität der Silben zurückzukommen und für dieselbe Regeln festzustellen, doch lassen sich dergleichen Bestimmungen bei dem Übergewichte, das die geistige Bedeutung und deren heraushebender Akzent gewonnen hat, nicht durchführen. Und in der Tat liegt dies auch in der Natur der Sache selbst. Denn soll das natürliche Maß die Grundlage bilden, so muss

die Sprache sich noch nicht in der Weise vergeistigt haben, in welcher dies heutigentags notwendig der Fall ist. Hat sie sich aber bereits in ihrer Entwicklung zu solcher Herrschaft der geistigen Bedeutung über das sinnliche Material emporgerungen, so ist der Bestimmungsgrund für den Wert der Silben nicht aus der sinnlichen Quantität selbst, sondern aus dem zu entnehmen, für was die Wörter das bezeichnende Mittel sind.

Der empfindenden Freiheit des Geistes widerstrebt es, das zeitliche Moment der Sprache sich in seiner objektiven Realität selbstständig für sich festsetzen und gestalten zu lassen.

β) Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass wir aus unserer Sprache die reimlose rhythmische Behandlung der Silbenmaße ganz verbannen müssten; aber es ist wesentlich, darauf hinzudeuten, dass es der Natur der heutigen Sprachausbildung gemäß nicht möglich ist, das Plastische des Metrums in der gediegenen Weise der Alten zu erreichen. Es muss daher als Ersatz ein anderes Element herzutreten und sich ausbilden, das an und für sich schon geistigerer Art ist als die feste natürliche Quantität der Silben. Dies Element ist der Akzent des Verses sowie der Zäsur, welche jetzt, statt sich unabhängig von dem Wortakzent fortzubewegen, mit demselben zusammenfallen und dadurch eine bedeutendere, wenn auch abstraktere Heraushebung erhalten, da die Mannigfaltigkeit jener dreifachen Akzentuierung, die wir in der alten Rhythmik fanden, durch dieses Aufeinandertreffen notwendig verloren geht. Aus dem gleichen Grunde werden sich aber zu günstigem Gelingen nur die schärfer ins Ohr fallenden Rhythmen der Alten nachbilden lassen, indem für die feineren Unterschiede und mannigfacheren Verbindungen die feste quantitative Grundlage fehlt und die gleichsam plumpere Akzentuierung, welche dafür als das Bestimmende eintritt, keine Ersatzmittel in sich hat.

γ) Was nun endlich die wirkliche *Verbindung des* Rhythmischen und des Reims betrifft, so ist auch sie, obschon in noch beschränkterem Grade als das Hineinziehen der alten Versmaße in die neuere Versifikation, zu gestatten. αα) Denn die vorwaltende Unterscheidung

der Längen und Kürzen durch den Wortakzent ist nicht durchweg ein genugsam *materielles* Prinzip und beschäftigt das Ohr von der sinnlichen Seite her nicht überall in dem Maße, dass es nicht bei dem Überwiegen der geistigen Seite der Poesie nötig würde, das Klingen und Widerklingen von Silben und Wörtern als Ergänzung herbeizurufen.

ββ) Zugleich muss dann aber in Ansehung des Metrischen dem Reimklange und seiner Stärke auch ein gleich starkes *Gegengewicht* gegenübergestellt werden. Insofern es nun aber nicht der quantitative Naturunterschied der Silben und dessen *Mannigfaltigkeit* ist, welche sich auseinanderlegen soll und vorwalten darf, so kann es in Rücksicht auf dies Zeitverhältnis nur bis zur *gleichen* Wiederholung desselben Zeitmaßes kommen, wodurch der *Takt* sich hier in einer weit stärkeren Weise, als dies in dem rhythmischen Systeme zulässig ist, geltend zu machen anfängt. Von dieser Art sind z. B. unsere deutschen gereimten Jamben und Trochäen, welche wir beim Rezitieren taktmäßiger als die reimlosen Jamben der Alten zu skandieren pflegen, obschon das Einhalten bei Zäsuren, das Herausheben einzelner, durch den Sinn hauptsächlich zu betonender Wörter und das Liegenbleiben auf ihnen wieder einen Gegenstoß gegen die abstrakte Gleichheit und dadurch eine belebende Mannigfaltigkeit hervorbringen kann. Wie denn auch überhaupt das Festhalten des Taktes in der Poesie nie so streng kann in Ausübung gebracht werden, als es in den meisten Fällen in der Musik erforderlich ist.

γγ) Wenn sich nun aber der Reim im allgemeinen schon nur mit solchen Versmaßen zu verbinden hat, welche ihrer einfachen Abwechslung der Längen und Kürzen und der steten Wiederkehr gleichartiger Versfüße wegen für sich genommen in den rhythmisch behandelten neueren Sprachen das sinnliche Element nicht stark genug ausgestalten, so würde die Anwendung des Reims bei den reicheren, den Alten nachgebildeten Silbenmaßen, wie z. B., um nur eins anzuführen, bei der alkäischen und sapphischen Strophe, nicht nur als ein Überfluss, sondern sogar als ein unaufgelöster Widerspruch erscheinen. Denn beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Prinzipien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte

sie nur in dieser *Entgegensetzung* selber verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde. In dieser Hinsicht ist der Gebrauch der Reime nur da zuzugeben, wo das Prinzip der alten Versifikation sich nur noch in entfernteren Nachklängen und nach wesentlichen, aus dem System des Reimens hervorgehenden Umwandlungen geltend machen soll.

Dies sind die wesentlichen Punkte, die sich in Ansehung des poetischen Ausdrucks im Unterschiede der Prosa im allgemeinen feststellen lassen.

C. Die Gattungsunterschiede der Poesie

1. Die beiden Hauptmomente, nach welchen wir bisher die Dichtkunst betrachtet haben, waren auf der einen Seite das *Poetische überhaupt* in Betreff auf Anschauungsweise, Organisation des poetischen Kunstwerks und dichtende subjektive Tätigkeit; auf der anderen Seite der poetische *Ausdruck* sowohl rücksichtlich der Vorstellungen, die in *Worte* gefasst werden sollen, als auch des *sprachlichen* Ausdrucks selbst und der *Versifikation.*

Was wir in dieser Hinsicht vor allem geltend zu machen hatten, bestand darin, dass die Poesie als ihren Inhalt das Geistige ergreifen muss, doch in der künstlerischen Herausarbeitung desselben weder bei der Gestaltbarkeit für die sinnliche Anschauung wie die übrigen bildenden Künste stehen bleiben, noch die bloße Innerlichkeit, die für das Gemüt allein erklingt, noch den Gedanken und die Verhältnisse des reflektierenden Denkens zu ihrer Form machen kann, sondern sich in der Mitte zwischen den Extremen der unmittelbar sinnlichen Anschaulichkeit und der Subjektivität des Empfindens oder Denkens zu halten hat. Dies mittlere Element der Vorstellung gehört deshalb dem einen und anderen Boden an. Vom Denken hat es die Seite der geistigen *Allgemeinheit,* welche die unmittelbar sinnliche Vereinzelung zu einfacherer Bestimmtheit zusammenfasst; von der bildenden Kunst bleibt dem Vorstellen das räumliche, gleichgültige Nebeneinander. Denn die Vorstellung unterscheidet sich ihrerseits vom Denken

wesentlich dadurch, dass sie nach der Weise der sinnlichen Anschauung, von welcher sie ihren Ausgangspunkt nimmt, die besonderen Vorstellungen verhältnislos nebeneinander bestehen lässt, während das Denken dagegen Abhängigkeit der Bestimmungen voneinander, wechselseitiges Verhältnis, Konsequenz der Urteile, Schlüsse usf. fordert und hereinbringt. Wenn deshalb das *poetische* Vorstellen in seinen Kunstprodukten eine innere Einheit alles Besonderen nötig macht, so kann diese Einigung dennoch um der Losheit willen, deren sich das Element der Vorstellung überhaupt nicht zu entschlagen vermag, versteckt bleiben und dadurch gerade die Poesie befähigen, einen Inhalt in organisch lebendiger Durchbildung der einzelnen Seiten und Teile mit anscheinender Selbstständigkeit derselben darzustellen. Dabei wird es der Poesie möglich, den erwählten Inhalt bald mehr nach der Seite des Gedankens, bald mehr nach der äußerlichen Seite der Erscheinung hinzutreiben und deshalb weder die erhabensten spekulativen Gedanken der Philosophie noch die äußerliche Naturexistenz von sich auszuschließen, wenn nur nicht jene in der Weise des Räsonnements oder der wissenschaftlichen Deduktion dargelegt oder diese in ihrem bedeutungslosen Dasein an uns vorübergeführt werden; indem auch die Dichtung uns eine vollständige Welt zu geben hat, deren substantielles Wesen sich kunstgemäß gerade in seiner äußeren Wirklichkeit menschlicher Handlungen, Ereignisse und Ergüsse der Empfindung am reichhaltigsten auseinanderlegt.

2. Diese Explikation erhält nun aber, wie wir sahen, ihre sinnliche Existenz nicht in Holz, Stein und Farbe, sondern allein in der Sprache, deren Versifikation, Betonung usf. gleichsam die Gebärden der Rede werden, durch welche der geistige Gehalt ein äußerliches Dasein gewinnt. Fragen wir nun, wo wir sozusagen das *materielle Bestehen* dieser Äußerungsweise zu suchen haben, so ist das Sprechen nicht wie ein Werk der bildenden Kunst für sich, unabhängig von dem künstlerischen Subjekte, da, sondern der *lebendige Mensch* selber, das sprechende Individuum allein ist der Träger für die sinnliche Gegenwart und Wirklichkeit eines dichterische Produkts. Die Werke der Poesie müssen gesprochen, gesungen, vorgetragen, durch lebendige Subjekte

selber dargestellt werden wie die Werke der Musik. Wir sind zwar gewohnt, epische und lyrische Gedichte zu lesen und nur dramatisch gesprochen zu hören und von Gebärden begleitet zu sehen; aber die Poesie ist ihrem Begriffe nach wesentlich *tönend,* und dies Erklingen darf ihr, wenn sie *vollständig* als Kunst heraustreten soll, um so weniger fehlen, als es ihre einzig Seite ist, nach welcher sie mit der äußeren Existenz in realen Zusammenhang kommt. Denn gedruckte oder geschrieben Buchstaben sind freilich auch noch äußerlich vorhanden, jedoch nur gleichgültige Zeichen für Laute und Wörter. Sahen wir nun zwar die Wörter schon früher gleichfalls als bloße Bezeichnungsmittel der Vorstellungen an, so gestaltet doch die Poesie wenigstens das zeitliche Element und den Klang dieser Zeichen und erhebt sie dadurch zu einem von der geistigen Lebendigkeit dessen, wofür sie die Zeichen sind, durchdrungenen Material, während der Druck auch diese Beseelung in eine für sich genommen ganz gleichgültige, mit dem geistigen Gehalt nicht mehr zusammenhängende Sichtbarkeit fürs Auge umsetzt und die Verwandlung des Gesehenen in das Element der zeitlichen Dauer und des Klingens unserer Gewohnheit überlässt, statt uns das tönende Wort und sein zeitliches Dasein wirklich zu geben. Wenn wir uns deshalb mit dem bloßen Lesen begnügen, so geschieht dies teils um der Geläufigkeit willen, mit welcher wir das Gelesene uns als gesprochen vorstellen, teils aus dem Grunde, dass die Poesie allein unter allen Künsten schon im Elemente des Geistes ihren wesentlichsten Seiten nach fertig ist und die Hauptsache weder durch die sinnliche Anschauung noch das Hören zum Bewusstsein bringt. Doch gerade dieser Geistigkeit wegen *muss* sie als Kunst nicht ganz die Seite ihrer wirklichen Äußerung von sich abstreifen, wenn sie nicht zu einer ähnlichen Unvollständigkeit kommen will, in welcher z. B. eine bloße Zeichnung die Gemälde großer Koloristen ersetzen soll.

3. Als Totalität der Kunst nun, die durch keine Einseitigkeit ihres Materials mehr auf eine besondere Art der Ausführung ausschließlicher angewiesen ist, macht die Dichtkunst die unterschiedenen Weisen der Kunstproduktion überhaupt zu ihrer bestimmten Form und hat deshalb den *Einteilungsgrund* für die Gliederung der *Dichtarten*

nur aus dem *allgemeinen* Begriffe des künstlerischen Darstellens zu entnehmen.

A. In dieser Rücksicht ist es erstens einerseits die Form der äußeren Realität, in welcher die Poesie die entwickelte Totalität der geistigen Welt vor der inneren Vorstellung vorüberführt und dadurch das Prinzip der bildenden Kunst in sich wiederholt, welche die gegenständliche Sache selber anschaubar macht. Diese Skulpturbilder der Vorstellung entfaltet die Poesie andererseits als durch das Handeln der Menschen und Götter bestimmt, so dass alles, was geschieht, teils aus sittlich selbstständigen göttlichen oder menschlichen Mächten hervorgeht, teils durch äußere Hemmungen eine Reaktion erfährt und in seiner äußeren Erscheinungsweise zu einer *Begebenheit* wird, in welcher die Sache frei für sich fortgeht und der Dichter zurücktritt. Solche Begebnisse auszurunden ist die Aufgabe der *epischen* Poesie, insofern sie eine in sich totale Handlung sowie die Charaktere, aus denen dieselbe in substantieller Würdigkeit oder in abenteuerlicher Verschlingung mit äußeren Zufällen entspringt, in Form des breiten Sichbegebens poetisch berichtet und damit das *Objektive* selbst in seiner Objektivität herausstellt. – Diese für die geistige Anschauung und Empfindung vergegenständlichte Welt trägt nun nicht der *Sänger* in *der* Weise vor, dass sie sich als seine eigene Vorstellung und lebendige Leidenschaft ankündigen könnte, sondern der *Absänger,* der Rhapsode, sagt sie mechanisch, auswendig in einem Silbenmaße her, welches ebenso gleichförmig, dem Mechanischen mehr sich nähernd, für sich ruhig hinströmen und fortrollend ist. Denn was er erzählt, soll als eine dem Inhalte wie der Darstellung nach von ihm als Subjekt entfernte und für sich abgeschlossene Wirklichkeit erscheinen, mit welcher er weder in Bezug auf die Sache selbst noch in Rücksicht des Vertrags in eine vollständig subjektive Einigung getreten sein darf.

B. Die andere umgekehrte Seite *zweitens zur* epischen Poesie bildet die *Lyrik.* Ihr Inhalt ist das Subjektive, die inne Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt, das, statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehen bleibt und sich deshalb auch das Sich*aussprechen* des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel

nehmen kann. Hier ist es also keine substantielle Totalität, die sich als äußeres Geschehen entwickelt; sondern die vereinzelte Anschauung, Empfindung und Betrachtung der insichgehenden Subjektivität teilt auch das Substantiellste und Sachlichste selbst als das Ihrige, als *ihre* Leidenschaft, Stimmung oder Reflexion und als gegenwärtiges Erzeugnis derselben mit. Diese Erfüllung und innerliche Bewegung nun darf in ihrem *äußeren* Vortrag kein so mechanisches Sprechen sein, wie es für das epische Rezitieren genügt und zu fordern ist. Im Gegenteil, der Sänger muss die Vorstellungen und Betrachtungen des lyrischen Kunstwerks als eine subjektive Erfüllung seiner selbst, als etwas eigen Empfundenes kundgeben. Und da es die *Innerlichkeit* ist, welche den Vortrag beseelen soll, so wird der Ausdruck derselben sich vornehmlich nach der musikalischen Seite hinwenden und eine vielseitige Modulation der Stimme, Gesang, Begleitung von Instrumenten und dergleichen mehr teils erlauben, teils notwendig machen.

C. Die *dritte* Darstellungsweise endlich verknüpft die beiden früheren zu einer neuen Totalität, in welcher wir ebenso sehr eine objektive Entfaltung als auch deren Ursprung aus dem Inneren von Individuen vor uns sehen, so dass sich das *Objektive* somit als dem *Subjekt* angehörig darstellt, umgekehrt jedoch das Subjektive einerseits in seinem Übergange zur realen Äußerung, andererseits in dem Lose zur Anschauung gebracht ist, das die Leidenschaft als notwendiges Resultat ihres eigenen Tuns herbeiführt. Hier wird also wie im *Epischen* eine Handlung in ihrem Kampfe und Ausgang vor uns hingebreitet, geistige Mächte sprechen sich aus und bestreiten sich, Zufälle treten verwickelnd ein, und das menschliche Wirken verhält sich zum Wirken eines alles bestimmenden Fatums oder einer leitenden, weltregierenden Vorsehung; die Handlung geht aber nicht in der nur äußeren Form ihres realen Geschehens als ein vergangenes, durch bloße Erzählung verlebendigtes Begebnis an unserem inneren Auge vorüber; sondern wir sehen sie gegenwärtig aus dem besonderen Willen, aus der Sittlichkeit oder Unsittlichkeit der individuellen Charaktere hervortreten, die dadurch in *lyrischem* Prinzipe zum Mittelpunkt werden. Zugleich aber exponieren sich die Individuen nicht nur ihrem *Inneren*

als solchem nach, sondern erscheinen in der Durchführung ihrer zu Zwecken vorschreitenden Leidenschaft und messen dadurch, nach Art der das Substantielle in seiner Gediegenheit heraushebenden epischen Poesie, den Wert jener Leidenschaften und Zwecke an den objektiven Verhältnissen und vernünftigen Gesetzen der konkreten Wirklichkeit, um nach Maßgabe dieses Wertes und der Umstände, unter denen das Individuum sich durchzusetzen entschlossen bleibt, ihr Schicksal dahinzunehmen. Diese Objektivität, die aus dem Subjekte herkommt, sowie dies Subjektive, das in seiner Realisation und objektiven Gültigkeit zur Darstellung gelangt, ist der Geist in seiner Totalität und gibt als *Handlung* die Form und den Inhalt der *dramatischen* Poesie ab. – Indem nun dieses konkrete Ganze in sich selbst ebenso subjektiv ist, als es sich auch in seiner äußeren Realität zur Erscheinung bringt, so wird hier in Betreff auf das wirkliche Darstellen, außer dem malerischen Sichtbarmachen des Lokals usf., für das eigentlich Poetische die *ganze* Person des Vortragenden in Anspruch genommen, so dass der *lebendige* Mensch selbst das Material der Äußerung ist. Denn einerseits soll im Drama der Charakter, was er in seinem Inneren trägt, als das Seinige wie in der Lyrik[173] aussprechen; andererseits aber gibt er sich wirksam in seinem wirklichen Dasein als ganzes Subjekt gegen andere kund und ist dabei tätig nach außen, wodurch sich unmittelbar die Gebärde anschließt, die ebenso gut als das Sprechen eine Sprache des Inneren ist und eine künstlerische Behandlung verlangt. Schon der lyrischen Poesie liegt es nahe, die verschiedenen Empfindungen an unterschiedene Sänger zu verteilen und sich zu Szenen auseinanderzubreiten. Im Dramatischen nun geht die subjektive Empfindung zugleich zur Äußerung der Handlung heraus und macht deshalb die sinnliche Anschaubarkeit des Gebärdenspiels nötig, welches die Allgemeinheit des Wortes näher zur Persönlichkeit des Ausdrucks zusammenzieht und durch Stellung, Mienen, Gestikulation usf. bestimmter individualisiert und vervollständigt. Wird nun die Gebärde künstlerisch bis zu dem Grade des Ausdrucks weitergeführt, dass sie der Sprache entbehren kann, so entsteht die Pantomime, wel-

[173] In der 2. Auflage: „Logik“. Offensichtlich ein Druckfehler.

che sodann die rhythmische Bewegung der *Poesie* zu einer rhythmischen und malerischen Bewegung der *Glieder* werden lässt und in dieser plastischen Musik der Körperstellung und Bewegung das ruhende kalte Skulpturwerk seelenvoll zum Tanze belebt, um in dieser Weise Musik und Plastik in sich zu vereinigen.

I. Die epische Poesie

Das Epos, Wort, Sage, sagt überhaupt, was die Sache ist, die zum Worte verwandelt wird, und erfordert einen in sich selbstständigen Inhalt, um auszusprechen, *dass* er ist und *wie* er ist. Der Gegenstand als Gegenstand in seinen Verhältnissen und Begebenheiten, in der Breite der Umstände und deren Entwicklung, der Gegenstand in seinem ganzen Dasein soll zum Bewusstsein kommen.

In dieser Rücksicht wollen wir *erstens* den *allgemeinen* Charakter des Epischen bezeichnen; *zweitens* die *besonderen* Punkte angeben, welche bei dem eigentlichen Epos von vornehmlicher Wichtigkeit sind; und *drittens* einige besondere Behandlungsweisen namhaft machen, die sich in *einzelnen* epischen Werken innerhalb der historischen Ausbildung dieser Gattung verwirklicht haben.

1. Allgemeiner Charakter des Epischen

a. Epigramme, Gnomen und Lehrgedichte

Die einfachste, doch in ihrer abstrakten Zusammengezogenheit noch einseitige und unvollständige epische Darstellungsart besteht darin, aus der konkreten Welt und dem Reichtume veränderlicher Erscheinungen das in sich selbst Begründete und Notwendige herauszuheben und für sich, zum epischen Worte konzentriert, auszusprechen.

α) Das Nächste, womit wir die Betrachtung dieser Art beginnen können, ist das *Epigramm,* insoweit es wirklich noch ein *Epigramm,* eine *Aufschrift* auf Säulen, Gerätschaften, Denkmäler, Geschenke usw.

bleibt und gleichsam als eine geistige Hand nach etwas hindeutet, indem es mit dem Worte, das auf den Gegenstand hingeschrieben ist, etwas sonst Plastisches, Örtliches, außer der Rede Gegenwärtiges erklärt. Hier sagt das Epigramm einfach, was *diese* Sache ist. Der Mensch spricht noch nicht sein konkretes Selbst aus, sondern schaut umher und fügt dem Gegenstande, dem Ort, den er sinnlich vor sich hat und der sein Interesse in Anspruch nimmt, eine gedrängte Erläuterung hinzu, welche den Kern der Sache selber betrifft.

β) Den weiteren Schritt sodann können wir darin suchen, dass die Gedoppeltheit des Objekts in seiner äußeren Realität und der Aufschrift getilgt wird, insofern die Poesie, ohne die sinnliche Gegenwärtigkeit des Gegenstandes, ihre Vorstellung von der Sache ausspricht. Hierher gehören z. B. die *Gnomen* der Alten, Sittensprüche, welche das gedrängt zusammenfassen, was stärker ist als die sinnlichen Dinge, bleibender, allgemeiner als das Denkmal für eine bestimmte Tat, dauernder als Weihgeschenke, Säulen, Tempel: die Pflichten im menschlichen Dasein, die Weisheit des Lebens, die Anschauung von dem, was im Geistigen die festen Grundlagen und haltenden Bande für den Menschen im Handeln und Wissen bildet. Der epische Charakter liegt in dieser Auffassungsweise darin, dass sich dergleichen Sentenzen nicht als subjektive Empfindung und bloß individuelle Reflexion kundgeben und auch in Rücksicht auf ihren Eindruck sich ebenso wenig mit dem Zwecke der Rührung oder in einem Interesse des Herzens an die Empfindung wenden, sondern das, was das Gehaltvolle ist, dem Menschen als Sollen, als das Ehrenvolle, Geziemende ins Bewusstsein rufen. Die alte griechische Elegie hat zum Teil diesen epischen Ton; wie z. B. von Solon uns einiges in dieser Art, die leicht zum paränetischen Tone und Stile hinübergeht, aufbewahrt ist: Ermahnungen, Warnungen in Rücksicht auf Zusammenleben im Staat, Gesetze, Sittlichkeit usf. Auch die goldenen Sprüche, welche den Namen des Pythagoras tragen, lassen sich hierher rechnen. Doch sind dies alles Zwitterarten, die dadurch entstehen, dass zwar im allgemeinen der Ton einer bestimmten Gattung festgehalten wird, doch bei der Unvollständigkeit des Gegenstandes nicht zur vollkommenen

Ausbildung gelangen kann, sondern Gefahr läuft, auch den Ton einer anderen Gattung, hier z. B. der lyrischen, mit hereinzunehmen.

γ) Solche Aussprüche nun, wie ich sie eben angeführt habe, können sich aus ihrer fragmentarischen Besonderung und selbstständigen Vereinzelung *drittens* zu einem größeren Ganzen aneinanderreihen und zu einer Totalität abrunden, die schlechthin *epischeren* ist, da weder eine bloß lyrische Stimmung oder dramatische Handlung, sondern ein bestimmter wirklicher Lebenskreis, dessen wesentliche Natur ebenso im allgemeinen als auch in Betreff seiner besonderen Richtungen, Seiten, Verkommenheiten, Pflichten usf. zum Bewusstsein gebracht werden soll, die zusammenhaltende Einheit und den eigentlichen Mittelpunkt abgibt. Dem Charakter dieser ganzen epischen Stufe gemäß, welche das Bleibende und Allgemeine als solches mit einem meist ethischen Zweck der Warnung, der Lehre und Aufforderung zu einem in sich sittlich gediegenen Leben aufstellt, erhalten dergleichen Produkte einen *didaktischen* Ton; jedoch durch Neuheit der Weisheitssätze, durch frische Lebensanschauung und Naivität der Betrachtungen bleiben sie noch weit von der Nüchternheit späterer Lehrgedichte entfernt und liefern, da sie auch dem beschreibenden Elemente den nötigen Spielraum lassen, den vollen Erweis, das Ganze der Lehre wie der Schilderung sei unmittelbar aus der ihrer Substanz nach durchlebten und ergriffenen Wirklichkeit selber geschöpft. Als näheres Beispiel will ich nur die *Werke und* Tage des Hesiod anführen, deren ursprüngliche Weise des Lehrens und Beschreibens von selten des Poetischen ganz anders erfreut als die kältere Eleganz, Gelehrsamkeit und systematische Folge in Vergils Gedicht vom Landbau.

b. Philosophische Lehrgedichte, Kosmogonien und Theogonien

Wenn nun die bisher bezeichneten Arten in Epigrammen, Gnomen und Lehrgedichten sich *besondere* Gebiete der Natur oder des menschlichen Daseins zum Stoffe nehmen, um vereinzelter oder umfassender, was das zeitlos Gehaltvolle und wahrhaft Seiende in diesem oder jenem Objekte, Zustande oder Felde ist, in gedrungenen Worten vor die Vorstellung zu bringen und bei noch enger Verschlungenheit

der Poesie und Wirklichkeit auch praktisch durch das Organ der Dichtkunst zu wirken, so dringt ein *zweiter* Kreis teils tiefer, teils hat er weniger den Zweck der Lehre und Besserung. Diese Stellung können wir den Kosmogonien und Theogonien sowie denjenigen ältesten Produkten der Philosophie geben, welche sich noch von der poetischen Form ganz zu befreien nicht imstande gewesen sind.

α) So bleibt z. B. der Vortrag der eleatischen Philosophie in den Gedichten des Xenophanes und Parmenides, besonders bei Parmenides in dem Eingange seines philosophischen Werkes, noch poetischer Art. Der Inhalt ist hier das Eine, welches dem Werdenden und Gewordenen, den besonderen und einzelnen Erscheinungen gegenüber das Unvergängliche und Ewige ist. Nichts Besonderes mehr soll dem Geiste Befriedigung geben, der nach Wahrheit strebt und dieselbe sich zunächst in ihrer abstraktesten Einheit und Gediegenheit zum denkenden Bewusstsein bringt. Von der Größe dieses Gegenstandes ausgeweitet und ringend mit der Mächtigkeit derselben, erhält der Schwung der Seele zugleich eine Wendung gegen das Lyrische hin, obschon die ganze Explikation der in das Denken eingehenden Wahrheiten einen rein sachlichen und dadurch epischen Charakter an sich trägt.

β) In den Kosmogonien *zweitens* ist es das *Werden* der Dinge, vor allem der Natur, das Drängen und Kämpfen der in ihr waltenden Tätigkeiten, was den Inhalt abgibt und die dichtende Phantasie dahin führt, nun konkreter schon und reichhaltiger ein Geschehen in Form von Taten und Begebnissen darzustellen, indem sich die Einbildungskraft die zu unterschiedenen Kreisen und Gebilden sich herausarbeitenden Naturgewalten unbestimmter oder fester personifiziert und symbolisierend in die Form menschlicher Ereignisse und Handlungen kleidet. Diese Art des epischen Inhaltes und Darstellens gehört vorzugsweise den orientalischen Naturreligionen an, und vor allem ist die indische Poesie höchst fruchtbar in Erfindung und Ausmalung solcher oft wilden und ausschweifenden Vorstellungsweisen vom Entstehen der Welt und der in ihr fortwirkenden Mächte gewesen.

γ) Das Ähnliche *drittens* findet in Theogonien statt, welche besonders dann ihre rechte Stellung erhalten, wenn auf der einen Seite weder die einzelnen vielen Götter ausschließlich das Naturleben zum näheren Inhalte ihrer Macht und Hervorbringung haben sollen, noch umgekehrt auf der anderen Seite ein Gott aus dem Gedanken und Geist die Welt erschafft und in eifrigem Monotheismus keine anderen Götter neben sich duldet. Diese schöne Mitte hält einzig die griechische religiöse Anschauung und findet einen unvergänglichen Stoff für Theogonien in dem Herausringen des Göttergeschlechts des Zeus aus der Unbändigkeit der ersten Naturgewalten sowie in dem Kampf gegen diese Naturahnen: ein Werden und Streiten, das in der Tat die sachgemäße Entstehungsgeschichte der ewigen Götter der Poesie selber ist. Das bekannte Beispiel solcher epischen Vorstellungsart besitzen wir in der *Theogonie,* welche unter dem Namen des Hesiod auf uns gekommen ist. Hier nimmt das ganze Geschehen schon durchgängig die Form menschlicher Begebnisse an und bleibt um so weniger nur symbolisch, je mehr sich die zu geistiger Herrschaft berufenen Götter nun auch zu der ihrem Wesen entsprechenden Gestalt geistiger Individualität befreien und deshalb wie Menschen zu handeln und dargestellt zu werden berechtigt sind.

Was nun aber dieser Art des Epischen noch fehlt, ist einerseits die echt poetische *Abrundung.* Denn die Taten und Ereignisse, welche dergleichen Gedichte schildern können, sind wohl eine in sich notwendige Sukzession von Vorfällen und Begebenheiten, aber keine individuelle Handlung, die aus einem Mittelpunkte hervorgeht und in ihm ihre Einheit und Abgeschlossenheit sucht. Andererseits bietet der Inhalt hier seiner Natur nach nicht die Anschauung einer in sich vollständigen *Totalität* dar, indem er wesentlich der eigentlich menschlichen Wirklichkeit entbehrt, welche erst den wahrhaft konkreten Stoff für das Walten der göttlichen Mächte liefern muss. Die epische Poesie hat sich deshalb, soll sie zu ihrer vollendeten Gestalt gelangen, auch noch von diesen Mängeln loszumachen.

c. Die eigentliche Epopöe

Dies geschieht in demjenigen Gebiete, welches wir mit dem Namen der eigentlichen *Epopöe* bezeichnen können. In den bisherigen Arten, die man gewöhnlich beiseite stellt, ist allerdings epischer Ton vorhanden, ihr Inhalt jedoch ist noch nicht konkret poetisch. Denn besondere Sittensprüche und Philosopheme bleiben in Rücksicht auf ihren bestimmten Stoff beim Allgemeinen stehen; das echt Poetische aber ist das konkret Geistige in individueller Gestalt; und das Epos, indem es zum Gegenstande hat, was ist, erhält das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit im Zusammenhange mit der in sich totalen Welt einer Nation und Zeit zur Anschauung gelangen muss. Die gesamte Weltanschauung und Objektivität eines Volksgeistes, in ihrer sich objektivierenden Gestalt als wirkliches Begebnis vorübergeführt, macht deshalb den Inhalt und die Form des eigentlich Epischen aus. Zu dieser Totalität gehört einerseits das religiöse Bewusstsein von allen Tiefen des Menschengeistes, andererseits das konkrete Dasein, das politische und häusliche Leben, bis zu den Weisen, Bedürfnissen und Befriedigungsmitteln der äußerlichen Existenz hinunter; und dies alles belebt das Epos durch enges Verwachsensein mit Individuen, da für die Poesie das Allgemeine und Substantielle nur in lebendiger Gegenwart des Geistes vorhanden ist. Solch eine totale und doch ebenso sehr ganz individuell zusammengefasste Welt muss dann in ihrer Realisierung ruhig fortschreiten, ohne praktisch und dramatisch dem Ziele und Resultat der Zwecke entgegenzueilen, so dass wir bei dem, was vorgeht, verweilen, uns in die einzelnen Gemälde des Ganges vertiefen und sie in ihrer Ausführlichkeit genießen können. Dadurch erhält der ganze Verlauf der Darstellung in seiner realen Objektivität die Gestalt eines äußerlichen Anreihens, dessen Grund und Grenze aber im Innern und Wesentlichen des bestimmten epischen Stoffs enthalten sein muss und nur nicht ausdrücklich hervorgehoben ist. Wenn deshalb das epische Gedicht auch weitläufiger und durch die relativ größere Selbstständigkeit der Teile locker in seinem Zusammenhange wird, so muss man doch nicht glauben, es dürfe so fort und fort ge-

sungen werden, sondern es hat sich wie jedes andere Kunstwerk poetisch als ein in sich organisches Ganzes abzurunden, das sich jedoch in objektiver Ruhe fortbewegt, damit uns das Einzelne selbst und die Bilder der lebendigen Wirklichkeit interessieren können.

α) Als solch eine ursprüngliche Totalität ist das epische Werk die Sage, das Buch, die Bibel eines Volks, und jede große und bedeutende Nation hat dergleichen absolut erste Bücher, in denen ihr, was ihr ursprünglicher Geist ist, ausgesprochen wird. Insofern sind diese Denkmäler nichts Geringeres als die eigentlichen Grundlagen für das Bewusstsein eines Volkes, und es würde interessant sein, eine Sammlung solcher epischen Bibeln zu veranstalten. Denn die Reihe der Epopöen, wenn sie kein späteres Kunststück sind, würde uns eine Galerie der Volksgeister zeigen. Doch haben weder alle Bibeln die poetische Form von Epopöen, noch besitzen alle Völker, die ihr Heiligstes in Betreff auf Religion und weltliches Leben in Gestalt umfassender epischer Kunstwerke gekleidet haben, religiöse Grundbücher. Das Alte Testament z. B. enthält zwar viele Sagenerzählung und wirkliche Geschichte sowie auch eingestreute poetische Stücke, doch ist das Ganze kein Kunstwerk. Ebenso beschränkt sich außerdem unser Neues Testament sowie der Koran hauptsächlich auf die religiöse Seite, von welcher dann die übrige Welt der Völker eine spätere Folge ist. Umgekehrt fehlt es den Griechen, die in den Gedichten des Homer eine poetische Bibel haben, an religiösen Grundbüchern, wie wir sie bei den Indern und Parsen finden. Wo wir aber ursprünglichen Epopöen begegnen, da haben wir die poetischen Grundbücher wesentlich von den späteren klassischen Kunstwerken einer Nation zu unterscheiden, welche nicht mehr eine Totalanschauung des ganzen Volksgeistes geben, sondern denselben abstrakter nur nach bestimmten Richtungen hin abspiegeln. So gibt uns z. B. die dramatische Poesie der Inder oder die Tragödien des Sophokles kein solches Gesamtbild als der Ramajana und Mahabharata oder die llias und Odyssee.

β) Indem nun im eigentlichen Epos das naive Bewusstsein einer Nation zum ersten Male in poetischer Weise sich ausspricht, so fällt das echte epische Gedicht wesentlich in die Mittelzeit, in welcher ein

Volk zwar aus der Dumpfheit erwacht und der Geist soweit schon in sich erstarkt ist, seine eigene Welt zu produzieren und in ihr sich heimisch zu fühlen, umgekehrt aber alles, was später festes religiöses Dogma oder bürgerliches und moralisches Gesetz wird, noch ganz lebendige, von dem einzelnen Individuum als solchem unabgetrennte Gesinnung bleibt und auch Wille und Empfindung sich noch nicht voneinander geschieden haben.

αα) Denn mit dieser Loslösung des individuellen Selbst von dem substantiellen Ganzen der Nation und ihrer Zustände, Sinnesweise, Taten und Schicksale sowie mit der Scheidung des Menschen in Empfindung und Wille kommt statt der epischen Poesie auf der einen Seite die lyrische, auf der anderen die dramatische zu ihrer reifsten Ausbildung. Dies geschieht vollständig in den späteren Lebenstagen eines Volkes, in denen die allgemeinen Bestimmungen, welche den Menschen in Rücksicht auf sein Handeln zu leiten haben, nicht mehr dem in sich totalen Gemüt und der Gesinnung angehören, sondern bereits selbstständig als ein für sich festgewordener rechtlicher und gesetzlicher Zustand, als eine prosaische Ordnung der Dinge, als politische Verfassung, moralische und sonstige Vorschriften erscheinen, so dass nun die substantiellen Verpflichtungen dem Menschen als eine äußere, ihm nicht selber immanente Notwendigkeit, die ihn zum Geltenlassen derselben zwingt, entgegentreten. Solch einer für sich bereits fertigen Wirklichkeit gegenüber wird dann das Gemüt teils zu einer gleichfalls für sich seienden Welt der subjektiven Anschauung, Reflexion und Empfindung, die nicht zum Handeln fortschreitet und ihr Verweilen in sich, die Beschäftigung mit dem individuellen Inneren *lyrisch* ausspricht; teils erhebt sich die praktische Leidenschaft zur Hauptsache und sucht sich handelnd zu verselbstständigen, insofern sie den äußeren Umständen, dem Geschehen und den Begebnissen das Recht der epischen Selbstständigkeit raubt. Diese sich in sich erstarkende individuelle Festigkeit der Charaktere und Zwecke in Rücksicht auf das Handeln führt dann umgekehrt zur *dramatischen* Poesie. Das Epos aber fordert noch jene unmittelbare Einheit von Empfindung und Handlung, inneren konsequent sich durchführenden Zwe-

cken und äußeren Zufällen und Begebenheiten – eine Einheit, welche in ihrer unzerschiedenen Ursprünglichkeit nur in ersten Perioden des nationalen Lebens wie der Poesie vorhanden ist.

ββ) Dabei müssen wir uns aber nicht etwa die Sache so vorstellen, als ob ein Volk in seiner heroischen Zeit als solcher, der Heimat seines Epos, schon die Kunst besitze, sich selber poetisch schildern zu können, denn etwas anderes ist eine an sich in ihrem wirklichen Dasein poetische Nationalität, etwas anderes die Poesie als das vorstellende Bewusstsein von poetischen Stoffen und als künstlerische Darstellung solch einer Welt. Das Bedürfnis, sich darin als *Vorstellung* zu ergehen, die Bildung der Kunst tritt notwendig später auf als das Leben und der Geist selbst, der sich unbefangen in seinem unmittelbar poetischen Dasein zu Hause findet. Homer und die Gedichte, die seinen Namen tragen, sind Jahrhunderte später als der Trojanische Krieg, der ebenso gut als ein wirkliches Faktum gilt, als mir Homer eine historische Person ist. In ähnlicher Art besingt Ossian, wenn die ihm zugeschriebenen Gedichte von ihm herrühren, eine Heldenvergangenheit, deren dahingesunkener Glanz das Bedürfnis poetischer Erinnerung und Ausgestaltung hervorruft.

γγ) Dieser Trennung zum Trotz muss dennoch zugleich ein enger Zusammenhang zwischen dem Dichter und seinem Stoffe übrig sein. Der Dichter muss noch ganz in diesen Verhältnissen, diesen Anschauungsweisen, diesem Glauben stehen und nur das poetische Bewusstsein, die Kunst der Darstellung zu dem Gegenstände hinzuzubringen, nötig haben, der noch seine substantielle Wirklichkeit ausmacht. Fehlt dagegen die Verwandtschaft des wirklichen Glaubens, Lebens und gewohnten Vorstellens, das die eigene Gegenwart dem Dichter aufdringt, und der Begebenheiten, welche er episch schildert, so wird sein Gedicht notwendigerweise in sich selber gespalten und disparat. Denn beide Seiten, der Inhalt, die epische Welt, die zur Darstellung kommen soll, und die sonstige, davon unabhängige Welt des dichterischen Bewusstseins und Vorstellens sind geistiger Art und haben ein bestimmtes Prinzip in sich, das ihnen besondere Charakterzüge gibt. Wenn nun der künstlerische Geist ein wesentlich anderer ist

als derjenige, durch welchen die geschilderte Nationalwirklichkeit und Tat ihr Dasein erhielt, so entsteht dadurch eine Scheidung, die uns sogleich als unangemessen und störend entgegentritt. Denn auf der einen Seite sehen wir dann Szenen eines vergangenen Weltzustandes, auf der anderen Formen, Gesinnungen, Betrachtungsarten einer davon verschiedenen Gegenwart, durch welche nun die Gestaltungen des früheren Glaubens in dieser weitergebildeten Reflexion zu einer kalten Sache, einem Aberglauben und leeren Schmuck einer bloß poetischen Maschinerie werden, der alle ursprüngliche Seele eigener Lebendigkeit abgeht.

γ) Dies führt uns auf die Stellung, welche überhaupt in der eigentlich epischen Poesie das dichtende Subjekt einzunehmen hat. αα) Wie sehr das Epos auch sachlicher Art, die objektive Darstellung einer in sich selbst begründeten und ihrer Notwendigkeit wegen realisierten Welt sein muss, welcher der Dichter mit seiner eigenen Vorstellungsweise noch nahe steht und sich mit ihr identisch weiß, so ist und bleibt das Kunstwerk, das solche Welt darstellt, doch das *freie Produkt* des Individuums. In dieser Rücksicht können wir noch einmal an den großen Ausspruch Herodots erinnert werden: Homer und Hesiod hätten den Griechen ihre Götter gemacht. Schon diese freie Kühnheit des Schaffens, welche Herodot den genannten Epikern beilegt, gibt uns ein Beispiel dafür, dass Epopöen wohl alt in einem Volke sein müssen, doch nicht den ältesten Zustand zu schildern haben. Fast jedes Volk nämlich hat mehr oder weniger in seinen frühesten Anfängen irgendeine fremde Kultur, einen auswärtigen Gottesdienst vor sich gehabt und sich dadurch imponieren lassen; denn darin eben besteht die Gefangenschaft, der Aberglauben, die Barbarei des Geistes: das Höchste, statt darin heimisch zu sein, als ein sich Fremdes, nicht aus dem eigenen nationalen und individuellen Bewusstsein Hervorgegangenes zu wissen. So mussten z. B. die Inder vor der Zeit ihrer großen Epopöen gewiss manche große Revolution ihrer religiösen Vorstellungen und sonstigen Zustände durchmachen; auch die Griechen hatten Ägyptisches, Phrygisches, Kleinasiatisches, wie wir schon früher sahen, umzubilden; die Römer fanden griechische Elemente vor, die Barbaren der Völkerwanderung Römisches und Christliches usf. Erst

der Völkerwanderung Römisches und Christliches usf. Erst wenn der Dichter mit freiem Geist solch ein Joch abwirft, in seine eigenen Hände schaut, seinen eigenen Geist würdig erachtet und damit die Trübheit des Bewusstseins verschwunden ist, kann die Epoche für das eigentliche Epos anbrechen; denn auf der anderen Seite sind Zeiten eines abstrakt gewordenen Kultus, ausgearbeiteter Dogmen, festgestellter politischer und moralischer Grundsätze über das konkret Einheimische schon wieder hinaus. Dagegen bleibt der echt epische Dichter in seiner Welt sowohl in Ansehung der allgemeinen Mächte, Leidenschaften und Zwecke, welche sich im Innern der Individuen wirksam erweisen, als auch in Betreff aller Außenseiten der Selbstständigkeit des Schaffens unerachtet ganz zu Hause. So hat z. B. Homer heimisch von seiner Welt gesprochen, und wo anderen heimisch ist, sind wir auch einheimisch, denn da schauen wir die Wahrheit an, den Geist, der in seiner Welt lebt und *sich* darin hat, und uns wird wohl und heiter zumute, weil der Dichter selbst mit ganzem Sinne und Geist dabei ist. Solche Welt kann auf einer niederen Stufe der *Entwicklung* und Ausbildung stehen, aber sie bleibt auf der Stufe der Poesie und unmittelbaren Schönheit, so dass wir alles, was das höhere Bedürfnis, das eigentlich Menschliche fordert – die Ehre, die Gesinnung, Empfindung, den Rat, die Taten jedes Helden –, dem Gehalt nach anerkennen, verstehen und diese Gestalten in der Ausführlichkeit ihrer Schilderungen als hoch und lebensreich genießen können.

ββ) Um der Objektivität des Ganzen willen muss nun aber der Dichter als *Subjekt gegen* seinen *Gegenstand* zu rücktreten und in demselben verschwinden. Nur das Produkt, nicht aber der Dichter erscheint, und doch ist, was in dem Gedichte sich ausspricht, das Seine; er hat es in seiner Anschauung ausgebildet, seine Seele, seinen vollen Geist hineingelegt. Dass er dies aber getan hat, tritt nicht ausdrücklich hervor. So sehen wir z. B. in der Ilias bald den Kalchas die Begebenheiten deuten, bald den Nestor, und doch sind dies Erläuterungen, welche der Dichter gibt; ja selbst was im Innern der Helden vor sich geht, erklärt er objektiv als ein Einschreiten der Götter; wie dem zürnenden Achill, zur Besonnenheit mahnend, Athene erscheint.

Dies hat der Dichter gemacht; weil aber das Epos nicht die innere Welt des dichtenden Subjekts, sondern die Sache vorführt, muss das Subjektive der Produktion ganz ebenso in den Hintergrund gestellt sein, als sich der Dichter selbst vollständig in die Welt versenkt, die er vor unseren Augen entfaltet. – Nach dieser Seite besteht der große epische Stil darin, dass sich das Werk für sich fortzusingen scheint und selbstständig, ohne einen Autor an der Spitze zu haben, auftritt.

γγ) Dennoch aber kann das epische Gedicht als wirkliches Kunstwerk nur von *einem* Individuum herstammen. Wie sehr nämlich ein Epos auch die Sache der ganzen Nation ausspricht, so dichtet doch ein Volk als Gesamtheit nicht, sondern nur Einzelne. Der Geist einer Zeit, einer Nation ist zwar die substantielle, wirksame Ursache, die aber selber erst zur Wirklichkeit als Kunstwerk heraustritt, wenn sie sich zu dem individuellen Genius *eines* Dichters zusammenfasst, der dann diesen allgemeinen Geist und dessen Gehalt als seine eigene Anschauung und sein eigenes Werk zum Bewusstsein bringt und ausführt. Denn Dichten ist eine geistige Hervorbringung, und der Geist existiert nur als einzelnes wirkliches Bewusstsein und Selbstbewusstsein. Ist nun in einem bestimmten Tone ein Werk bereits da, so wird dies freilich etwas Gegebenes, so dass dann auch andere imstande sind, den ähnlichen oder gleichen Ton anzuschlagen, wie wir noch jetzt hundert und aber hundert Gedichte in Goethescher Weise singen hören. Viele Stücke, in demselbigen Tone fortgesungen, machen jedoch noch kein einheitsvolles Werk, das nur aus *einem* Geiste entspringen kann. Es ist dies ein Punkt, der besonders in Betreff der Homerischen Gedichte sowie des Nibelungenliedes wichtig wird, insofern für das letztere ein bestimmter Autor nicht mit historischer Sicherheit kann erwiesen werden und rücksichtlich der Ilias und Odyssee bekanntermaßen die Meinung geltend gemacht ist, Homer als dieser *eine* Dichter des Ganzen habe nie existiert, sondern Einzelne hätten die einzelnen Stücke produziert, welche sodann zu jenen größeren zwei Werken seien aneinandergefügt worden. Bei dieser Behauptung fragt es sich vor allem, ob jene Gedichte jedes für sich ein organisches episches Ganzes oder, wie jetzt die Meinung verbreitet wird, ohne

notwendigen Anfang und Ende seien und sich deshalb ins unendliche hätten fortführen lassen. Allerdings sind die Homerischen Gesänge, statt von dem gedrängten Zusammenhange dramatischer Kunstwerke, ihrer Natur nach von einer loseren Einheit, so dass sie, da jede Partie selbstständig sein und erscheinen darf, manchen Einschaltungen und sonstigen Veränderungen offen gestanden haben; dennoch aber bilden sie durchaus eine wahrhafte, innerlich organische epische Totalität, und solch ein Ganzes kann nur *einer* machen. Die Vorstellung von der Einheitslosigkeit und bloßen Zusammensetzung verschiedener, in ähnlichem Tone gedichteter Rhapsodien ist eine kunstwidrige barbarische Vorstellung. Soll diese Ansicht aber nur bedeuten, dass der Dichter als Subjekt gegen sein Werk verschwinde, so ist sie das höchste Lob; sie heißt dann nichts anderes, als dass man keine subjektive Manier des Vorstellens und Empfindens erkennen könne. Und dies ist in den Homerischen Gesängen der Fall. Die Sache, die objektive Anschauungsweise des Volks allein stellt sich dar. Doch selbst der Volksgesang bedarf eines Mundes, der ihn aus dem vom Nationalgefühle erfüllten Innern heraus singt und mehr noch macht ein in sich *einiges* Kunstwerk den in sich einigen Geist *eines* Individuums notwendig.

2. Besondere Bestimmungen des eigentlichen Epos

Wir haben bisher in Rücksicht auf den *allgemeinen* Charakter der epischen Poesie zunächst die unvollständigen Arten kurz angeführt, welche, obschon von epischem Tone, dennoch keine totalen Epopöen sind, indem sie weder einen Nationalzustand noch eine konkrete Begebenheit innerhalb solch einer Gesamtwelt darstellen. Dies letztere aber gibt erst den gemäßen Inhalt für das vollständige Epos ab, dessen Grundzüge und Bedingungen ich soeben bezeichnet habe.

Nach diesen Vorerinnerungen nun müssen wir uns jetzt nach den *besonderen* Anforderungen umsehen, die sich aus der Natur des epischen Kunstwerkes selber herleiten lassen. Hier tritt uns aber sogleich die Schwierigkeit entgegen, dass sich im allgemeinen über dies Speziellere wenig sagen lässt, so dass wir gleich auf das Geschichtliche

eingehen und die einzelnen epischen Werke der Völker betrachten müssten, welche bei der großen Verschiedenheit der Zeiten und Nationen für zusammenstimmende Resultate wenig Hoffnung geben. Diese Schwierigkeit findet jedoch ihre Erledigung darin, dass aus den vielen epischen Bibeln *eine* kann herausgehoben werden, in welcher wir den Beleg für das erhalten, was sich als den wahrhaften Grundcharakter des eigentlichen Epos feststellen lässt. Dies sind die *Homerischen* Gesänge. Aus ihnen vornehmlich will ich deshalb die Züge entnehmen, welche, wie mir scheint, für das Epos der Natur der Sache nach die Hauptbestimmungen ausmachen. Wir können dieselben zu folgenden Gesichtspunkten zusammenfassen.

Erstens entsteht die Frage, von welcher Beschaffenheit der *allgemeine* Weltzustand sein müsse, auf dessen Boden das epische Begebnis zu einer angemessenen Darstellung gelangen kann.

Zweitens ist es die Art dieser individuellen Begebenheit selbst, deren Qualität wir zu untersuchen haben.

Drittens endlich müssen wir einen Blick auf die Form werfen, in welcher sich diese beiden Seiten zur Einheit eines Kunstwerks verschlingen und episch abrunden.

a. Der epische allgemeine Weltzustand

Wir haben gleich anfangs gesehen, dass sich in dem wahrhaft epischen Begebnis nicht eine einzelne willkürliche Tat vollbringe und somit ein bloß zufälliges Geschehen erzählt werde, sondern eine in die Totalität ihrer Zeit und nationalen Zustände verzweigte Handlung, welche deshalb nun auch nur innerhalb einer ausgebreiteten Welt zur Anschauung gelangen kann und die Darstellung dieser gesamten Wirklichkeit fordert. – In Rücksicht auf die echt poetische Gestalt dieses allgemeinen Bodens kann ich mich kurz fassen, insofern ich die Hauptpunkte bereits im ersten Teile bei Gelegenheit des allgemeinen Weltzustandes für die ideale Handlung berührt habe (Bd. l, S. 235–

257). Ich will daher an dieser Stelle nur das anführen, was für das Epos von Wichtigkeit ist.

α) Das Passendste für den ganzen Lebenszustand, den das Epos zum Hintergrunde macht, besteht darin, dass derselbe für die Individuen bereits die Form vorhandener Wirklichkeit hat, doch mit ihnen noch in dem engsten Zusammenhange ursprünglicher Lebendigkeit bleibt. Denn sollen die Helden, welche an die Spitze gestellt sind, erst einen Gesamtzustand gründen, so fällt die Bestimmung dessen, was da ist oder zur Existenz kommen soll, mehr als es dem Epos geziemt in den subjektiven Charakter, ohne als objektive Realität erscheinen zu können.

αα) Die Verhältnisse des sittlichen Lebens, der Zusammenhalt der Familie sowie des Volkes als ganzer Nation in Krieg und Frieden müssen sich eingefunden, gemacht und entwickelt haben, umgekehrt aber noch nicht zu der Form allgemeiner, auch ohne die lebendige subjektive Besonderheit der Individuen für sich gültiger Satzungen, Pflichten und Gesetze gediehen sein, welche sich auch gegen das individuelle Wollen festzuhalten die Kraft besitzen. Der *Sinn* des Rechts und der Billigkeit, die Sitte, das Gemüt, der Charakter muss im Gegenteil als ihr alleiniger Ursprung und ihre Stütze erscheinen, so dass noch kein Verstand sie in Form prosaischer Wirklichkeit dem Herzen, der individuellen Gesinnung und Leidenschaft gegenüberzustellen und zu befestigen vermag. Einen schon zu organisierter Verfassung herausgebildeten Staatszustand mit ausgearbeiteten Gesetzen, durchgreifender Gerichtsbarkeit, wohleingerichteter Administration, Ministerien, Staatskanzleien, Polizei usf. haben wir als Boden einer echt epischen Handlung von der Hand zu weisen. Die Verhältnisse objektiver Sittlichkeit müssen wohl schon gewollt sein und sich verwirklichen, aber nur durch die handelnden Individuen selbst und deren Charakter, nicht aber sonst schon in allgemein geltender und für sich berechtigter Form ihr Dasein erhalten können. So finden wir im Epos zwar die substantielle Gemeinsamkeit des objektiven Lebens und Handelns, ebenso aber die Freiheit in diesem Handeln und Leben, das

ganz aus dem subjektiven Willen der Individuen hervorzugehen scheint,

ββ) Dasselbe gilt für die Beziehung des Menschen auf die ihn umgebende *Natur,* aus welcher er sich die Mittel zur Befriedigung seiner *Bedürfnisse* nimmt, sowie für die Art dieser *Befriedigung.* Auch in dieser Rücksicht muss ich auf das zurückweisen, was ich früher bereits bei Gelegenheit der äußeren Bestimmtheit des Ideals weitläufiger ausgeführt habe (Bd. l, S. 333–341). Was der Mensch zum äußeren Leben gebraucht, Haus und Hof, Gezelt, Sessel, Bett, Schwert und Lanze, das Schiff, mit dem er das Meer durchfurcht, der Wagen, der ihn zum Kampf führt, Sieden und Braten, Schlachten, Speisen und Trinken: es darf ihm nichts von allem diesen nur ein totes Mittel geworden sein, sondern er muss sich noch mit ganzem Sinn und Selbst darin lebendig fühlen und dadurch dem an sich Äußerlichen durch den engen Zusammenhang mit dem menschlichen Individuum ein selber menschlich beseeltes individuelles Gepräge geben. Unser heutiges Maschinen- und Fabrikenwesen mit den Produkten, die aus demselben hervorgehen, sowie überhaupt die Art, unsere äußeren Lebensbedürfnisse zu befriedigen, würde nach dieser Seite hin ganz ebenso als die moderne Staatsorganisation dem Lebenshintergrunde unangemessen sein, welchen das ursprüngliche Epos erheischt. Denn wie der Verstand mit seinen Allgemeinheiten und deren von der individuellen Gesinnung unabhängig sich durchsetzenden Herrschaft in den Zuständen der eigentlich epischen Weltanschauung sich noch nicht muss geltend gemacht haben, so darf hier auch der Mensch noch nicht von dem lebendigen Zusammenhange mit der Natur und der kräftigen und frischen, teils befreundeten, teils kämpfenden Gemeinschaft mit ihr losgelöst erscheinen.

γγ) Dies ist der Weltzustand, den ich, im Unterschiede des idyllischen, schon andernorts den *heroischen* nannte. In schönster Poesie und Reichhaltigkeit echt menschlicher Charakterzüge finden wir ihn bei Homer geschildert. Hier haben wir im häuslichen und öffentlichen Leben ebenso wenig eine barbarische Wirklichkeit als die bloß verständige Prosa eines geordneten Familien- und Staatslebens, sondern

jene ursprünglich poetische Mitte vor uns, wie ich sie oben bezeichnet habe. Ein Hauptpunkt aber betrifft in dieser Rücksicht die freie Individualität aller Gestalten. In der Ilias z. B. ist Agamemnon wohl der König der Könige, die übrigen Fürsten stehen unter seinem Zepter, aber seine Oberherrschaft wird nicht zu dem trockenen Zusammenhange des Befehls und Gehorsams, des Herren und seiner Diener. Im Gegenteil, Agamemnon muss viel Rücksicht nehmen und klug nachzugeben verstehen, denn die einzelnen Führer sind keine zusammenberufenen Statthalter oder Generale, sondern selbstständig wie er selber; frei haben sie sich um ihn her gesammelt oder sind durch allerlei Mittel zu dem Zuge verleitet, er muss sich mit ihnen beraten, und beliebt es ihnen nicht, so halten sie sich wie Achilles vom Kampfe fern. Die freie Teilnahme wie das ebenso eigenwillige Abschließen, worin die Unabhängigkeit der Individualität sich unversehrt bewahrt, gibt dem ganzen Verhältnisse seine poetische Gestalt. Das Ähnliche finden wir in den Ossianischen Gedichten wie in der Beziehung des Cid zu den Fürsten, denen dieser poetische Held nationaler romantischer Ritterschaft dient. Auch bei Ariost und Tasso ist noch dies freie Verhältnis nicht gefährdet, und bei Ariost besonders ziehen die einzelnen Helden in fast zusammenhangsloser Selbstständigkeit auf eigene Abenteuer aus. Wie die Fürsten zu Agamemnon, so steht nun auch das Volk zu seinen Führern. Freiwillig ist es denselben gefolgt; es ist da noch kein zwingendes Gesetz, dem das Volk unterworfen wäre; Ehre, Achtung, Schamgefühl vor dem Mächtigeren, der immer Gewalt brauchen würde, das Imponieren des Heldencharakters usf. macht den Grund des Gehorsams aus. Und so herrscht auch im Innern des Hauses Ordnung, aber nicht als feste Gesindeordnung, sondern als Gesinnung und Sitte. Alles erscheint, als sei es eben unmittelbar so geworden. Von den Griechen z. B. erzählt Homer bei Gelegenheit eines Kampfes mit den Troern, auch sie hätten viele rüstige Streiter verloren, doch weniger als die Troer, denn (sagt Homer) sie gedachten immer einander die harte Not abzuhalten. Sie halfen also einander. Wollten wir nun heutigentags einen Unterschied zwischen einer wohl einexerzierten und unzivilisierten Heeresmacht aufstellen, so würden wir das Wesentliche gebildeter Heere auch in diesem Zusammenhalt und Bewusstsein, nur

in Einheit mit anderen zu gelten, suchen müssen. Barbaren sind nur Haufen, in denen sich keiner auf den anderen verlassen kann. Was aber bei uns als Resultat einer strengen und mühseligen Militärdisziplin, als Einübung, Kommando und Herrschaft fester Ordnung erscheint, das ist bei Homer noch eine Sitte, die sich von selber macht und den Individuen als Individuen lebendig innewohnt.

Den gleichen Grund haben nun auch bei Homer die mannigfaltigen Beschreibungen äußerlicher Dinge und Zustände. Bei Naturszenen, wie sie in unseren Romanen beliebt sind, hält er sich zwar nicht viel auf; dagegen ist er höchst umständlich in Schilderung eines Stockes, Zepters, Bettes, der Waffen, Gewänder, Türpfosten und vergisst selbst nicht der Angeln zu erwähnen, auf denen die Tür sich dreht. Bei uns würde dergleichen als sehr äußerlich und gleichgültig erscheinen, ja wir sind sogar unserer Bildung nach gegen eine Menge Gegenstände, Sachen und Ausdrücke von höchst spröder Vornehmigkeit und haben eine weitläufige Rangordnung in den verschiedenen Stockwerken der Kleidung, Gerätschaften usf. Außerdem zersplittert sich Jetzigerzeit jede Hervorbringung und Zubereitung irgendeines Befriedigungsmittels unserer Bedürfnisse zu solcher Vielfältigkeit von Geschäften der Fabriks- und Handwerkstätigkeit, dass alle die besonderen Seiten dieser breiten Verzweigung zu etwas Untergeordnetem herabgesetzt sind, das wir nicht beachten und aufzählen dürfen. Die Existenz der Heroen aber hat eine ungleich ursprünglichere Einfachheit der Gegenstände und Erfindungen und kann sich bei ihrer Beschreibung aufhalten, weil alle diese Dinge noch in gleichem Range stehen und als etwas gelten, worin der Mensch, insofern sein ganzes Leben ihn nicht davon ableitet und in eine nur intellektuelle Sphäre führt, noch eine Ehre seiner Geschicklichkeit, seines Reichtums seines positiven Interesses hat. Ochsen zu schlachten, zuzubereiten, Wein einzuschenken usf. ist ein Geschäft der Heroen selbst, das sie als Zweck und Genuss treiben, während bei uns ein Mittagessen, wenn es nicht alltäglich sein soll, nicht nur seltene delikate Sachen zutage bringen muss, sondern außerdem auch vortreffliche Diskurse verlangt. Die umständlichen Schildereien Homers in diesem Kreise von

Gegenständen dürfen uns deshalb nicht eine poetische Zutat zu einer kahleren Sache dünken, sondern diese ausführliche Beachtung ist der Geist der geschilderten Menschen und Zustände selbst; wie bei uns z. B. die Bauern über äußerliche Dinge mit großer Ausführlichkeit reden oder auch unsere Kavaliere von ihren Ställen, Pferden, Stiefeln, Sporen, Hosen usf. mit ähnlicher Breite zu erzählen wissen, was denn freilich in dem Kontrast gegen ein würdigeres intellektuelles Leben als platt erscheint.

Diese Welt nun darf nicht bloß das *beschränkt* Allgemeine der *besonderen* Begebenheit in sich *fassen,* die auf solch einem vorausgesetzten Boden vor sich geht, sondern muss sich zur *Totalität der* Nationalanschauung erweitern. Hiervon finden wir das schönste Beispiel in der Odyssee, welche uns nicht nur in das häusliche Leben der griechischen Fürsten und ihrer Diener und Untergebenen einführt, sondern auch die mannigfachen Vorstellungen von fremden Völkern, den Gefahren des Meers, der Behausung der Abgeschiedenen usf. aufs reichhaltigste vor uns ausbreitet. Doch auch in der llias, wo der Schauplatz der Taten, der Natur des Gegenstandes gemäß, beschränkter sein musste und inmitten des kriegerischen Kampfes Szenen des Friedens wenig Platz finden konnten, hat Homer z. B. kunstvoll das ganze Rund der Erde und des menschlichen Lebens, Hochzeiten, gerichtliche Handlungen, Ackerbau, Herden usf., Privatkriege der Städte gegeneinander mit bewunderungswürdiger Anschauung angebracht auf dem Schilde des Achill, dessen Beschreibung insofern als kein äußeres Nebenwerk angesehen werden darf. In den Gedichten dagegen, die Ossians Namen tragen, ist die Welt im ganzen zu beschränkt und unbestimmt und hat ebendeswegen schon einen lyrischen Charakter, während auch Dantes Engel und Teufel keine Welt für sich sind, die uns näher anginge, sondern nur dazu dienen, den Menschen zu belohnen und zu strafen. Vor allem aber fehlt in dem Nibelungenliede die bestimmte Wirklichkeit eines anschaulichen Grundes und Bodens, so dass die Erzählung in dieser Rücksicht schon gegen den bänkelsängerischen Ton hingeht. Denn sie ist zwar weitläufig genug, doch in der Art, wie wenn Handwerksburschen von weitem davon gehört und die

Sache nun nach ihrer Weise erzählen wollten. Wir bekommen die Sache nicht zu sehen, sondern merken nur das Unvermögen und Abmühen des Dichters. Diese langweilige Breite der Schwäche ist freilich im Heldenbuche noch ärger, bis sie endlich nur von den wirklichen Handwerksburschen, welche Meistersänger waren, übertroffen worden ist.

β) Indem jedoch das Epos für die Kunst eine spezifisch nach allen Seiten der Besonderung bestimmte Welt zu gestalten hat und deshalb an sich selber individuell sein muss, so ist es die Welt eines *bestimmten* Volks, die sich darin abspiegelt.

αα) In dieser Rücksicht geben uns alle wahrhaft ursprünglichen Epopöen die Anschauung eines nationalen Geistes in seinem sittlichen Familienleben, öffentlichen Zuständen des Kriegs und Friedens, in seinen Bedürfnissen, Künsten, Gebräuchen, Interessen, überhaupt ein Bild der ganzen Stufe und Weise des Bewusstseins. Die epischen Gedichte würdigen, sie näher betrachten, auslegen heißt daher, wie wir schon oben sahen, nichts anderes, als die individuellen Geister der Nationen vor unserem geistigen Auge vorbeipassieren lassen. Sie zusammen stellen selbst die Weltgeschichte dar, in deren schönster, freier, bestimmter Lebendigkeit, Hervorbringung und Tat. Griechischen Geist z. B. und griechische Geschichte oder wenigstens das Prinzip dessen, was das Volk in seinem Ausgangspunkte war und was es mitbrachte, um den Kampf seiner eigentlichen Geschichte zu bestehen, lernt man aus keiner Quelle so lebendig, so einfach kennen als aus Homer.

ββ) Nun gibt es aber *zweierlei* Arten nationaler Wirklichkeit: erstens eine ganz *positive* Welt speziellster Gebräuche gerade dieses einzelnen Volks, in dieser bestimmten Zeit, bei dieser geographischen und klimatischen Lage, diesen Flüssen, Bergen, Wäldern und Naturumgebung überhaupt; zweitens die nationale *Substanz* des geistigen Bewusstseins in Ansehung auf Religion, Familie, Gemeinwesen usf. Soll ein ursprüngliches Epos nun, wie wir es forderten, die dauernd gültige Bibel, das Volksbuch sein und bleiben, so wird das Positive der ver-

gangenen Wirklichkeit auf ein fortwirkend lebendiges Interesse nur insofern Anspruch machen können, als die positiven Charakterzüge in einem inneren Zusammenhange mit jenen eigentlich substantiellen Seiten und Richtungen des nationalen Daseins stehen. Denn sonst wird das Positive ganz zufällig und gleichgültig. So gehört z. B. eine einheimische Geographie zur Nationalität; gibt sie aber nicht dem Volke seinen spezifischen Charakter, so ist eine ferne anderweitige Naturumgebung, wenn dieselbe nur nicht der nationalen Eigentümlichkeit widerspricht, teils von keiner Störung, teils kann sie sogar für die Einbildungskraft etwas Anziehendes haben. An die unmittelbare Gegenwart heimischer Berge und Ströme knüpfen sich zwar die sinnlichen Erinnerungen der Jugend; fehlt aber das tiefere Band der ganzen Anschauungs- und Denkweise, so sinkt dieser Zusammenhang doch mehr oder weniger zu etwas Äußerlichem herab. Außerdem ist es bei Kriegsunternehmungen, wie z. B. in der Ilias, nicht möglich, das vaterländische Lokal beizubehalten; ja, hier hat die fremde Naturumgebung sogar etwas Reizendes und Lockendes. – Schlimmer aber steht es mit der dauernden Lebendigkeit eines Epos, wenn sich im Verlauf der Jahrhunderte das geistige Bewusstsein und Leben so umgewandelt hat, dass die Bande dieser späteren Vergangenheit und jenes Ausgangspunktes ganz zerrissen sind. So ist es z. B. Klopstock in anderen Gebieten der Poesie mit seiner Herstellung einer nationalen Götterlehre und in ihrem Gefolge mit Hermann und Thusnelda ergangen. Dasselbe ist vom Nibelungenliede zu sagen. Die Burgunder, Kriemhilds Rache, Siegfrieds Taten, der ganze Lebenszustand, das Schicksal des gesamten untergehenden Geschlechts, das nordische Wesen, König Etzel usf. – das alles hat mit unserem häuslichen, bürgerlichen, rechtlichen Leben, unseren Institutionen und Verfassungen in nichts mehr irgendeinen lebendigen Zusammenhang. Die Geschichte Christi, Jerusalem, Bethlehem, das römische Recht, selbst der Trojanische Krieg haben viel mehr Gegenwart für uns als die Begebenheiten der Nibelungen, die für das nationale Bewusstsein nur eine vergangene, wie mit dem Besen rein weggekehrte Geschichte sind. Dergleichen jetzt noch zu etwas Nationalem und gar zu einem Volksbuche machen zu wollen ist der trivialste, platteste Einfall gewesen. In Tagen schein-

bar neu auflodernder Jugendbegeisterung war es ein Zeichen von dem Greisenalter einer in der Annäherung des Todes wieder kindisch gewordenen Zeit, die sich an Abgestorbenem erlabte und darin ihr Gefühl, ihre Gegenwart zu haben auch anderen hat zumuten können.

γγ) Soll nun aber ein nationales Epos auch für *fremde* Völker und Zeiten ein bleibendes Interesse gewinnen, so gehört dazu, dass die Welt, die es schildert, nicht nur von *besonderer* Nationalität, sondern von *der* Art sei, dass sich in dem speziellen Volke und seiner Heldenschaft und Tat zugleich das *Allgemeinmenschliche* eindringlich ausprägt. So hat z. B. der in sich unmittelbar göttliche und sittliche Stoff, die Herrlichkeit der Charaktere und des gesamten Daseins, die anschauliche Wirklichkeit, in welcher der Dichter das Höchste und Geringste vor uns zu bringen weiß, in Homers Gedichten unsterbliche ewige Gegenwart. Es herrscht unter den Nationen in dieser Rücksicht ein großer Unterschied. Dem Ramajana z. B. kann es nicht abgesprochen werden, dass er den indischen Volksgeist, besonders von der religiösen Seite her, aufs lebendigste in sich trägt; aber der Charakter des ganzen indischen Lebens ist so überwiegend spezifischer Art, dass das eigentlich und wahrhaft Menschliche die Schranke dieser Besonderheit nicht zu durchbrechen vermag. Ganz anders dagegen hat sich die gesamte christliche Welt in den epischen Darstellungen, wie sie das Alte Testament vornehmlich in den Gemälden der patriarchalischen Zustände enthält, von früh an heimisch gefunden und diese zu so energischer Anschaulichkeit herausgestellten Begebnisse immer von neuem genossen; wie Goethe z. B. schon in seiner Kindheit „bei seinem zerstreuten Leben und zerstückelten Lernen dennoch seinen Geist, seine Gefühle auf diesen *einen* Punkt zu einer stillen Wirkung versammelte[174] und selbst in spätem Alter noch von ihnen sagt, dass er bei allen Wanderungen durch den Orient immer wieder zu diesen Schriften zurückkehrte, „als den erquicklichsten, obgleich hie und da getrübten, in die Erde sich verbergenden, sodann aber rein und frisch wieder hervorspringenden Quellwassern[175].

[174] Dichtung und Wahrheit, 1. Teil, 4. Buch
[175] *West-östlicher Divan,* Noten und Abhandlungen, „Alt-Testamentliches“

γ) *Drittens* endlich muss der allgemeine Zustand eines besonderen Volks nicht in dieser ruhigen Allgemeinheit seiner Individualität den eigentlichen Gegenstand des Epos abgeben und für sich beschrieben werden, sondern kann nur als die *Grundlage* erscheinen, auf deren Boden sich eine sich fortentwickelnde Begebenheit ereignet, welche alle Seiten der Volkswirklichkeit berührt und dieselben in sich hereintreten macht. Ein solches Geschehen nun darf keine bloß äußere Vorfallenheit, sondern muss ein substantieller, geistiger, durch den Willen sich vollführender Zweck sein. Sollen aber beide Seiten, der allgemeine Volkszustand und die individuelle Tat, nicht auseinander fallen, so muss die bestimmte Begebenheit ihre Veranlassung in dem Grund und Boden selber finden, auf dem sie sich bewegt. Dies heißt nichts anderes, als dass die vorgeführte epische Welt in so konkreter, einzelner Situation gefasst sein muss, dass daraus notwendig die bestimmten Zwecke hervorgehen, deren Realisation das Epos zu erzählen berufen ist. Nun haben wir bereits im ersten Teile bei Gelegenheit der idealen Handlung überhaupt gesehen (Bd. l, S. 266–283), dass dieselbe sich solche Situationen und Umstände voraussetzt, welche zu Konflikten, verletzenden Aktionen und dadurch notwendigen Reaktionen führen. Die bestimmte Situation, in welcher sich der epische Weltzustand eines Volks vor uns auftut, muss deshalb in sich selber *kollidierender An* sein. Dadurch betritt die epische Poesie ein und dasselbe Feld mit der dramatischen, und wir haben daher an dieser Stelle von Hause aus den Unterschied epischer und dramatischer Kollisionen festzustellen.

αα) Im allgemeinsten lässt sich der Konflikt des *Kriegszustandes* als die dem Epos gemäßeste Situation angeben. Denn im Kriege ist es eben die ganze Nation, welche in Bewegung gesetzt wird und in ihren Gesamtzuständen eine frische Regung und Tätigkeit erfährt, insofern hier die Totalität als solche für sich selber einzustehen die Veranlassung hat. Diesem Grundsatze scheinen zwar, wenn derselbe auch durch die meisten großen Epopöen bestätigt wird, sowohl die Odyssee Homers als auch viele Stoffe geistlicher epischer Gedichte zu widersprechen. Die Kollision aber, von deren Begebnissen uns die Odyssee

Bericht erstattet, findet gleichfalls in dem trojanischen Zuge ihren Grund und ist sowohl von selten der häuslichen Zustände auf Ithaka als auch von selten des heimstrebenden Odysseus, obschon keine wirkliche Darstellung der Kämpfe zwischen Griechen und Troern, doch aber eine unmittelbare Folge des Kriegs; ja selber eine Art von Krieg, denn viele Haupthelden müssen sich ihre Heimat, die sie nach zehnjähriger Abwesenheit in veränderten Zuständen wiederfinden, von neuem gleichsam erobern. – Was die religiösen Epen angeht, so steht uns hauptsächlich Dantes *Göttliche Komödie* entgegen. Doch auch hier leitet sich die Grundkollision aus jenem ursprünglichen Abfall des Diabolischen von Gott her, welcher innerhalb der menschlichen Wirklichkeit den steten äußeren und inneren Krieg zwischen dem Gott zuwider kämpfenden und ihm wohlgefälligen Handeln herbeiführt und sich zur Verdammung, Läuterung und Seligsprechung in Hölle, Fegefeuer und Paradies verewigt. Auch in der Messiade ist es der nächste Krieg gegen den Sohn Gottes, welcher allein den Mittelpunkt abgeben kann. Am lebendigsten jedoch und gemäßesten wird immer die Darstellung eines wirklichen Krieges selber sein, wie wir ihn bereits im Ramajana, am reichsten in der llias, sodann aber auch bei Ossian, in Tassos und Ariostos wie in Camöes' berühmtem Gedichte finden. Im Kriege nämlich bleibt die *Tapferkeit das* Hauptinteresse, und die Tapferkeit ist ein Seelenzustand und eine Tätigkeit die sich weder für den lyrischen Ausdruck noch für das dramatische Handeln, sondern vorzugsweise für die epische Schilderung eignet. Denn im Dramatischen ist die innere *geistige* Stärke oder Schwäche, das sittlich berechtigte oder verwerfliche Pathos die Hauptsache, im Epischen dagegen die *Naturseite* des Charakters. Deshalb steht die Tapferkeit bei nationalen Kriegsunternehmungen an ihrer rechten Stelle, da sie nicht eine Sittlichkeit ist, zu welcher sich der Wille durch sich selber als geistiges Bewusstsein und Wille bestimmt, sondern auf der Naturseite beruht und mit der geistigen zum unmittelbaren Gleichgewichte verschmilzt, um praktische Zwecke durchzuführen, die sich gemäßer beschreiben lassen, als sie in lyrische Empfindungen und Reflexionen gefasst werden können. Wie mit der Tapferkeit geht es im Kriege nun auch mit den Taten selbst und ihrem Erfolge. Die Werke

des Willens und die Zufälle des äußerlichen Geschehens halten einander gleichfalls die Waage. Aus dem Drama dagegen ist das bloße Geschehen mit seinen nur äußeren Hemmnissen ausgeschlossen, insofern hier das Äußerliche kein selbstständiges Recht bewahren darf, sondern aus dem Zweck und den inneren Absichten der Individuen herstammen muss, so dass die Zufälligkeiten, wenn sie je eintreten und den Erfolg zu bestimmen scheinen, dennoch ihren wahren Grund und ihre Rechtfertigung in der inneren Natur der Charaktere und Zwecke sowie der Kollisionen und notwendigen Lösung derselben zu finden haben.

ββ) Mit solchen kriegerischen Zuständen als Basis der epischen Handlung scheint sich nun für das Epos eine breite Mannigfaltigkeit des Stoffs zu eröffnen; denn es lassen sich eine Menge interessanter Taten und Begebnisse vorstellen, in welchen die Tapferkeit eine Hauptrolle spielt und der äußeren Macht der Umstände und Vorfallenheiten gleichfalls ein ungeschmälertes Recht verbleibt. Dessen ungeachtet ist auch hierin eine wesentliche Beschränkung für das Epos nicht zu übersehen. Echt epischer Art nämlich sind nur die Kriege *fremder* Nationen gegeneinander; Dynastienkämpfe dagegen, einheimische Kriege, bürgerliche Unruhen passen sich mehr für die dramatische Darstellung. So empfiehlt z. B. bereits Aristoteles *(Poetik,* c. 14) den Tragikern, solche Stoffe zu wählen, welche den Kampf eines Bruders gegen den anderen zum Inhalte haben. Von dieser Art ist der Krieg der Sieben gegen Theben. Der Sohn Thebaes selber bestürmt die Stadt, und der sie verteidigt, sein Feind, ist der eigene Bruder. Hier ist die Feindseligkeit nicht Anundfürsichseiendes, sondern beruht im Gegenteil auf der besonderen Individualität der sich bekriegenden Brüder. Der Frieden und Einklang allein würde das substantielle Verhältnis abgeben, und nur das individuelle Gemüt mit seiner gemeinten Berechtigung trennt die notwendige Einheit. Ähnlicher Beispiele ließen sich besonders aus Shakespeares historischen Tragödien eine große Anzahl aufführen, in welchen jedes Mal das Zusammenstimmen der Individuen das eigentlich Berechtigte wäre, innere Motive der Leidenschaft und Charaktere aber, die nur *sich* wollen und be-

rücksichtigen, Kollisionen und Kriege herbeiführen. Von selten einer ähnlichen und deshalb mangelhaften epischen Handlung will ich nur an Lukans *Pharsalia* erinnern. So groß in diesem Gedichte auch die sich befehdenden Zwecke erscheinen mögen, so sind doch die Gegenüberstehenden sich zu nah, zu sehr durch den Boden des gleichen Vaterlandes verwandt, als dass nicht ihr Kampf, statt ein Krieg nationaler Totalitäten zu sein, zu einem bloßen Streit von Parteien würde, der jedes Mal, indem er die substantielle Einheit des Volkes zerschneidet, zugleich subjektiv in tragische Schuld und in Verderben führt und außerdem die objektiven Begebnisse nicht klar und einfach lässt, sondern verworren ineinander schlingt. Ähnlich verhält es sich auch mit Voltaires Henriade. – Die Feindschaft *fremder* Nationen dagegen ist etwas Substantielles. Jedes Volk bildet für sich eine von dem anderen verschiedene und entgegengesetzte Totalität. Geraten diese nun feindlich aneinander, so ist dadurch kein sittliches Band zerrissen, nichts an und für sich Gültiges verletzt, kein notwendiges Ganzes zerstückelt; im Gegenteil, es ist ein Kampf um die unversehrte Erhaltung solcher Totalität und ihres Rechtes zur Existenz. Dass solche Feindschaft sei, ist deshalb dem substantiellen Charakter der epischen Poesie schlechthin gemäß.

γγ) Zugleich aber darf wiederum nicht jeder gewöhnliche Krieg einander feindlich gesinnter Nationen schon deshalb vorzugsweise für episch gehalten werden. Es muss noch eine *dritte* Seite hinzukommen; die *universalhistorische* Berechtigung nämlich, welche ein Volk gegen das andere herantreibt. Erst dann wird das Gemälde einer neuen höheren Unternehmung vor uns aufgerollt, die als nichts Subjektives, als keine Willkür der Unterjochung erscheinen kann, sondern durch die Begründung einer höheren Notwendigkeit in sich selber absolut ist – wie sehr auch die äußere nächste Veranlassung einerseits den Charakter einer einzelnen Verletzung, andererseits der Rache annehmen kann. Ein Analogen dieses Verhältnisses finden wir schon im Ramajana; hauptsächlich aber tritt es in der llias hervor, wo die Griechen gegen die Asiaten ziehen und damit die ersten sagenhaften Kämpfe des ungeheuren Gegensatzes ausfechten, dessen Kriege den welthistori-

schen Wendepunkt der griechischen Geschichte ausmachen. In der ähnlichen Art streitet der Cid gegen die Mauren, bei Tasso und Ariost kämpfen die Christen gegen die Sarazenen, bei Camöes die Portugiesen gegen die Inder; und so sehen wir fast in allen großen Epopöen Völker, in Sitte, Religion, Sprache, überhaupt im Inneren und Äußeren verschieden, gegeneinander auftreten und beruhigen uns vollständig durch den welthistorisch berechtigten Sieg des höheren Prinzips über das untergeordnete, den eine Tapferkeit erficht, welche den Unterliegenden nichts übriglässt. Wollte man in diesem Sinne den Epopöen der Vergangenheit gegenüber, welche den Triumph des Abendlandes über das Morgenland, des europäischen Maßes, der individuellen Schönheit, der sich begrenzenden Vernunft über asiatischen Glanz, über die Pracht einer nicht zur vollendeten Gliederung hingelangenden patriarchalischen Einheit oder auseinanderfallenden abstrakten Verbindung schildern, nun auch an Epopöen denken, die vielleicht in Zukunft sein werden, so möchten diese nur den Sieg dereinstiger amerikanischer lebendiger Vernünftigkeit über die Einkerkerung in ein ins Unendliche fortgehendes Messen und Partikularisieren darzustellen haben. Denn in Europa ist jetzt jedes Volk von dem anderen beschränkt und darf von sich aus keinen Krieg mit einer anderen europäischen Nation anfangen; will man jetzt über Europa hinausschicken, so kann es nur nach Amerika sein.

b. Die individuelle epische Handlung

Auf solch einem in sich selbst zu Konflikten ganzer Nationen aufgeschlossenen Boden nun ist es, dass *zweitens* die epische Begebenheit vor sich geht, für welche wir jetzt die allgemeinen Bestimmungen aufzusuchen haben. Wir wollen diese Betrachtung nach folgenden Gesichtspunkten sondern.

Das *erste,* was sich ergeben wird, besteht darin, dass der Zweck der epischen Handlung, wie sehr er auch auf einer allgemeinen Grundlage beruht, doch *individuell* lebendig und bestimmt sein müsse.

Indem aber *zweitens* Handlungen nur von Individuen ausgehen können, tritt die Frage nach der allgemeinen Natur *epischer Charaktere* ein.

Drittens bringt sich an der epischen Begebenheit die Objektivität nicht bloß in dem Sinne äußerlichen Erscheinens, sondern ebenso sehr in der Bedeutung des in sich selbst Notwendigen und Substantiellen zur Darstellung, so dass wir also die Form festzustellen haben, in welcher diese Substantialität des Geschehens sich teils als innere verborgene Notwendigkeit, teils als offenbare Leitung ewiger Mächte und einer Vorsehung wirksam erweist.

α) Wir haben oben als Grund der epischen Welt eine Nationalunternehmung gefordert, in welcher sich die Totalität eines Volksgeistes in der ersten Frische seiner Heroenzustände ausprägen könnte. Von dieser Grundlage als solcher nun aber muss sich ein *besonderer Zweck* abheben, in dessen Realisierung, da dieselbe mit einer Gesamtwirklichkeit aufs engste verflochten ist, nun auch alle Seiten des nationalen Charakters, Glaubens und Handelns zum Vorschein kommen.

αα) Der zur Individualität belebte Zweck, an dessen Besonderheit sich das Ganze fortbewegt, hat, wie wir schon wissen, im Epos die Gestalt eines Begebnisses anzunehmen, und so müssen wir an dieser Stelle vorerst an die nähere Form erinnern, durch welche das Wollen und Handeln überhaupt zur *Begebenheit* wird. Handlung und Begebnis gehen beide vom Innern des Geistes aus, dessen Gehalt sie nicht nur in theoretischer Äußerung von Empfindungen, Reflexionen, Gedanken usf. kundgeben, sondern ebenso sehr praktisch ausführen. In dieser Realisation nun liegen zwei Seiten: *erstens* die innere des vorgesetzten und beabsichtigten Zwecks, dessen allgemeine Natur und Folgen das Individuum kennen, wollen, sich zurechnen und dahinnehmen muss; *zweitens* die äußere Realität der umgebenden geistigen und natürlichen Welt, innerhalb welcher der Mensch allein zu handeln imstande ist und deren Zufälle ihm bald hemmend, bald fördernd entgegentreten, so dass er entweder durch ihre Begünstigung glücklich zum Ziele geleitet wird oder, will er sich ihnen nicht unmit-

telbar unterwerfen, sie mit der Energie seiner Individualität zu besiegen hat. Ist nun die Welt des Willens in der ungetrennten Einigung dieser zwiefachen Seiten aufgefasst, so dass beiden die gleiche Berechtigung zusteht, so erhält auch das Innerste selbst sogleich die Form des Geschehens, welche allem Handeln, insofern nun nicht mehr das innere Wollen mit seinen Absichten, subjektiven Motiven der Leidenschaften, Grundsätze und Zwecke als Hauptsache erscheinen kann, die Gestalt von *Begebnissen* gibt. Bei der *Handlung* wird alles auf den inneren Charakter, auf Pflicht, Gesinnung, Vorsatz usf. zurückgeführt; bei *Begebenheiten* dagegen erhält auch die Außenseite ihr ungeteiltes Recht, indem es die objektive Realität ist, welche einerseits die Form für das Ganze, andererseits aber einen Hauptteil des Inhaltes selber ausmacht. In diesem Sinne habe ich früher bereits gesagt, dass es die Aufgabe der epischen Poesie sei, das *Geschehen* einer Handlung darzustellen und deshalb nicht nur die Außenseite der Durchführung von Zwecken festzuhalten, sondern auch den äußeren Umständen, Naturereignissen und sonstigen Zufällen dasselbe Recht zu erteilen, welches im Handeln als solchem das Innere ausschließlich für sich in Anspruch nimmt.

ββ) Was nun näher die Natur des *besonderen* Zwecks angeht, dessen Ausführung das Epos in Form der Begebenheit erzählt, so muss derselbe nach allem, was wir schon vorausgeschickt haben, kein *Abstraktum,* sondern im Gegenteil von ganz *konkreter* Bestimmtheit sein, ohne jedoch, da er sich innerhalb des substantiellen nationalen Gesamtdaseins verwirklicht, der bloßen Willkür anzugehören. Der Staat als solcher z. B., das Vaterland oder die Geschichte eines Staats und Landes ist als Staat und Land etwas Allgemeines, das in dieser Allgemeinheit genommen nicht als subjektivindividuelle Existenz, d. h. nicht in untrennbarer Zusammengeschlossenheit mit einem bestimmten lebendigen Individuum erscheint. So lässt sich zwar die Geschichte eines Landes, die Entwicklung seines politischen Lebens, seiner Verfassung und Schicksale, auch als Begebenheit erzählen; wenn aber das, was geschieht, nicht als die konkrete Tat, der innere Zweck, die Leidenschaft, das Leiden und Vollbringen bestimmter Hel-

den vorübergeführt wird, deren Individualität die Form und den Inhalt für diese ganze Wirklichkeit abgibt, so steht die Begebenheit nur in ihrem starren, sich für sich fortwälzenden Gehalte als Geschichte eines Volkes, Reiches usw. da. In dieser Rücksicht wäre zwar die höchste Handlung des Geistes die Weltgeschichte selber, und man könnte diese universelle Tat auf dem Schlachtfelde des allgemeinen Geistes zu dem absoluten Epos verarbeiten wollen, dessen Held der Menschengeist, der Humanus sein würde, der sich aus der Dumpfheit des Bewusstseins zur Weltgeschichte erzieht und erhebt; doch eben seiner Universalität wegen wäre dieser Stoff zuwenig individualisierbar für die Kunst. Denn einerseits fehlte diesem Epos von Hause aus ein fest bestimmter Hintergrund und Weltzustand sowohl in Bezug auf äußeres Lokal als auch auf Sitten, Gebräuche usf. Die einzig voraussetzbare Grundlage nämlich dürfte nur der allgemeine Weltgeist sein, der nicht als besonderer Zustand zur Anschauung kommen kann und zu seinem Lokal die gesamte Erde hat. Ebenso würde der eine in diesem Epos vollbrachte Zweck der Zweck des Weltgeistes sein, der nur im Denken zu fassen und in seiner wahrhaften Bedeutung bestimmt zu explizieren ist, wenn er aber in poetischer Gestalt auftreten sollte, jedenfalls – um dem Ganzen seinen gehörigen Sinn und Zusammenhang zu geben – als das selbstständig aus sich Handelnde herausgehoben werden müsste. Dies wäre poetisch nur möglich, insofern der innere Werkmeister der Geschichte, die ewige absolute Idee, die sich in der Menschheit realisiert, entweder als leitendes, tätiges, vollführendes Individuum zur Erscheinung gelangte oder sich nur als verborgen fortwirkende Notwendigkeit geltend machte. Im ersten Falle aber müsste die Unendlichkeit dieses Gehalts das immer beschränkte Kunstgefäß bestimmter Individualität zersprengen oder, um diesem Nachteile zu begegnen, zu einer kahlen Allegorie allgemeiner Reflexionen über die Bestimmung des Menschengeschlechts und seiner Erziehung, über das Ziel der Humanität, moralischen Vollkommenheit, oder wie sonst der Zweck der Weltgeschichte festgesetzt wäre, heruntersinken. Im anderen Falle wiederum müssten als die besonderen Helden die verschiedenen Volksgeister dargestellt sein, zu deren kämpfendem Dasein sich die Geschichte auseinanderbreitet

und in fortschreitender Entwicklung weiterbewegt. Soll nun aber der Geist der Nationen in seiner Wirklichkeit poetisch erscheinen, so könnte dies nur dadurch geschehen, dass die wirklich weltgeschichtlichen Gestalten in ihren Taten vor uns vorüberzögen. Dann hätten wir aber nur eine Reihe besonderer Figuren, die in bloß äußerlicher Folge auftauchten und wieder versanken, so dass es ihnen an einer individuellen Einheit und Verbindung mangelte, da sich der regierende Weltgeist als das innere Ansich und Schicksal dann nicht als selber handelndes Individuum an die Spitze stellen dürfte. Und wollte man auch die Volksgeister in ihrer Allgemeinheit ergreifen und in dieser Substantialität agieren lassen, so würde auch dies nur eine ähnliche Reihe geben, deren Individuen außerdem nur, indischen Inkarnationen gleich, einen Schein des Daseins hätten, dessen Erdichtung vor der Wahrheit des in der wirklichen Geschichte realisierten Weltgeistes erblassen müsste.

γγ) Hieraus lässt sich die allgemeine Regel abstrahieren, dass die besondere epische Begebenheit nur dann zu poetischer Lebendigkeit gelangen könne, wenn sie mit *einem* Individuum aufs engste verschmelzbar ist. Wie *ein* Dichter das Ganze ersinnt und ausführt, so muss auch *ein* Individuum an der Spitze stehen, an welches die Begebenheit sich anknüpft und an derselben *einen* Gestalt sich fortleitet und abschließt. Doch treten auch in dieser Rücksicht noch wesentlich nähere Forderungen hinzu. Denn wie vorhin die weltgeschichtliche, so könnte jetzt umgekehrt die *biographisch*-poetische Behandlung einer bestimmten Lebensgeschichte als der vollständigste und eigentlich epische Stoff erscheinen. Dies ist aber nicht der Fall. In der Biographie nämlich bleibt das Individuum wohl ein und dasselbe, aber die Begebenheiten, in die es verwickelt wird, können schlechthin unabhängig auseinander fallen und das Subjekt nur zu ihrem ganz äußerlichen und zufälligen Verknüpfungspunkt behalten. Soll aber das Epos eins in sich sein, so muss auch die Begebenheit, in deren Form es seinen Inhalt darstellt, in sich selber Einheit haben. Beides, die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens in sich, muss zusammentreffen und sich verbinden. In dem Leben und den Taten des

Cid macht zwar auf dem vaterländischen Boden nur das *eine* große Individuum, das allenthalben sich getreu bleibt, in seiner Entwicklung, Heldenschaft und Ende das Interesse aus; seine Taten gehen an ihm vorüber wie an einem Gotte der Skulptur, und es selbst ist zuletzt an uns, an ihm selber vorübergegangen; aber die Gedichte vom Cid sind auch als Reimchronik kein eigentliches Epos und als spätere Romanzen, wie diese Gattung es verlangt, nur eine Zersplitterung in einzelne Situationen dieses nationalen Heldendaseins, die sich nicht zur Einheit *eines* besonderen Begebnisses zusammenzuschließen nötig haben. Am schönsten dagegen finden wir der eben aufgestellten Forderung in der llias und Odyssee Genüge getan, wo Achill und Odysseus als die Hauptgestalten hervorragen. Auch im Ramajana ist das Ähnliche der Fall. Eine besonders merkwürdige Stellung aber nimmt Dantes *Göttliche Komödie* in dieser Rücksicht ein. Hier nämlich ist der epische Dichter selbst das eine Individuum, an dessen Wanderung durch Hölle, Fegefeuer und Paradies sich alles und jedes anknüpft, so dass er die Gebilde seiner Phantasie als eigene Erlebnisse erzählen kann und deshalb auch das Recht erhält, seine eigenen Empfindungen und Reflexionen, mehr als es anderen Epikern zusteht, mit in das objektive Werk einzuflechten.

β) Wie sehr nun also die epische Poesie überhaupt das, was ist und geschieht, berichtet und somit das Objektive zu seinem Inhalte wie zu seiner Form hat, so werden auf der anderen Seite, da es das Geschehen einer *Handlung* ist, welches sich an uns vorüberbewegt, dennoch gerade die *Individuen* und deren Tun und Leiden das eigentlich Heraustretende. Denn nur Individuen, seien sie Menschen oder Götter, können wirklich handeln, und je lebendiger sie mit dem verwebt sein müssen, was vor sich geht, um so reichhaltiger werden sie das Hauptinteresse auf sich zu ziehen die Berechtigung haben. Nach dieser Seite steht die epische Poesie auf dem gleichen Boden sowohl mit der Lyrik als mit der dramatischen Dichtkunst, und es muss uns deshalb von Wichtigkeit sein, bestimmter hervorzuheben, worin das spezifisch *Epische* in der Darstellung der Individuen besteht.

αα) Zur Objektivität eines epischen Charakters gehört zunächst besonders für die Hauptgestalten, dass sie in sich selbst eine *Totalität* von Zügen, ganze Menschen sind und deshalb an ihnen alle Seiten des Gemüts überhaupt und näher der nationalen Gesinnung und Art des Handelns entwickelt zeigen. In dieser Rücksicht habe ich schon im ersten Teile (Bd. l, S. 308) auf die Homerischen Heldenfiguren, hauptsächlich auf die Mannigfaltigkeit rein menschlicher und nationaler Eigenschaften, aufmerksam gemacht, die Achill lebendig in sich vereinigt, zu welchem der Held der Odyssee das reichhaltigste Gegenbild abgibt. In ähnlicher Vielseitigkeit der Charakterzüge und Situationen stellt auch der Cid sich dar: als Sohn, Held, Liebender, Gatte, Hausherr, Vater, im Verhältnis zu seinem König, seinen Getreuen, seinen Feinden. Andere mittelalterliche Epopöen dagegen bleiben weit abstrakter in dieser Art der Charakteristik, besonders wenn ihre Helden nur die Interessen des Rittertums als solchen verfechten und sich von dem Kreise des eigentlich substantiellen Volksgehaltes entfernen.

Sich als diese Totalität in den verschiedenartigsten Lagen und Situationen zu entfalten ist nun eine Hauptseite in der Darstellung der epischen Charaktere. Die tragischen und komischen Figuren der dramatischen Poesie können zwar auch von gleicher innerer Fülle sein; da bei ihnen aber der scharfe Konflikt eines immer einseitigen Pathos mit einer entgegengesetzten Leidenschaft innerhalb ganz bestimmter Gebiete und Zwecke die Hauptsache ausmacht, so ist solche Vielseitigkeit teils ein – wenn auch nicht überflüssiger, doch aber mehr beiläufiger – Reichtum, teils wird derselbe überhaupt von der *einen* Leidenschaft und deren Gründen, ethischen Gesichtspunkten usf. überwogen und in der Darstellung zurückgedrängt. In der Totalität des Epischen aber behalten alle Seiten die Befugnis, sich in einer selbstständigeren Breite zu entwickeln. Denn einesteils liegt dies im Prinzip der epischen Form überhaupt, andererseits hat das epische Individuum schon dem ganzen Weltzustande nach ein Recht, zu sein und geltend zu machen, wie es und was es ist, da es in Zeiten lebt, wo eben dieses *Sein,* die unmittelbare Individualität, hingehört. Allerdings

kann man in Betreff auf den Zorn des Achilles z. B. sehr wohl die moralisch weise Betrachtung anstellen, was dieser Zorn für Unheil gebracht und Schaden angerichtet habe, und daraus eine Schlussfolge gegen die Vortrefflichkeit und Größe des Achilles selber ziehen, der kein vollendeter Held und Mensch sein könne, da er sich nicht einmal im Zorn zu mäßigen Kraft und Selbstbeherrschung genug gehabt habe. Aber Achill ist nicht zu tadeln, und wir brauchen ihm nicht etwa seinen Zorn nur der übrigen großen Eigenschaften wegen nachzusehen, sondern Achill *ist* der, der er *ist,* und damit ist die Sache in epischer Hinsicht abgetan. Ebenso geht es auch mit seinem Ehrgeiz und seiner Ruhmbegierde. Denn das Hauptrecht dieser großen Charaktere besteht in ihrer Energie, *sich* durchzusetzen, da sie in ihrer Besonderheit zugleich das Allgemeine tragen; während umgekehrt die gewöhnliche Moralität in der Nichtachtung der eigenen Persönlichkeit und in dem Hineinlegen der ganzen Energie in diese Nichtachtung besteht. Welch ungeheures Selbstgefühl erhob nicht Alexander über seine Freunde und das Leben so vieler Tausende. – Selbstrache, ja ein Zug von Grausamkeit ist die ähnliche Energie in heroischen Zeiten, und auch in dieser Beziehung ist Achill als epischer Charakter nicht zu schulmeistern.

ββ) Dadurch nun eben, dass sie totale Individuen sind, welche glänzend das in sich zusammenfassen, was sonst im Nationalcharakter zerstreut auseinanderliegt, und darin große, freie, menschlich schöne Charaktere bleiben, erhalten diese Hauptgestalten das Recht, an die Spitze gestellt zu sein und die Hauptbegebenheit an ihre Individualität geknüpft zu sehen. Die Nation konzentriert sich in ihnen zum lebendigen einzelnen Subjekt, und so fechten sie die Hauptunternehmung aus und dulden die Schicksale der Begebenheiten. In dieser Rücksicht ist z. B. Gottfried von Bouillon in Tassos *Befreitem Jerusalem,* obschon er, als der besonnenste, tapferste, gerechteste aller Kreuzfahrer, zum Anführer des ganzen Heeres gewählt wird, keine so hervorragende Figur als Achill, diese Jünglingsblüte als solche des gesamten griechischen Geistes, oder Odysseus. Die Achäer können nicht siegen, wenn Achill vom Kampfe sich fernhält; er allein durch den Sieg

über Hektor besiegt auch Troja; und in Odysseus' einzelner Heimfahrt spiegelt sich die Wiederkehr *aller* Griechen von Troja, nur mit dem Unterschiede, dass gerade in dem, was ihm zu dulden auferlegt ist, die Totalität der Leiden, Lebensanschauungen und Zustände, welche in diesem Stoffe liegen, erschöpfend zur Darstellung gelangt. Dramatische Charaktere hingegen treten nicht so als in sich selbst totale Spitze eines Ganzen auf, das sich an ihnen objektiv macht, sondern stehen mehr für sich selber in ihrem Zwecke da, den sie aus ihrem Charakter oder aus bestimmten, mit ihrer einsameren Individualität verwachsenen Grundsätzen usf. entnehmen.

γγ) Eine *dritte* Seite in Betreff der epischen Individuen lässt sich daraus herleiten, dass das Epos nicht eine Handlung als Handlung, sondern eine Begebenheit zu schildern hat. Im Dramatischen kommt es darauf an, dass sich das Individuum wirksam für seinen Zweck erweise und gerade in dieser Tätigkeit und deren Folgen dargestellt werde. Diese unverrückte Sorge für die Realisation des einen Zwecks fällt im Epischen fort. Hier können die Helden zwar auch Wünsche und Zwecke haben, aber was ihnen alles bei dieser Gelegenheit begegnet, und nicht die alleinige Wirksamkeit für ihren Zweck, ist die Hauptsache. Die Umstände sind ebenso tätig und häufig tätiger als sie. So ist z. B. die Heimkehr nach Ithaka das wirkliche Vorhaben des Odysseus. Die Odyssee zeigt uns nun diesen Charakter nicht nur in der tätigen Ausführung seines bestimmten Zwecks, sondern erzählt in breiter Entfaltung alles, was ihm auf seiner Irrfahrt begegnet, was er duldet, welche Hemmungen sich ihm in den Weg stellen, welche Gefahren er überstehen muss und zu was er aufgeregt worden. Alle diese Erlebnisse sind nicht, wie es im Dramatischen notwendig wäre, aus seiner Handlung entsprungen, sondern geschehen bei Gelegenheit der Fahrt, meist ganz ohne das eigene Dazutun des Helden. Nach den Abenteuern mit den Lotophagen, dem Polyphem, den Lästrygonen hält ihn z. B. die göttliche Kirke ein Jahr lang bei sich zurück; dann, nachdem er die Unterwelt besucht, Schiffbruch erlitten, verweilt er bei der Kalypso, bis ihm aus Gram um die Heimat die Nymphe nicht mehr gefiel und er tränenden Blickes hinausschaut auf das öde Meer. Da

gibt ihm endlich Kalypso selber die Materialien zu dem Floß, das er baut, sie versieht ihn mit Speise, Wein und Kleidern und nimmt recht besorgten und freundlichen Abschied; zuletzt, nach dem Aufenthalt bei den Phäaken, ohne es zu wissen, schlafend wird er an das Gestade seiner Insel gebracht. Diese Art, einen Zweck durchzuführen, würde nicht dramatisch sein. – In der llias wiederum ist der Zorn des Achilles, der mit allem, was sich aus dieser Veranlassung Weiteres begibt, den besonderen Gegenstand der Erzählung ausmacht, nicht einmal von Hause aus ein Zweck, sondern ein Zustand; Achill, beleidigt, wallt auf; und danach greift er nicht etwa dramatisch ein; im Gegenteil, er zieht sich untätig zurück, bleibt mit Patroklos, grollend, dass ihn nichts geachtet der Fürst der Völker, bei den Schiffen am Strande des Meeres; dann zeigen sich die Folgen dieser Entfernung, und erst als der Freund ihm durch Hektor erschlagen ist, sieht Achill sich tätig in die Handlung verwickelt. In anderer Weise wieder ist dem Äneas der Zweck vorgeschrieben, den er vollbringen soll, und Vergil erzählt nun alle die Begebnisse, durch welche diese Realisierung so mannigfaltig verzögert wird.

γ) Wir haben jetzt in Rücksicht auf die Form des Begebens im Epos nur noch einer *dritten* wichtigen Seite Erwähnung zu tun. Ich sagte bereits früher, dass im Drama der innerliche Wille, das, was derselbe fordert und soll, das wesentliche Bestimmende sei und die bleibende Grundlage ausmache von allem, was vor sich geht. Die Taten, welche geschehen, erscheinen schlechthin durch den Charakter und dessen Zwecke gesetzt, und das Hauptinteresse dreht sich demnach vornehmlich um die Berechtigung oder Berechtigungslosigkeit des Handelns innerhalb der vorausgesetzten Situationen und herbeigeführten Konflikte. Wenn daher auch im Drama die äußeren Umstände von Wirksamkeit sind, so erhalten sie doch nur Geltung durch das, was Gemüt und Wille aus ihnen macht, und die Art und Weise, in welcher der Charakter gegen sie reagiert. Im Epos aber gelten die Umstände und äußeren Zufälle in dem gleichen Maße als der subjektive Wille, und was der Mensch vollbringt, geht an uns wie das vorüber, was von außen geschieht, so dass die menschliche Tat sich nun auch wirklich

ebenso sehr durch die Verwicklung der Umstände bedingt und zuwege gebracht erweisen muss. Denn episch handelt der Einzelne nicht nur frei aus sich und für sich selber, sondern steht mitten in einer Gesamtheit, deren Zweck und Dasein im breiten Zusammenhange einer in sich totalen inneren und äußeren Welt den unverrückbaren wirklichen Grund für jedes besondere Individuum abgibt. Dieser Typus muss allen Leidenschaften, Beschlüssen und Ausführungen im Epos bewahrt bleiben. Nun scheint zwar bei dem gleichen Werte des Äußeren in seinen unabhängigen Vorfallenheiten jeder Laune des Zufalls ein unbezweifelbarer Spielraum gegeben zu sein, und doch soll das Epos umgekehrt gerade das wahrhaft Objektive, das in sich substantielle Dasein zur Darstellung bringen. Diesem Widerspruche ist sogleich dadurch zu begegnen, dass in die Begebnisse und das Geschehen überhaupt *Notwendigkeit* hineingelegt wird.

αα) ln diesem Sinne nun lässt sich behaupten, im Epos, nicht aber, wie man es gewöhnlich nimmt, im Drama, herrsche das *Schicksal.* Der dramatische Charakter macht sich durch die Art seines Zwecks, den er unter gegebenen und gewussten Umständen kollisionsvoll durchsetzen will, sein Schicksal *selber; dem* epischen im Gegenteil *wird es* gemacht, und diese Macht der Umstände, welche der Tat ihre individuelle Gestalt aufdringt, dem Menschen sein Los zuteilt, den Ausgang seiner Handlungen bestimmt, ist das eigentliche Walten des Schicksals. Was geschieht, gehört sich, es ist so und geschieht notwendig. In der Lyrik lässt sich die Empfindung, Reflexion, das eigene Interesse, die Sehnsucht hören; das Drama kehrt das innere Recht der Handlung objektiv heraus; die epische Poesie aber stellt im Elemente des in sich notwendigen totalen Daseins dar, und für das Individuum bleibt nichts übrig, als diesem substantiellen Zustande, dem Seienden zu folgen, ihm gemäß zu sein oder nicht und dann, wie es kann und muss, zu leiden. Das Schicksal bestimmt, was geschehen soll und geschieht, und wie die Individuen selber plastisch sind, so auch die Erfolge, Gelingen und Misslingen, Leben und Tod. Denn das Eigentliche, was sich vor uns auftut, ist ein großer allgemeiner Zustand, in welchem die Handlungen und Schicksale des Menschen als etwas Einzel-

nes und Vorübergehendes erscheinen. Dies Verhängnis ist die große Gerechtigkeit und wird nicht tragisch im dramatischen Sinne des Worts, in welchem das Individuum als *Person,* sondern in dem epischen Sinne, in welchem der Mensch in seiner *Sache* gerichtet erscheint und die tragische Nemesis darin liegt, dass die Größe der Sache zu groß ist für die Individuen. So schwebt ein Ton der Trauer über dem Ganzen; wir sehen das Herrlichste früh vergehen; schon im Leben trauert Achilles über seinen Tod, und am Ende der Odyssee sehen wir ihn selbst und Agamemnon als vergangen, als Schatten mit dem Bewusstsein, Schatten zu sein; auch Troja sinkt, am Hausaltar wird der alte Priamos getötet, die Weiber, die Mädchen werden zu Sklavinnen gemacht, Äneas auf Götterbefehl zieht aus, in Latium ein neues Reich zu gründen, und die siegenden Helden kehren erst nach mannigfaltigen Leiden zu glücklichem oder bitterem Ende in die Heimat zurück.

ββ) Die Art und Weise aber, in welcher diese Notwendigkeit der Begebnisse zur Darstellung gebracht wird, kann sehr verschieden sein.

Das Nächste, Unentwickelteste ist das bloße Hinstellen der Begebnisse, ohne dass der Dichter durch Hinzufügung einer leitenden Götterweit das Notwendige in den einzelnen Vorfällen und dem allgemeinen Resultat näher aus dem Beschließen, Einschreiten und Mithandeln ewiger Mächte erklärt. In diesem Falle muss dann aber aus dem ganzen Tone des Vertrags sich die Empfindung aufdrängen, dass wir es in den erzählten Begebenheiten und großen Lebensschicksalen einzelner Individuen und ganzer Geschlechter nicht mit dem nur Veränderlichen und Zufälligen im menschlichen Dasein, sondern mit in sich selbst begründeten Geschicken zu tun haben, deren Notwendigkeit jedoch das dunkle Wirken einer Macht bleibt, die nicht selbst als diese Macht in ihrem göttlichen Herrschen bestimmter individualisiert und in ihrer Tätigkeit poetisch vorgestellt wird. Diesen Ton hält z. B. das Nibelungenlied fest, indem es die Leitung des blutigen letzten Ausgangs aller Taten weder der christlichen Vorsehung noch einer heidnischen Götterwelt zuschreibt. Denn in Rücksicht auf das Christentum ist nur etwa von Kirchgang und Messe die Rede, auch sagt der

Bischof von Speyer, als die Helden in König Etzels Land ziehen wollen, zur schönen Ute: Gott müsse sie da bewahren. Außerdem kommen dann warnende Träume, die Wahrsagung der Donauweiber an Hagen und dergleichen mehr vor, doch keine eigentlich leitend eingreifenden Götter. Dies gibt der Darstellung etwas Starres, Unaufgeschlossenes, eine gleichsam objektive und dadurch höchst epische Trauer, ganz im Gegensatz der Ossianischen Gedichte, in welchen einerseits gleichfalls keine Götter auftreten, andererseits aber die Klage über den Tod und Untergang des gesamten Heldengeschlechts sich als subjektiver Schmerz des ergrauten Sängers und als die Wonne wehmütiger Erinnerung kundgibt. Von dieser Art der Auffassung ist nun wesentlich die vollständige Verwebung aller menschlichen Schicksale und Naturereignisse mit dem Ratschluss, Willen und Handeln einer vielgestaltigen Götterwelt unterschieden, wie wir sie z. B. in den großen indischen Epopöen, bei Homer, Vergil usf. antreffen. Die von selten des Dichters mannigfache poetische Ausdeutung selbst anscheinend zufälliger Begebenheiten durch das Mitwirken und Erscheinen der Götter habe ich früher bereits (Bd. II, S. 79 ff.) bemerklich gemacht und durch Beispiele aus der llias und Odyssee zu veranschaulichen versucht. Hier tritt nun besonders die Forderung ein, in dem Handeln der Götter und Menschen das poetische Verhältnis wechselseitiger Selbstständigkeit zu bewahren, so dass weder die Götter zu leblosen Abstraktionen noch die menschlichen Individuen zu bloß gehorchenden Dienern herabsinken können. Wie dieser Gefahr zu entgehen sei, habe ich gleichfalls an einer anderen Stelle schon (Bd. l, S. 292–301) weitläufiger angegeben. Das indische Epos ist in dieser Rücksicht zu dem eigentlich idealen Verhältnis der Götter und Menschen nicht hindurch gedrungen, indem auf dieser Stufe der symbolischen Phantasie die menschliche Seite in ihrer freien schönen Wirklichkeit noch zurückgedrängt bleibt und die individuelle Tätigkeit des Menschen teils als Inkarnation der Götter erscheint, teils überhaupt als das Nebensächlichere verschwindet oder als asketische Erhebung in den Zustand und die Macht der Götter geschildert ist. – Umgekehrt wieder haben im Christentume die besonderen personifizierten Mächte, Leidenschaften, Genien der Menschen, Engel usf. größtenteils zuwenig

individuelle Selbstständigkeit und werden dadurch leicht zu etwas Kaltem und Abstraktem. Das Ähnliche ist auch im Mohammedanismus der Fall. Bei der Entgötterung der Natur und Menschenwelt und dem Bewusstsein von der prosaischen Ordnung der Dinge lässt sich innerhalb dieser Weltanschauung, besonders wenn sie zum Märchenhaften übergeht, schwerer die Gefahr vermeiden, dass dem an und für sich Zufälligen und Gleichgültigen in den äußerlichen Umständen, die nur als Gelegenheit für das menschliche Handeln und die Bewährung und Entwicklung des individuellen Charakters da sind, ohne inneren Halt und Grund eine wunderbare Deutung gegeben wird. Hiermit ist zwar der ins Unendliche fortlaufende Zusammenhang von Wirkung und Ursache abgebrochen, und die vielen Glieder in dieser prosaischen Kette von Umständen, die nicht alle deutlich gemacht werden können, sind auf einmal in eins zusammengefasst; geschieht dies aber ohne Not und innere Vernünftigkeit, so stellt sich solche Erklärungsweise, wie z. B. häufig in den Erzählungen in Tausendundeine Nacht, als ein bloßes Spiel der Phantasie heraus, welche das sonst Unglaubliche durch dergleichen Erdichtungen als möglich und wirklich geschehen motiviert.

Die schönste Mitte hingegen vermag die griechische Poesie auch in dieser Rücksicht zu halten, da sie sowohl ihren Göttern als auch ihren Helden und Menschen der ganzen Grundanschauung nach eine wechselseitig ungestörte Kraft und Freiheit selbstständiger Individualität geben kann.

γγ) Doch kommt in Betreff auf die gesamte Götterwelt besonders im Epos eine Seite zum Vorschein, die ich schon oben in anderer Beziehung angedeutet habe: der Gegensatz nämlich *ursprünglicher Epopöen* und in späterer Zeit *künstlich gemachter.* Am schlagendsten zeigt dieser Unterschied sich bei Homer und Vergil. Die Stufe der Bildung, aus welcher die Homerischen Gedichte hervorgegangen sind, bleibt mit dem Stoffe selbst noch in schöner Harmonie; bei Vergil dagegen erinnert uns jeder Hexameter daran, dass die Anschauungsweise des Dichters durchaus von der Welt verschieden ist, die er uns darstellen will, und die Götter vornehmlich haben nicht die Frische eigener Lebendigkeit. Statt selber zu leben und den Glauben an ihr Dasein zu

bendigkeit. Statt selber zu leben und den Glauben an ihr Dasein zu erzeugen, erweisen sie sich als *bloße* Erdichtungen und äußerliche Mittel, mit denen es weder dem Dichter noch dem Zuhörer Ernst sein kann, obschon der Schein hineingelegt ist, als sei es wirklich mit ihnen großer Ernst. In dem ganzen Vergilischen Epos überhaupt scheint der gewöhnliche Tag, und die alte Überlieferung, die Sage, das Feenhafte der Poesie tritt mit prosaischer Klarheit in den Rahmen des bestimmten Verstandes herein; es geht in der *Äneis* wie in der römischen Geschichte des Livius her, wo die alten Könige und Konsuln Reden halten wie zu Livius' Zeiten ein Orator auf dem Markte Roms oder in der Schule der Rhetoren; wogegen denn, was sich traditionell erhalten hat wie die Fabel des Menenius Agrippa vom Magen (Livius, II, 32), als Redekunst der alten Zeit gewaltig absticht. Bei Homer aber schweben die Götter in einem magischen Lichte zwischen Dichtung und Wirklichkeit; sie sind der Vorstellung nicht so weit nahe gebracht, dass uns ihre Erscheinung in alltäglicher Vollständigkeit entgegentreten könnte, und doch wieder ebenso wenig so unbestimmt gelassen, dass sie keine lebendige Realität für unsere Anschauung haben sollten. Was sie tun, ließe sich gleich gut aus dem Inneren der handelnden Menschen erklären, und weshalb sie uns einen Glauben an sie aufdringen, das ist das Substantielle, der Gehalt, der ihnen zugrunde liegt. Nach dieser Seite ist es auch dem Dichter Ernst mit ihnen, ihre Gestalt aber und äußere Wirklichkeit behandelt er selber ironisch. So glaubten, wie es scheint, auch die Alten an diese Außenform der Erscheinung nur wie an Werke der Kunst, welche durch den Dichter ihre Bewährung und ihren Sinn erhalten. Diese heitere menschliche Frische der Veranschaulichung, durch welche selbst die Götter menschlich und natürlich erscheinen, ist ein Hauptverdienst der Homerischen Gedichte, während die Gottheiten des Vergil als kalt erdichtete Wunder und künstliche Maschinerie innerhalb des wirklichen Laufes der Dinge auf und nieder steigen. Vergil ist trotz seiner Ernsthaftigkeit, ja gerade um dieser ernsthaften Miene willen der Travestie nicht entgangen, und Blumauers[176] erkur, als Kurier in Stiefeln mit Sporen und Peitsche, hat sein gutes Recht. Die Homerischen Götter braucht kein anderer ins

[176] Aloys Blumauer, 1760-1835, Altphilologe; travestierte Vergils *Aeneis*

Lächerliche zu ziehen; Homers eigene Darstellung macht sie genugsam lächerlich; denn müssen doch bei ihm selbst die Götter über den hinkenden Hephaistos lachen und über das kunstreiche Netz, in welchem Mars mit Venus liegt; außerdem erhält Venus Backenstreiche, und Mars schreit und fällt um. Durch diese naturfrohe Heiterkeit befreit uns der Dichter ebenso sehr von der äußeren Gestalt, die er aufstellt, und hebt doch wiederum nur dieses menschliche Dasein auf, das er preisgibt, die durch sich selbst notwendige substantielle Macht dagegen und den Glauben an sie bestehen lässt. Um ein paar nähere Beispiele anzuführen, so ist die tragische Episode der Dido von so moderner Färbung, dass sie den Tasso zur Nachbildung, ja zum Teil zur wörtlichen Übersetzung anfeuern konnte und noch jetzt fast das Entzücken der Franzosen ausmacht. Und doch wie ganz anders menschlich naiv, ungemacht und wahr ist das alles in der Geschichte der Kirke und Kalypso. Von ähnlicher Art ist bei Homer das Hinabsteigen des Odysseus in den Hades. Dieser dunkle abendliche Aufenthalt der Schatten erscheint in einem trüben Nebel, in einer Mischung von Phantasie und Wirklichkeit, die uns mit wunderbarem Zauber ergreift. Homer lässt seinen Helden nicht in eine fertige Unterwelt niedersteigen, sondern Odysseus selbst gräbt sich eine Grube, und dahinein gießt er das Blut des Bockes, den er geschlachtet hat, dann zitiert er die Schatten, die sich zu ihm heranbemühen müssen, und heißt die einen das belebende Blut trinken, damit sie zu ihm reden und ihm Bericht geben können, und verjagt die anderen, die sich um ihn im Durste nach Leben drängen, mit dem Schwert. Alles geschieht hier lebendig durch den Helden selbst, der sich nicht demütig wie Äneas und Dante benimmt. Bei Vergil dagegen steigt Äneas ordentlich herab, und die Treppe, der Zerberus, Tantalos und das übrige auch gewinnt die Gestalt einer bestimmt eingerichteten Haushaltung wie in einem steifen Kompendium der Mythologie.

Noch mehr steht uns dies Gemachte des Dichters als ein nicht aus der Sache selbst geschöpftes, sondern künstlich erarbeitetes Machwerk vor Augen, wenn die Geschichte, welche erzählt wird, uns sonst schon in ihrer eigentlich frischen Form oder historischen Wirklichkeit

bekannt und geläufig ist. Von dieser Art z. B. sind Miltons *Verlorenes Paradies,* die Noachide Bodmers, Klopstocks *Messias,* Voltaires *Henriade* und andere mehr. In allen diesen Gedichten ist der Zwiespalt des Inhalts und der Reflexion des Dichters, aus welcher er die Begebenheiten, Personen und Zustände beschreibt, nicht zu verkennen. Bei Milton z. B. finden wir ganz die Gefühle, Betrachtungen einer modernen Phantasie und der moralischen Vorstellungen seiner Zeit. Ebenso haben wir bei Klopstock einerseits Gottvater, die Geschichte Christi, Erzväter, Engel usf., auf der anderen Seite die deutsche Bildung des achtzehnten Jahrhunderts und die Begriffe der Wolffischen Metaphysik. Und dies Gedoppelte erkennt sich in jeder Zeile. Allerdings legt hier der Inhalt selbst manche Schwierigkeit in den Weg. Denn Gottvater, der Himmel, die himmlischen Heerscharen sind nicht so für die Individualisierung der freien Phantasie geeignet als die Homerischen Götter, welche gleich den zum Teil phantastischen Erdichtungen im Ariost in ihrem äußeren Erscheinen, wenn sie nicht als Momente menschlicher Handlungen, sondern für sich als Individuen gegeneinander auftreten, zugleich den Spaß über dies Erscheinen enthalten. Klopstock gerät nun in Rücksicht auf religiöse Anschauung in eine bodenlose Welt hinein, die er mit dem Glänze einer weitschweifigen Phantasie ausstattet und dabei von uns verlangt, dass wir alles, was er ernsthaft meint, nun auch ernsthaft aufnehmen sollen. Dies ist besonders bei seinen Engeln und Teufeln schlimm. Etwas Gehaltvolles und individuell Einheimisches haben dergleichen Fiktionen noch, wenn, wie bei den Homerischen Göttern, der Stoff ihrer Handlungen im menschlichen Gemüte oder in einer sonstigen Realität gegründet ist, wenn sie z. B. als die eigenen Genien und Schutzengel bestimmter Menschen, als Patrone einer Stadt usf. Wert erhalten; außerhalb solcher konkreten Bedeutung aber geben sie sich um so mehr als eine bloße Leerheit der Einbildung, je mehr ihnen eine ernsthafte Existenz zugeschrieben wird. Abbadona z. B., der reuige Teufel *(Messias,* 2. Gesang, Vers 627–850), hat weder irgendeinen rechten allegorischen Sinn – denn in dieser fixierten Abstraktion, dem Teufel, ist eben keine solche Inkonsequenz des Lasters, das sich zur Tugend umkehrt –, noch ist solche Gestalt etwas in sich wirklich Konkretes. Wäre Abba-

dona ein Mensch, so würde die Hinwendung zu Gott gerechtfertigt erscheinen, bei dem Bösen für sich aber, das nicht ein einzelnes menschliches Böses ist, bleibt sie eine nur gefühlvolle moralische Trivialität. In solchen unrealen Erdichtungen von Personen, Zuständen und Begebenheiten, die nichts aus der daseienden Welt und deren poetischem Gehalte Herausgegriffenes sind, gefällt sich Klopstock vor allem. Denn auch mit seiner moralischen Weltrichterschaft der Schwelgerei der Höfe usf. steht es nicht besser, besonders dem Dante gegenüber, der die bekannten Individuen seiner Zeit mit einer ganz anderen Wirklichkeit in die Hölle verdammt. Von derselben poetischen Realitätslosigkeit dagegen ist bei Klopstock auch die Auferstehungsfreude der schon zu Gott versammelten Seelen Adams, Noahs, Sems und Japhets usw., die im 11. Gesänge der Messiade auf Gabriels Gebot ihre Gräber wieder besuchen. Das ist nichts Vernünftiges und in sich selbst Haltbares. Die Seelen haben im Anschauen Gottes gelebt, sehen nun die Erde, aber gelangen zu keinem neuen Verhältnis; dass sie dem Menschen erschienen, wäre noch das Beste, zu dem es kommen könnte, aber auch das geschieht nicht einmal. Es fehlt hier zwar nicht an schönen Empfindungen, lieblichen Situationen, und besonders ist der Moment, in welchem die Seele sich wieder verleiblicht, von anziehender Schilderung, aber der *Inhalt* bleibt für uns eine Erdichtung, an die wir nicht glauben. Solchen abstrakten Vorstellungen gegenüber hat das Bluttrinken der Schemen bei Homer, ihre Wiederbelebung zum Erinnern und Sprechen unendlich mehr innere poetische Wahrheit und Realität. – Von selten der Phantasie sind diese Gemälde bei Klopstock wohl reich geschmückt, das Wesentlichste jedoch bleibt immer die lyrische Rhetorik der Engel, welche nur als bloße Mittel und Diener erscheinen, oder auch der Erzväter und sonstiger biblischer Figuren, deren Reden und Expektorationen dann schlecht genug mit der historischen Gestalt zusammenstimmen, in welcher wir sie sonst bereits kennen. Mars, Apollo, Krieg, Wissen usf., diese Mächte sind weder ihrem Gehalt nach etwas bloß Erdichtetes wie die Engel noch bloß historische Personen von historischem Fond wie die Erzväter, sondern es sind bleibende Gewalten, deren *Form* und Erscheinung nur *poetisch* gemacht ist. In der Messiade aber, so-

viel Vortreffliches sie auch enthält – ein reines Gemüt und glänzende Einbildungskraft –, kommt doch gerade durch die Art der Phantasie unendlich viel Hohles, abstrakt Verständiges und zu einem beabsichtigten Gebrauche Herbeigeholtes herein, das bei der Gebrochenheit des Inhalts und der Vorstellungsweise desselben das ganze Gedicht nur zu bald zu etwas Vergangenem gemacht hat. Denn es lebt und erhält sich nur, was ungebrochen in sich auf ursprüngliche Weise ursprüngliches Leben und Wirken darstellt. An die ursprünglichen Epopöen muss man sich deshalb halten und sich ebenso von den entgegenstrebenden Gesichtspunkten seiner wirklichen geltenden Gegenwart als auch vor allem von den falschen ästhetischen Theorien und Ansprüchen entbinden, wenn man die ursprüngliche Weltanschauung der Völker, diese große geistige Naturgeschichte, genießen und studieren will. Wir können unserer neuesten Zeit und unserer deutschen Nation Glückwünschen, dass sie zur Erreichung dieses Zwecks die alte Borniertheit des Verstandes durchbrochen und den Geist durch die Befreiung von beschränkten Ansichten empfänglich für solche Anschauungen gemacht hat, die man als Individuen nehmen muss, welche befugt sind, so zu sein, wie sie waren, als die berechtigten Völkergeister, deren Sinn und Tat in ihren Epopöen aufgeschlagen vor uns liegt.

c. Das Epos als einheitsvolle Totalität

Wir haben bisher in Betreff auf die besonderen Anforderungen an das eigentliche Epos auf der einen Seite von dem *allgemeinen* Welthintergrunde gesprochen, auf der anderen Seite von der *individuellen* Begebenheit, die auf diesem Boden vor sich geht, sowie von den unter Leitung der Götter und des Schicksals handelnden Individuen. Diese beiden Hauptmomente nun müssen sich *drittens* zu ein und demselben epischen Ganzen zusammenschließen, rücksichtlich dessen ich nur folgende Punkte näher berühren will: *erstens* nämlich die Totalität der *Objekte,* welche um des Zusammenhanges der besonderen Handlung mit ihrem substantiellen Boden willen zur Darstellung gelangen dürfen; *zweitens* den von der Lyrik und dramatischen Poesie verschiedenen Charakter der epischen *Entfaltungsweise; drittens* die konkrete

Einheit, zu welcher sich das epische Werk seiner breiten Auseinanderlegung ungeachtet in sich abzurunden hat.

α) Der Inhalt des Epos ist, wie wir sahen, das Ganze einer Welt, in der eine individuelle Handlung geschieht. Hier treten deshalb die mannigfaltigsten Gegenstände ein, die zu den Anschauungen, Taten und Zuständen einer Welt gehören.

αα) Die lyrische Dichtkunst geht zwar zu bestimmten Situationen fort, innerhalb welcher dem lyrischen Subjekte eine große Mannigfaltigkeit des Inhalts in seine Empfindung und Reflexion hineinzuziehen vergönnt bleibt; doch ist es in dieser Gattung immer die Form des Inneren, die den Grundtypus abgibt und schon dadurch die breite Veranschaulichung der äußeren Realität von sich ausschließt. Umgekehrt führt uns das dramatische Kunstwerk die Charaktere und das Geschehen der Handlung selbst in wirklicher Lebendigkeit vor, so dass hier die Schilderung des Lokals, der Außengestalt der handelnden Personen und des Begebens als solchen von Hause aus fortfällt und überhaupt mehr die inneren Motive und Zwecke als der breite Weltzusammenhang und die reale Zuständlichkeit der Individuen zur Sprache kommen muss. Im Epos aber gewinnt außer der umfassenden Nationalwirklichkeit, auf welcher die Handlung basiert ist, ebenso wohl das Innere als das Äußere Platz, und so legt sich hier die ganze Totalität dessen auseinander, was zur Poesie des menschlichen Daseins zu rechnen ist. Hierher können wir auf der einen Seite die Naturumgebung zählen, und zwar nicht nur etwa als die jedesmalige bestimmte Örtlichkeit, in welcher die Handlung vor sich geht, sondern auch als die Anschauung von dem Ganzen der Natur; wie ich z. B. bereits anführte, dass wir aus der Odyssee kennenlernen, in welcher Weise sich die Griechen zur Zeit des Homer die Form der Erde, des umherfließenden Meeres usf. zur Vorstellung brachten. Aber diese Naturmomente sind nicht der Hauptgegenstand, sondern die bloße Grundlage; denn auf der anderen Seite entfaltet sich als das Wesentlichere die Vorstellung von der gesamten Götterwelt in ihrem Dasein, Wirken, Handeln, und dazwischen drittens tritt das Menschliche als solches in seiner Totalität häuslicher und öffentlicher, friedlicher und

kriegerischer Situationen, Sitten, Gebräuche, Charaktere und Begebnisse; und zwar immer nach zwei Richtungen hin, sowohl nach der des individuellen Begebnisses als auch nach der eines allgemeinen Zustandes innerhalb nationeller und sonstiger Wirklichkeit. In Bezug auf diesen geistigen Inhalt endlich stellt sich nicht etwa nur das äußere Geschehen dar, sondern gleichmäßig sollen uns auch die inneren Empfindungen, die Zwecke und Absichten, die Darlegung des berechtigten oder unberechtigten individuellen Handelns zum Bewusstsein kommen. Der eigentliche Stoff des Lyrischen und Dramatischen also bleibt gleichfalls nicht aus, obschon im Epischen sich diese Seiten, statt die Grundform für die ganze Darstellung herzugeben, nur als Momente geltend machen und dem Epos seinen eigentümlichen Charakter nicht abstreifen dürfen. Es ist daher nicht als wahrhaft episch anzusehen, wenn die lyrischen Äußerungen, wie dies z. B. bei Ossian der Fall ist, den Ton und die Färbung bestimmen oder wenn sie, wie zum Teil bei Tasso schon und dann vornehmlich bei Milton und Klopstock, sich als diejenige Partie herausheben, in welcher der Dichter das Beste leistete, was er zu liefern vermag; sondern die Empfindungen und Reflexionen müssen, wie das Äußere, gleichfalls als etwas Geschehenes, Gesagtes, Gedachtes berichtet werden und den ruhig fortschreitenden epischen Ton nicht unterbrechen. Der abgerissene Schrei der Empfindung, überhaupt das Sichaussingen der inneren Seele, die nur, um *sich* darstellig zu machen, zum Ergüsse kommt, hat daher im Epos keinen Spielraum. Nicht minder lehnt die epische Poesie auch die Lebendigkeit des dramatischen Dialogs von sich ab, in welchem die Individuen ihrer unmittelbaren Gegenwart nach ein Gespräch führen und die Hauptrücksicht immer das charakteristische Entgegenreden der Personen bleibt, die einander überzeugen, gebieten, imponieren oder mit der Leidenschaft ihrer Gründe gleichsam umrennen wollen.

ββ) Den eben angeführten vielseitigen Inhalt nun aber *zweitens* hat uns das Epos nicht in seiner nur für sich selbst daseienden Objektivität vor Augen zu stellen; sondern die Form, durch welche es zum eigentlichen Epos wird, ist, wie ich schon mehrfach sagte, ein *individuelles*

Begebnis. Soll diese in sich begrenzte Handlung mit dem sonst noch hinzutretenden Stoffe in Verbindung bleiben, so muss dieser weitere Kreis in steten Bezug auf das Geschehen der individuellen Begebenheit gebracht sein und darf nicht selbstständig aus derselben herausfallen. Für solch ein Ineinanderflechten gibt die Odyssee das schönste Vorbild. Die häuslichen Friedenszustände der Griechen z. B. sowie die Vorstellungen von fremden barbarischen Völkern und Ländern, von dem Reiche der Schatten usf. sind so eng mit der individuellen Irrfahrt des heimkehrenden Odysseus und des nach dem Vater ausreisenden Telemachos verwebt, dass sich keine dieser Seiten abstrakt von dem eigentlichen Begebnis ablöst und sich für sich verselbstständigt oder wie der Chor in der Tragödie, der nicht handelt und nur das Allgemeine vor sich hat, träge sich in sich zurückziehen kann, sondern mit in das Fortrücken der Begebenheiten einwirkt. In der ähnlichen Weise erhält auch die Natur und Götterwelt nicht ihrer selbst wegen, sondern im Verhältnis zu der besonderen Handlung, welche zu leiten die Obliegenheit der Götter ist, eine dadurch erst individuelle und lebensreiche Darstellung. In diesem Falle allein kann das Erzählen nirgend als eine bloße Schilderung unabhängiger Gegenstände erscheinen, da es überall das fortlaufende Geschehen der Begebenheit berichtet, welche sich der Dichter zum einigenden Stoffe des Ganzen auserwählt hat. Umgekehrt aber darf das besondere Begebnis seinerseits die substantielle Nationalgrundlage und Totalität, auf der es sich hinbewegt, nicht so sehr in sich hineinnehmen und aufzehren wollen, dass dieselbe sich aller selbstständigen Existenz entschlagen und sich als nur dienstbar erweisen müsste. In dieser Hinsicht wäre z. B. der Zug des Alexander gegen den Orient kein guter Stoff für eine echte Epopöe. Denn diese Heldentat beruht ihrem Entschluss wie ihrer Ausführung nach so sehr nur auf ihm als diesem *einen* Individuum, sein individueller Geist und Charakter ist so sehr ihr alleiniger Träger, dass der nationalen Basis, dem Heer und den Führern desselben, ganz die unabhängige Existenz und Stellung fehlt, die wir oben als notwendig bezeichnet haben.

Alexanders Heer ist sein Volk, schlechthin an ihn und seinen Befehl gebunden, ihm *nur* untergeben, nicht freiwillig gefolgt; die eigentlich epische Lebendigkeit aber liegt darin, dass beide Hauptseiten, die besondere Handlung mit ihren Individuen und der allgemeine Weltzustand, zwar in steter Vermittlung bleiben, doch in diesem wechselseitigen Verhältnis zugleich die nötige Selbstständigkeit bewahren, um sich als eine Existenz geltend zu machen, die auch für sich selber Dasein gewinnt und hat.

γγ) Wenn wir nun schon an den epischen substantiellen Boden überhaupt die Forderung stellten, dass er, um aus sich eine individuelle Handlung entstehen zu lassen, kollisionsvoll sein müsse, und zweitens sahen, dass diese allgemeine Grundlage nicht für sich, sondern nur in Form einer bestimmten Begebenheit und in Bezug auf sie zum Vorschein kommen dürfe, so wird in diesem individuellen Begebnisse auch der *Ausgangspunkt*^ das ganze epische Gedicht zu suchen sein. Dies ist besonders für die Anfangssituationen von Wichtigkeit. Auch hierin können wir die llias und Odyssee als Muster bezeichnen. In ersterer ist der Trojanische Krieg der allgemeine, lebendig mit eintretende Hintergrund, der uns aber nur innerhalb der bestimmten Begebenheit, welche sich an den Zorn des Achilles knüpft, vor Augen kommt, und so beginnt das Gedicht in schönster Klarheit mit den Situationen, welche den Hauptheldem zur Leidenschaft gegen Agamemnon aufreizen. In der Odyssee sind es zwei verschiedene Zustände, die den Stoff für den Anfang liefern können: die Irrfahrt des Odysseus und die häuslichen Vorfälle auf Ithaka. Homer rückt sie beide nahe aneinander, indem er zuerst von dem heimkehrenden Helden nur kurz berichtet, dass Kalypso ihn zurückgehalten, und dann sogleich zu Penelopes Leiden und der Fahrt des Telemachos überschreitet. Was die gehinderte Rückkehr möglich und was sie von selten der daheim Zurückgebliebenen notwendig macht, beides überschauen wir mit einem Blicke.

β) Von solch einem Anfange aus hat nun *zweitens* das epische Werk in einer von dem lyrischen und dramatischen Gedicht ganz verschiedenen Weise fortzuschreiten.

αα)Das Nächste, was in Ansehung hierauf zu berücksichtigen ist, betrifft die *Breite,* zu welcher das Epos auseinandergeht. Sie findet ihren Grund sowohl im Inhalte desselben als auch in der Form. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche zu einer nach ihren inneren Kräften, Trieben und Verlangen des Geistes wie nach ihrer äußerlichen Situation und Umgebung vollständig entwickelten epischen Welt gehören, haben wir soeben gesehen. Indem nun alle diese Seiten die Form der Objektivität und realen Erscheinung annehmen, bildet sich jede derselben zu einer in sich selbstständigen inneren und äußeren Gestalt aus, bei welcher der epische Dichter beschreibend oder darstellend verweilen und ihr erlauben darf, sich in ihrer Äußerlichkeit zu entfalten, während die Lyrik alles, was sie auffasst, zur Innigkeit der Empfindung konzentriert oder zur zusammenfassenden Allgemeinheit der Reflexion verflüchtigt.

Mit der Objektivität ist unmittelbar das Außereinander und die bunte Fülle mannigfaltiger Züge gegeben. Schon in dieser Rücksicht hat in keiner anderen Gattung das Episodische so sehr ein Recht, sich fast bis zum Scheine ungefesselter Selbstständigkeit zu emanzipieren, als im Epos. Die Lust an dem, was da ist, und an der Form der wirklichen Realität darf jedoch, wie ich schon sagte, nicht so weit gehen, auch Zustände und Erscheinungen mit in das Gedicht aufzunehmen, welche in gar keinem Zusammenhange mit der besonderen Handlung oder deren Grundlage stehen, sondern selbst die Episoden müssen sich in Betreff auf den Fortgang der Begebenheit, sei es auch als Hemmnis und aufhaltendes Zwischenereignis, wirksam erweisen. Dessen ungeachtet kann um der Form der Objektivität willen im Epos die Verbindung der einzelnen Teile nur lockerer Art sein. Denn im Objektiven bleibt die Vermittlung das innere Ansich; was sich dagegen nach außen kehrt, ist die unabhängige Existenz der besonderen Seiten. Dieser Mangel an strenger Einigung und herausgehobener Beziehung der einzelnen Glieder des epischen Gedichtes, das seiner ursprünglichen Gestalt nach außerdem eine frühe Epoche des Entstehens hat, wird dann der Grund, dass es sich einerseits leichter als lyrische und dramatische Werke zu späteren Anfügungen oder Fortlas-

sungen hergibt, während es andererseits selber einzelne, schon vorher bis zu einer gewissen Kunsthöhe ausgestaltete Sagen als besondere Seiten in das neue zusammenfassende Ganze einreiht.

ββ) Wenden wir uns nun *zweitens* auf die Art und Weise hin, in welcher die epische Poesie den Fortgang und Verlauf der Ereignisse zu *motivieren* befugt sein kann, so darf sie den Grund dessen, was geschieht, weder nur aus der subjektiven Stimmung noch aus der bloßen Individualität des Charakters entnehmen und dadurch das eigentliche Gebiet des Lyrischen und Dramatischen betreten, sondern muss sich auch in dieser Rücksicht an die Form der Objektivität halten, welche den epischen Grundtypus ausmacht. Auf der einen Seite nämlich sahen wir bereits mehrfach, dass die äußeren Umstände für die erzählende Darstellung von nicht minderer Gewichtigkeit wären als die Bestimmungen vom Innern des Charakters aus. Denn im Epos stehen Charakter und Notwendigkeit des Äußerlichen als gleich stark nebeneinander; und das epische Individuum kann deshalb den äußeren Umständen, ohne Schaden für seine poetische Individualität, nachzugeben scheinen und in seinem Handeln das Resultat der Verhältnisse sein, so dass diese dadurch als das Mächtige an die Stelle des im Drama ausschließlich wirkenden Charakters treten. In der Odyssee vornehmlich ist der Fortgang der Ereignisse fast durchweg in dieser Weise motiviert. Ebenso in den Abenteuern des Ariost und sonstigen Epopöen, welche einen mittelalterlichen Stoff besingen. Auch der Götterbefehl, welcher den Äneas zum Gründer Roms bestimmt, sowie die mannigfaltigen Vorfälle, welche die Ausführung ins Weite hinausschieben, würden eine schlechthin undramatische Motivierungsart sein. Der ähnliche Fall tritt in Tassos *Befreitem Jerusalem* ein, wo sich außer der tapferen Gegenwehr der Sarazenen noch vielfach Naturereignisse dem Zwecke des christlichen Heeres entgegenstellen. Und solcher Beispiele ließen sich viele fast aus allen berühmten Epopöen anführen. Denn solche Stoffe gerade, in welchen diese Darstellungsweise möglich und notwendig wird, hat der epische Dichter auszuwählen.

Dasselbige findet da statt, wo sich das Resultat aus dem wirklichen Entschluss der Individuen ergeben soll. Auch hier nämlich muss nicht dasjenige herausgenommen und ausgesprochen werden, was der Charakter im dramatischen Sinne des Worts, seinem Zwecke und der individuellen Leidenschaft nach, die ihn einseitig beseelt, aus den Umständen und Verhältnissen macht, um seinen Charakter sowohl gegen dies Äußere als auch gegen andere Individuen zu behaupten; sondern das epische Individuum schließt dies reine Handeln nach seinem subjektiven Charakter sowie den Erguss bloß subjektiver Stimmungen und zufälliger Gefühle aus und hält sich umgekehrt einerseits an die Umstände und deren Realität, so wie andererseits das, wodurch es bewegt wird, das an und für sich Gültige, Allgemeine, Sittliche usw. sein muss. Homer besonders gibt hierüber zu unerschöpflichen Betrachtungen Anlass. Die Klagen z. B. der Hekuba über Hektors, des Achilles über Patroklos' Tod, welche dem Inhalte nach ganz lyrisch behandelt sein könnten, gehen dennoch nicht aus dem epischen Tone heraus, und ebenso wenig fällt Homer in Situationen, die sich für dramatische Darstellung eignen würden, wie z. B. der Streit des Agamemnon und Achill im Rate der Fürsten oder der Abschied Hektors und Andromaches, irgend in den dramatischen Stil. Nehmen wir z. B. die letztere Szene, so gehört sie zum Schönsten, was die epische Poesie irgend zu geben imstande ist.

Selbst in Schillers Wechselgesang der Amalie und des Karl in den *Räubern,* wo derselbe Gegenstand ganz lyrisch behandelt sein soll, klingt noch ein epischer Ton aus der llias nach. Zu welch epischer Wirkung aber beschreibt Homer im sechsten Buch der llias, wie Hektor Andromache im Hause vergeblich aufsucht und sie dann erst auf dem Wege am Skäischen Tore findet, wie sie ihm entgegeneilt, neben ihn tritt und zu ihm, der mit stillem Lächeln sein Knäblein auf dem Arme der Wärterin anblickt, sagt: „Wunderbarer, verderben wird dich dein Mut, und du erbarmst dich weder des unmündigen Knaben noch meiner, der Unglücklichen, die bald Witwe sein wird von dir; denn bald töten werden dich die Achäer, zusamt einstürmend: mir aber wäre es besser, habe ich dich verloren, unter die Erde zu gehn. Nicht

bleibt mir ein anderer Trost, wenn auch du dem Schicksal erlegen, als Leiden! Weder den Vater habe ich mehr noch die hohe Mutter.“ Und nun erzählt sie weitläufig den Hergang von ihres Vaters und der sieben Brüder Tode, die ihr alle Achilles erschlug; von der Mutter Gefangenschaft, Auslösung und Ende. Dann erst wendet sie sich wieder mit eindringlicher Bitte zu Hektor, der ihr nun Vater und Mutter ist, Bruder und blühender Gatte, und fleht ihn an, auf dem Turme zu bleiben und nicht den Knaben zur Waise und sie, die Gattin, zur Witwe zu machen. Ganz in der ähnlichen Art antwortet ihr Hektor: „Auch ich, um dies alles bin ich besorgt, o Weib, aber zu sehr scheue ich die Troer, wenn ich hier als ein Feiger die Schlacht vermiede; auch nicht die Wallung des Augenblicks treibt mich, da ich gewohnt bin, immer tapfer zu sein und unter den vordersten Troern zu kämpfen, schirmend zugleich den hohen Ruhm des Vaters und den meinen. Wohl zwar weiß ich es in Sinn und Gemüt, kommen werde der Tag, an welchem das heilige llion fällt und Priamos und das Volk des lanzenkundigen Königs. Aber nicht um der Troer Leid sorg ich soviel noch um Hekubas selber und des Priamos noch der leiblichen Brüder, die in den Staub fallen werden unter den Feinden, als um dich, wenn dich Weinende ein erzumschienter Achäer wegführt, den Tag dir der Freiheit raubend, und du in Argos an dem Rocken einer anderen spinnst oder mühsam Wasser trägst, widerwillig, aber die mächtige Notwendigkeit über dir liegt und dann wohl einer sagt, dich sehend, die Weinende: dies ist Hektors Weib, des tapfersten Kämpfers unter den Troern, als um llion gestritten ward. So spricht vielleicht irgendwer, und dich wird dann das Weh befallen, dass du solch eines Mannes entbehrst, der von dir die Knechtschaft abwehrte. Mich aber möge die Erde verbergen, eh ich von deinem Geschrei und deinem Wegführen höre.“ Was Hektor hier sagt, ist empfindungsreich, rührend, doch nicht in lyrischer Weise nur oder in dramatischer, sondern episch, weil das Bild der Leiden, welches er entwirft und das ihm selber wehe tut, einerseits die Umstände, das rein Objektive darstellt, während andererseits das, was ihn treibt und bewegt, nicht als persönliches Wollen, als subjektiver Entschluss erscheint, sondern als eine Notwendigkeit, die gleichsam nicht sein eigener Zweck und Wille ist. Von ähnlich *epischer* Rüh-

rung sind auch die Bitten, mit welchen Besiegte in umständlichen Angaben und mit Gründen die siegenden Helden um ihr Leben anflehen; denn eine Bewegung des Gemüts, die nur aus den Umständen herfließt und nur durch Motive der objektiven Verhältnisse und Situationen zu rühren unternimmt, ist nicht dramatisch, obschon neuere Tragiker sich hin und wieder auch dieser Wirkungsart bedient haben. Die Szene auf dem Schlachtfelde z. B. in Schillers *Jungfrau von Orleans* zwischen dem englischen Ritter Montgomery und Johanna (2. Akt, 6. Szene) ist, wie schon andere richtig bemerkt haben, mehr episch als dramatisch. Den Ritter verlässt in der Stunde der Gefahr sein ganzer Mut, und dennoch vermag er, gedrängt von dem ergrimmten Talbot, der die Feigheit mit dem Tode straft, und der Jungfrau, welche auch die Tapfersten besiegt, nicht die Flucht zu ergreifen. Oh, ruft er aus,

> Wär ich nimmer über Meer hierher geschifft,
> Ich Unglücksel'ger! Eitler Wahn betörte mich,
> Wohlfeilen Ruhm zu suchen in dem Frankenkrieg,
> Und jetzo führt mich das verderbliche Geschick
> In diese blut'ge Mordschlacht. – Wär ich weit von hier
> Daheim noch an der Savern' blühendem Gestad
> Im sichern Vaterhause, wo die Mutter mir
> In Gram zurückblieb und die zarte, süße Braut.

Dies sind unmännliche Äußerungen, welche die ganze Figur des Ritters weder für das eigentliche Epos noch für die Tragödie passend machen, sondern sie mehr in die Komödie verweisen. Als nun Johanna mit dem Ausruf:

> Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich –

auf ihn zuschreitet, wirft er Schwert und Schild fort und fleht zu ihren Füßen um sein Leben. Die Gründe sodann, welche er, um sie zu bewegen, weitläufig ausführt: seine Wehrlosigkeit; der Reichtum des Vaters, der ihn mit Golde auslösen werde; die Milde des Geschlechts, zu welchem Johanna als Jungfrau gehöre; die Liebe der süßen Braut, die weinend daheim der Wiederkehr des Geliebten harre; die jammer-

vollen Eltern, die er zu Haus verlassen; das schwere Schicksal, in der Fremde unbeweint zu sterben – alle diese Motive betreffen einerseits an sich selber schon objektive Verhältnisse, die Wert und Gültigkeit haben, andererseits ist die ruhige Exposition derselben epischer Art. In der gleichen Weise motiviert der Dichter den Umstand, dass Johanna ihn anhören muss, äußerlich durch die Wehrlosigkeit des Bittenden, während sie ihn doch, dramatisch genommen, gleich beim ersten Anblick ohne Zögern töten müsste, da sie als unrührbare Feindin aller Engländer auftritt und diesen Verderben bringenden Hass mit großer Rhetorik ausspricht und dadurch rechtfertigt, dass sie dem Geisterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet sei,

> Mit dem Schwert zu töten alles Lebende, das mir
> Der Schlachten Gott verhängnisvoll entgegenschickt.

Käme es ihr nur darauf an, dass Montgomery nicht unbewaffnet sterben solle, so hätte er, da sie ihn so lange schon angehört hat, das beste Mittel, am Leben zu bleiben, in seinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen. Doch auf ihre Aufforderung, mit ihr, der selber Sterblichen, um des Lebens süße Beute zu kämpfen, fasst er das Schwert wieder und fällt von ihrem Arm. Dieser *Fortgang* der Szene, ohne die breiten epischen Explikationen, würde sich besser schon für das Drama eignen.

γγ) Im Allgemeinen nun *drittens* können wir die Art des poetischen Verlaufs epischer Begebnisse sowohl in Bezug auf die äußere Breite, zu welcher die nähere Veranschaulichung nötigt, als auch in Rücksicht auf das Vorschreiten zu dem Endresultat der Handlung besonders der dramatischen Poesie gegenüber so charakterisieren, dass die epische Darstellung nicht nur überhaupt beim Ausmalen der objektiven Realität und inneren Zustände verweilt, sondern außerdem der endlichen Auflösung *Hemmungen* entgegenstellt. Hierdurch vornehmlich leitet sie von der Durchführung des Hauptzweckes, dessen konsequent sich fortentwickelnden Kampf der dramatische Dichter nie darf aus den Augen verlieren, nach vielen Seiten hin ab und erhält damit eben die Gelegenheit, uns die Totalität einer Welt von Zustän-

den vor Augen zu bringen, welche sonst nicht zur Sprache kommen könnte.

Mit solch einem Hemmnis überhaupt z. B. beginnt die Ilias, insofern Homer gleich von der tödlichen Krankheit erzählt, welche Apollo im Lager der Griechen hat ausbrechen lassen, und daran nun den Streit des Achill und Agamemnon knüpft. Dieser Zorn ist das zweite Hemmnis. Mehr noch ist in der Odyssee jedes Abenteuer, das Ulysses bestehen muss, eine Verzögerung der Heimkehr. Besonders aber dienen die *Episoden* zur Unterbrechung des unmittelbaren Fortgangs und sind größtenteils hemmender Art. So z. B. der Schiffbruch des Äneas, die Liebe zur Dido, das Auftreten der Armida bei Vergil und Tasso sowie in dem romantischen Epos überhaupt die vielen selbstständigen Liebesabenteuer der einzelnen Helden, welche bei Ariosto sogar zu einer so bunten Mannigfaltigkeit sich anhäufen und durcheinander schlingen, dass dadurch der Kampf der Christen und Sarazenen ganz verdeckt wird. In Dantes *Göttlicher Komödie* treten zwar keine ausdrücklichen Hindernisse für den Fortgang ein, aber hier liegt das episch langsame Vorschreiten teils überhaupt in der überall sich aufhaltenden Schilderung, teils in den vielen kleinen episodischen Geschichten und Besprechungen mit einzelnen Verdammten usf., von denen der Dichter einen genaueren Bericht erstattet.

In dieser Rücksicht ist es nun aber vor allem notwendig, dass dergleichen Hindernisse, welche sich dem zum Ziele voreilenden Gange in den Weg legen, sich nicht als bloße zu äußeren Zwecken angewendete Mittel zu erkennen geben. Denn wie schon der allgemeine Zustand, auf dessen Boden die epische Welt sich bewegt, nur dann wahrhaft poetisch ist, wenn er sich von selber gemacht zu haben scheint, so muss auch der ganze Verlauf durch die Umstände und das ursprüngliche Schicksal um so mehr wie von selber entstehen, ohne dass man dabei die subjektiven Absichten des Dichters herausmerkt, je mehr gerade die Form der Objektivität, sowohl nach selten der realen Erscheinung als auch in Betreff auf das Substantielle des Gehalts, dem Ganzen wie den einzelnen Teilen den Anspruch zuteilt, durch sich und für sich selber da zu sein. Steht aber eine leitende Götterwelt an der Spitze, deren Hand die Begebnisse lenkt, so

an der Spitze, deren Hand die Begebnisse lenkt, so ist besonders in diesem Falle wieder für den Dichter selbst ein noch frischer, lebendiger Götterglaube nötig, da es meistens die Götter sind, durch welche dergleichen Hindernisse hervorgerufen werden, so dass nun also, wo diese Mächte nur als leblose Maschinerie gehandhabt sind, auch das, was von ihnen ausgeht, zu einem absichtlichen bloßen Machwerk des Dichters herabsinken muss.

γ) Nachdem wir nun die Totalität der Gegenstände kurz berührt haben, welche das Epos durch Verwebung einer besonderen Begebenheit mit einem allgemeinen nationalen Weltzustande entfalten kann, und sodann zur Entwicklungsweise im Verlauf der Ereignisse fort gegangen sind, fragt es sich *drittens* nur noch nach der *Einheit und Abrundung des* epischen Werks.

αα) Dies ist ein Punkt, der, wie ich früher bereits andeutete, jetzt um so wichtiger ist, als man neuerdings der Vorstellung hat Raum geben wollen, man könne ein Epos sich beliebig enden lassen oder es fortsingen, wie man wolle. Obschon diese Ansicht von geistvollen und gelehrten Männern wie z. B. von F. A. Wolf verfochten worden ist, so bleibt sie dennoch nicht weniger roh und barbarisch, da sie in der Tat nichts anderes als den schönsten epischen Gedichten den eigentlichen Charakter von Kunstwerken absprechen heißt. Denn nur dadurch, dass ein Epos eine total in sich beschlossene und hiermit erst selbstständige Welt schildert, ist es überhaupt ein Werk der freien Kunst, im Unterschiede der teils zerstreuten, teils in einem endlosen Verlaufe von Abhängigkeiten[177], Ursachen, Wirkungen und Folgen sich fortziehenden Wirklichkeit. Freilich kann man so viel zugeben, dass für das eigentliche, ursprüngliche Epos die rein ästhetische Beurteilung des Planes und der Organisation der Teile, der Stellung und Fülle der Episoden, der Art der Gleichnisse usf. nicht die Hauptsache sei, indem hier mehr als in der späteren Lyrik und kunstreichen dramatischen Ausbildung die Weltanschauung, der Götterglaube, überhaupt das Gehaltvolle solcher Volksbibeln als die überwiegende Seite

[177] so in der 1. Auflage gegenüber „Unabhängigkeiten“ in der 2. Auflage

muss angesprochen werden. Dessen ungeachtet aber dürfen auch die nationalen Grundbücher wie der Ramajana, die llias und Odyssee und selbst das Lied von den Nibelungen darüber nicht dasjenige verlieren, was allein in Rücksicht auf Schönheit und Kunst ihnen die Würde und Freiheit von Kunstwerken geben kann, dass sie uns nämlich ein abgerundetes Ganzes von Handlung vor die Anschauung bringen. Es ist daher wesentlich nur darum zu tun, die begriffsmäßige Art dieser Abgeschlossenheit aufzufinden.

ββ) „Einheit“, so ganz im allgemeinen genommen, ist auch für die Tragödie ein trivial gewordenes Wort, das zu vielen Missbräuchen verleiten kann. Denn jede Begebenheit geht in ihren Veranlassungen und Folgen ins Unendliche fort und leitet sich nach selten der Vergangenheit wie der Zukunft ganz ebenso unberechenbar an einer Kette von besonderen Umständen und Taten weiter, als es sich nicht bestimmen lässt, was alles von Zuständen und sonstigen Einzelheiten darein eintreten und als damit zusammenhängend angesehen werden soll. Nimmt man nur auf diese *Reihenfolge* Rücksicht, dann freilich lässt sich ein Epos nach rückwärts und vorwärts immerfortsingen und gibt außerdem zu Einschiebseln die stets offenstehende Gelegenheit. Solche Reihenfolge aber macht gerade das Prosaische aus. Um ein Beispiel anzuführen, so haben die zyklischen Dichter bei den Griechen den ganzen Umkreis des Trojanischen Krieges besungen und deshalb da fortgefahren, wo Homer aufhört, und vom Ei der Leda wieder angefangen; doch eben um deswegen schon sind sie, den Homerischen Gedichten gegenüber, prosaischer geworden. Ebenso wenig, wie ich bereits oben sagte, kann ein Individuum als solches den alleinigen Mittelpunkt abgeben, weil von diesem die mannigfaltigsten Ereignisse ausgehen und demselben begegnen können, ohne untereinander irgend als Begebenheiten in Zusammenhang zu stehen. Wir haben uns daher nach einer anderen Art der Einheit umzublicken. In dieser Hinsicht müssen wir kurz den Unterschied zwischen einem bloßen *Geschehen* und einer bestimmten Handlung, welche, episch erzählt, die Form der *Begebenheit* annimmt, feststellen. Ein bloßes *Geschehen* ist schon die Außenseite und Realität jedes menschlichen Tuns zu nen-

nen, ohne dass darin die Ausführung eines besonderen Zweckes zu liegen braucht, überhaupt jede äußere Veränderung in der Gestalt und Erscheinung dessen, was da ist. Wenn der Blitz einen Menschen erschlägt, so ist dies ein bloßes Geschehen, ein äußerer Vorfall; in der Eroberung einer feindlichen Stadt aber liegt mehr, die Erfüllung nämlich eines beabsichtigten Zweckes. Solch ein in sich selbst bestimmter Zweck nun, wie die Befreiung des Heiligen Landes von dem Joche der Sarazenen und Heiden, oder besser noch die Befriedigung eines besonderen Triebes, wie z. B. der Zorn des Achilles, muss in Gestalt epischer Begebenheit die zusammenhaltende Einheit der Epopöe bilden, insofern nur das vom Dichter erzählt wird, was von diesem selbstbewussten Zwecke oder dem bestimmten Triebe die eigene Wirkung ist und sich deshalb mit ihm zu einer in sich geschlossenen Einheit abrundet. Handeln und sich durchsetzen aber kann nur der Mensch, so dass von dieser Seite her das mit dem Zweck und Trieb verwachsene *Individuum* an der Spitze steht. Tritt nun ferner die Handlung und Befriedigung des ganzen Heldencharakters, aus welchem Zweck und Trieb herfließen, nur unter ganz bestimmten Situationen und Veranlassungen heraus, welche zu einem weiten Zusammenhange rückwärts auseinandergehen, und hat die Ausführung des Zweckes wiederum nach vorwärts mancherlei Folgen, so ergeben sich hieraus allerdings für die bestimmte Handlung einerseits mannigfaltige Voraussetzungen und andererseits vielfache Nachwirkungen, welche aber mit der Bestimmtheit gerade dieses dargestellten Zweckes in keinem näheren poetischen Zusammenhange stehen. In diesem Sinne hat z. B. der Zorn des Achilles auf den Raub der Helena oder das Urteil des Paris, obschon das eine dem anderen als Voraussetzung vorangegangen war, ebenso wenig Bezug als auf die wirkliche Eroberung Trojas. Wenn daher behauptet wird, die llias habe weder einen notwendigen Anfang noch den gehörigen Schluss, so liegt hierin nur der Mangel an der bestimmten Einsicht, dass es der Zorn des Achilles sei, der in der llias besungen werden und deshalb den Einheitspunkt liefern solle. Fasst man dagegen die Gestalt des Achilles fest ins Auge und stellt sie in ihrem durch Agamemnon aufgeregten Zorne als den Zusammenhalt des Ganzen auf, so ist Anfang und Ende nicht schöner zu erfin-

den. Denn die unmittelbare Veranlassung dieses Zorns macht, wie ich schon sagte, den Beginn, während die Folgen desselben in dem weiteren Verlauf enthalten sind. Hiergegen hat sich zwar die Meinung geltend zu machen versucht, dass dann die letzten Gesänge unnütz seien und ebenso gut hätten fortbleiben mögen. Diese Ansicht aber erweist sich dem Gedichte gegenüber als durchaus unhaltbar, denn wie das Verweilen bei den Schiffen und Abstehen vom Kampf bei Achilles selbst nur eine Folge ist seines unwilligen Zornes und sich an diese Tatlosigkeit der bald errungene Vorteil der Troer über das Heer der Griechen sowie der Kampf und Tod des Patroklos knüpft, so ist auch mit diesem Fall seines tapferen Freundes die Klage und Rache des edlen Achilles und sein Sieg über Hektor eng verbunden. Glaubt man aber mit dem Tode schon sei alles aus und jetzt könne man weglaufen, so bezeugt dies nichts als eine Rohheit der Vorstellung. Mit dem Tode ist nur die *Natur* fertig, nicht der Mensch, nicht die *Sitte* und *Sittlichkeit,* welche für die gefallenen Helden die Ehre der Bestattung fordert. So fügen sich allem Bisherigen die Spiele an Patroklos' Grabe, die erschütternden Bitten des Priamos, die Versöhnung des Achilles, der dem Vater den Leichnam des Sohns zurückgibt, damit auch diesem die Ehre der Toten nicht fehle, zum schönsten Abschlüsse befriedigend an.

γγ) Indem wir nun aber eine bestimmte, aus bewussten Zwecken oder Heldentrieben hervorgegangene individuelle Handlung in der angeführten Weise zu dem machen wollen, worin das epische Ganze die Haltpunkte für seinen Zusammenhang und seine Abrundung finden soll, so kann es scheinen, dass wir dadurch die *epische* Einheit allzu nahe gegen die *dramatische* hinrücken. Denn auch im *Drama* macht *eine* aus selbstbewusstem Zweck und Charakter entsprungene besondere Handlung und deren Konflikt den Mittelpunkt aus. Um deshalb nicht beide Dichtarten, die epische und dramatische, wenn auch nur scheinbar zu verwechseln, will ich ausdrücklich noch einmal auf das wieder zurückweisen, was ich früher schon über den Unterschied von Handlung und Begebenheit gesagt habe. Außerdem beschränkt sich das epische Interesse nicht nur auf diejenigen Charakte-

re, Zwecke und Situationen, welche in der besonderen Handlung als solcher, deren Verlauf das Epos erzählt, begründet sind, sondern diese Handlung findet den weiteren Anlass zu ihrer Kollision und Lösung sowie ihren ganzen Vorgang nur innerhalb einer nationalen Gesamtheit und deren substantieller Totalität, welche nun auch ihrerseits das volle Recht hat, eine Mannigfaltigkeit von Charakteren, Zuständen und Ereignissen mit in die Darstellung hineintreten zu lassen. In dieser Rücksicht liegt die Abrundung und Ausgestaltung des Epos nicht nur in dem besonderen Inhalt der *bestimmten* Handlung, sondern ebenso sehr in der *Totalität* der *Weltanschauung,* deren objektive Wirklichkeit sie zu schildern unternimmt; und die epische Einheit ist in der Tat erst dann vollendet, wenn die besondere Handlung einerseits für sich beschlossen, andererseits aber in ihrem Verlaufe auch die in sich totale Welt, in deren Gesamtkreis sie sich bewegt, in voller Totalität zur Anschauung gebracht ist und beide Hauptsphären dennoch in lebendiger Vermittlung und ungestörter Einheit bleiben.

Dies sind die wesentlichsten Bestimmungen, welche sich in der Kürze in Betreff auf das eigentliche Epos hinstellen lassen. Dieselbe Form der Objektivität nun aber ist auf andere Gegenstände angewendet worden, deren Gehalt nicht die wahre Bedeutung echter Objektivität in sich trägt. Mit dergleichen Nebenarten kann man den Theoretiker in Verlegenheit setzen, wenn von ihm verlangt wird, er solle Einteilungen machen, worein alle Gedichte – und Gedicht sei auch alles das, was diesen Halbarten zuzurechnen ist – ohne Unterschied passten. In einer wahrhaften Einteilung jedoch kann nur das Platz gewinnen, was einer Begriffsbestimmung gemäß ist; was sich dagegen unvollkommen an Inhalt oder an Form oder an beiden zugleich erweist, lässt sich, weil es eben nicht ist, wie es sein soll, nur schlecht unter den Begriff, d. h. unter die Bestimmung bringen, wie die Sache sein soll und der Wahrheit nach wirklich ist. Von dergleichen untergeordneten Nebenzweigen des eigentlich Epischen will ich deshalb zum Schlüsse nur noch anhangsweise einiges beifügen.

Vor allem gehört hierher die *Idylle* in dem modernen Sinne des Worts, in welchem sie von allen tieferen allgemeinen Interessen des

geistigen und sittlichen Lebens absieht und den Menschen in seiner Unschuld darstellt. Unschuldig leben heißt hier aber nur: von nichts wissen als von Essen und Trinken, und zwar von sehr einfachen Speisen und Getränken, zum Exempel von Ziegenmilch, Schafmilch und zur Not höchstens von Kuhmilch, von Kräutern, Wurzeln, Eicheln, Obst, Käse aus Milch –Brot, glaube ich, ist schon nicht mehr recht idyllisch –, doch muss Fleisch schon eher erlaubt sein, denn ganz werden die idyllischen Schäfer und Schäferinnen ihr Vieh doch nicht den Göttern haben opfern wollen. Ihre Beschäftigung nun besteht darin, diesem lieben Vieh mit dem treuen Hunde den ganzen lieben Tag lang aufzupassen, für Speise und Trank zu sorgen und nebenher mit so vieler Sentimentalität als möglich solche Empfindungen zu hegen und zu pflegen, welche diesen Zustand der Ruhe und Zufriedenheit nicht stören, d. h. in ihrer Art fromm und zahm zu sein, auf der Schalmei, der Rohrpfeife usf. zu blasen oder sich etwas vorzusingen und vornehmlich einander in größter Zartheit und Unschuld lieb zu haben. – Die Griechen dagegen hatten in ihren plastischen Darstellungen eine lustigere Welt: das Gefolge des Bacchus, Satyrn, Faune, welche, harmlos um einen Gott bemüht, die tierische Natur in einer ganz anderen Lebendigkeit und Wahrheit zu menschlichem Frohsinn steigern als jene prätentiöse Unschuld, Frömmigkeit und Leerheit. Derselbe Kern lebendiger Anschauung bei frischen Vorbildern nationaler Zustände lässt sich auch noch in den griechischen Bukolikern, in Theokrit z. B., erkennen, sei es nun, dass er sich bei wirklichen Situationen des Fischer- und Hirtenlebens verweilt oder die Ausdrucksweise dieser oder ähnlicher Kreise auch auf weitere Gegenstände überträgt und dergleichen Lebensbilder nun entweder episch schildert oder in lyrischer und äußerlich dramatischer Form behandelt. Kahler schon ist Vergil in seinen *Eklogen,* am langweiligsten aber *Geßner*[178], so dass ihn wohl niemand heutigentags mehr liest und es nur zu verwundern ist, dass die Franzosen jemals so viel Geschmack an ihm gefunden haben, dass sie ihn für den höchsten deutschen Dichter halten konnten. Doch mag wohl einerseits ihre Empfindsamkeit, welche das Gewühl und die Verwicklungen des Lebens floh und dennoch irgendeine Bewegung

[178] Salomon Geßner (1730–1788), Schweizer Autor

verlangte, andererseits die vollkommene Ausleerung von allen wahren Interessen, so dass die sonstigen störenden Verhältnisse unserer Bildung nicht eintraten, das Ihrige zu dieser Vorliebe beigetragen haben.

Nach einer anderen Seite lassen sich zu diesen Zwitterarten die halb beschreibenden, halb lyrischen Gedichte zählen, wie sie bei den Engländern beliebt waren und hauptsächlich die Natur, die Jahreszeiten usf. zum Gegenstand nehmen. Auch die mannigfaltigen *Lehrgedichte,* Kompendien der Physik, Astronomie, Medizin, des Schachspiels, der Fischerei, Jagd, Kunst zu lieben, mit prosaischem Inhalt in dichterisch verzierender Einfassung, wie sie schon in der späteren griechischen Poesie und dann bei den Römern und neuerdings vornehmlich bei den Franzosen sehr kunstreich sind ausgearbeitet worden, gehören in dieses Bereich.

Sie können gleichfalls, des epischen, allgemeinen Tones ungeachtet, leicht in die lyrische Behandlung herübergezogen werden.

Poetischer freilich, doch ohne festen Gattungsunterschied, sind die *Romanzen* und *Balladen,* Produkte des Mittelalters und der modernen Zeit, dem Inhalte nach zum Teil episch, der Behandlung nach dagegen meist lyrisch, so dass man sie bald der einen, bald der anderen Gattung zurechnen möchte.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit dem *Roman,* der modernen *bürgerlichen* Epopöe. Hier tritt einerseits der Reichtum und die Vielseitigkeit der Interessen, Zustände, Charaktere, Lebensverhältnisse, der breite Hintergrund einer totalen Welt sowie die epische Darstellung von Begebenheiten vollständig wieder ein. Was jedoch fehlt, ist der *ursprünglich* poetische Weltzustand, aus welchem das eigentliche Epos hervorgeht. Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur *Prosa* geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann in seinem Kreise – sowohl in Rücksicht auf die Lebendigkeit der Begebnisse als auch in Betreff der Individuen und ihres Schicksals – der Poesie, soweit es bei dieser Voraussetzung möglich ist, ihr verlorenes Recht wieder erringt. Eine der gewöhnlichsten und für den Roman

passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufalle äußerer Umstände: ein Zwiespalt, der sich entweder tragisch und komisch löst oder seine Erledigung darin findet, dass einerseits die der gewöhnlichen Weltordnung zunächst widerstrebenden Charaktere das Echte und Substantielle in ihr anerkennen lernen, mit ihren Verhältnissen sich aussöhnen und wirksam in dieselben eintreten, andererseits aber von dem, was sie wirken und vollbringen, die prosaische Gestalt abstreifen und dadurch eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen. – Was die Darstellung angeht, so fordert auch der eigentliche Roman wie das Epos die Totalität einer Welt- und Lebensanschauung, deren vielseitiger Stoff und Gehalt innerhalb der individuellen Begebenheit zum Vorschein kommt, welche den Mittelpunkt für das Ganze abgibt. In Bezug auf das Nähere jedoch der Auffassung und Ausführung muss dem Dichter hier um so mehr ein großer Spielraum gestattet sein, je weniger er es zu vermeiden vermag, auch die Prosa des wirklichen Lebens mit in seine Schilderungen hineinzuziehen, ohne dadurch selber im Prosaischen und Alltäglichen stehenzubleiben.

3. Die Entwicklungsgeschichte der epischen Poesie

Blicken wir auf die Art und Weise zurück, in welcher wir die übrigen Künste betrachtet haben, so fassten wir die verschiedenen Stufen des *bauenden* Kunstgeistes von Hause aus in ihrer historischen Entwicklung der symbolischen, klassischen und romantischen Architektur auf. Für die *Skulptur* dagegen stellten wir die mit dem Begriff dieser *klassischen* Kunst schlechthin zusammenfallende griechische Skulptur als den eigentlichen Mittelpunkt hin, aus welchem wir die

besonderen Bestimmungen entwickelten, so dass wir der spezielleren historischen Betrachtung nur eine geringe Ausdehnung zu geben nötig hatten. Der ähnliche Fall trat in Ansehung ihres *romantischen* Kunstcharakters für die *Malerei* ein, welche sich jedoch dem Begriffe ihres Inhaltes und dessen Darstellungsform nach zu einer gleichmäßig wichtigen Entwicklung unterschiedener Völker und Schulen auseinanderbreitet, so dass hier reichhaltigere historische Bemerkungen notwendig wurden. Dieselbe Forderung hätte sich dann auch bei der *Musik* geltend machen lassen; da mir jedoch für die Geschichte dieser Kunst ebenso sehr brauchbare fremde Vorarbeiten als eine genauere eigene Bekanntschaft abgingen, so blieb mir nichts übrig, als einzelne historische Andeutungen gelegentlich einzuschalten. Was nun unseren jetzigen Gegenstand, die *epische* Poesie, betrifft, so geht es damit ungefähr wie mit der Skulptur. Die Darstellungsweise dieser Kunst verzweigt sich zwar zu allerlei Arten und Nebenarten und dehnt sich über viele Zeiten und Völker aus; in ihrer vollständigen Gestalt jedoch haben wir sie als das eigentliche Epos kennen lernen und die kunstgemäßeste Wirklichkeit dieser Gattung bei den Griechen gefunden. Denn das Epos hat überhaupt mit der Plastik der Skulptur und deren Objektivität, im Sinne sowohl des substantiellen Gehalts als auch der Darstellung in Form realer Erscheinung, die meiste innere Verwandtschaft, so dass wir es nicht als zufällig ansehen dürfen, dass auch die epische Poesie wie die Skulptur bei den Griechen gerade in dieser ursprünglichen, nicht übertroffenen Vollendung hervorgetreten ist. Diesseits und jenseits nun aber dieses Kulminationspunktes liegen noch Entwicklungsstufen, welche nicht etwa untergeordneter und geringer Art, sondern für das Epos notwendig sind, da der Kreis der Poesie alle Nationen in sich einschließt und das Epos gerade den substantiellen Kern des Volksgehaltes zur Anschauung bringt, so dass hier die weltgeschichtliche Entwicklung von größerer Wichtigkeit wird als in der Skulptur.

Wir können deshalb für die Gesamtheit der epischen Dichtkunst und näher der Epopöe wesentlich die drei Hauptstufen unterscheiden, welche überhaupt den Entwicklungsgang der Kunst ausmachen:

erstens nämlich das orientalische Epos, das den symbolischen Typus zu seinem Mittelpunkte hat; *zweitens* das klassische Epos der Griechen und dessen Nachbildung bei den Römern; *drittens* endlich die reichhaltige und vielseitige Entfaltung der epischromantischen Poesie innerhalb der christlichen Völker, welche zunächst jedoch in ihrem germanischen Heidentum auftreten, während von der anderen Seite her, außerhalb der eigentlich mittelalterlichen Rittergedichte, das Altertum wieder in einem anderen Kreise teils als allgemeines Bildungsmittel zur Reinigung des Geschmacks und der Darstellung, teils direkter als Vorbild benutzt wird, bis sich zuletzt der Roman an die Stelle des eigentlichen Epos setzt.

Gehen wir nun zur Erwähnung der einzelnen epischen Kunstwerke über, so kann ich jedoch hier nur das Wichtigste herausheben und überhaupt dieser ganzen Betrachtung nur den Raum und den Wert eines flüchtig skizzierenden Überblicks geben wollen.

a. Das orientalische Epos

Bei den Morgenländern ist, wie wir schon sahen, einerseits die Dichtkunst überhaupt ursprünglicher, weil sie der substantiellen Weise der Anschauung und dem Aufgehen des einzelnen Bewusstseins in das *eine* Ganze noch näher bleibt, so dass sich andererseits in Rücksicht auf die besonderen Gattungen der Poesie das Subjekt nicht zu der Selbstständigkeit des individuellen Charakters, der Zwecke und Kollisionen herausarbeiten kann, welche für die echte Ausbildung der dramatischen Poesie schlechthin erforderlich ist. Das Wesentlichste, was wir deshalb hier antreffen, beschränkt sich außer einer lieblichen, duftreichen und zierlichen oder zu dem *einen* unaussprechbaren Gott sich erhebenden Lyrik auf Gedichte, welche zur *epischen* Gattung gerechnet werden müssen. Dessen ungeachtet begegnen wir eigentlichen Epopöen nur bei den Indern und Persern, doch bei diesen nun auch in kolossalem Maßstabe.

α) Die *Chinesen* dagegen besitzen kein nationales Epos. Denn der prosaische Grundzug ihrer Anschauung, welche selbst den frühesten

Anfängen der Geschichte die nüchterne Form einer prosaisch geregelten historischen Wirklichkeit gibt, sowie die für eigentliche Kunstgestaltung unzugänglichen religiösen Vorstellungen setzen sich dieser höchsten epischen Gattung von Hause aus als unübersteigbares Hindernis in den Weg. Was wir aber als Ersatz reichlich ausgebildet finden, sind spätere kleine Erzählungen und weitausgesponnene Romane, welche uns durch die klare Anschaulichkeit aller Situationen und genaue Darlegung privater und öffentlicher Verhältnisse, durch die Mannigfaltigkeit, Feinheit, ja häufig durch die reizende Zartheit besonders der weiblichen Charaktere sowie durch die ganze Kunst dieser in sich abgerundeten Werke in Erstaunen bringen müssen.

β) Eine völlig entgegengesetzte Welt eröffnet sich uns in den *indischen* Epopöen. Schon die frühsten religiösen Anschauungen – nach dem wenigen zu urteilen, was bis jetzt aus den Wedas bekannt geworden ist – enthalten einen fruchtbaren Keim für eine episch darstellbare Mythologie, die sich denn auch, verzweigt mit menschlichen Heldentaten, schon viele Jahrhunderte vor Christus – denn die chronologischen Angaben sind noch sehr schwankend – zu wirklichen Epopöen ausgebildet hat, welche jedoch halb noch auf dem rein religiösen und halb erst auf dem Standpunkte freier Poesie und Kunst stehen. Besonders die beiden berühmtesten dieser Gedichte, der *Ramajana* und *Mahabharata,* legen uns die Weltanschauung der Inder in der ganzen Pracht und Herrlichkeit, Verwirrung, phantastischen Unwahrheit und Zerflossenheit und ebenso umgekehrt in der schwelgenden Lieblichkeit und den individuellen, feinen Zügen der Empfindung und des Gemüts dieser geistigen Pflanzennaturen dar. Sagenhafte menschliche Taten erweitern sich zu Handlungen der inkarnierten Götter, deren Tun nun unbestimmt zwischen göttlicher und menschlicher Natur schwebt und die individuelle Begrenztheit der Gestalten und Taten ins Maßlose auseinandertreibt; die substantiellen Grundlagen des Ganzen sind von der Art, dass die abendländische Weltanschauung, wenn sie sich nicht die höheren Forderungen der Freiheit und Sittlichkeit aufzugeben entschließt, sich darin weder zurechtfinden noch damit sympathisieren kann; die Einheit der besonderen Tei-

le ist von großer Lockerheit, und die weitschichtigsten Episoden treten mit Göttergeschichten, Erzählungen von asketischen Bußübungen und der dadurch errungenen Macht, ausgesponnenen Explikationen über philosophische Lehren und Systeme sowie mit sonstigem vielseitigen Inhalt so sehr aus dem Zusammenhange des Ganzen heraus, dass man sie hin und wieder als spätere Anfügung ansprechen muss; immer aber zeugt der Geist, dem diese großartigen Gedichte entsprungen sind, von einer Phantasie, welche nicht nur der prosaischen Ausbildung vorangegangen, sondern überhaupt zu dem Verstande prosaischer Besonnenheit schlechthin unfähig ist und die Grundrichtungen des indischen Bewusstseins als eine an sich totale Weltzusammenfassung in ursprünglicher Poesie zu gestalten vermochte. Die späteren Epen dagegen, welche im engeren Sinne des Worts *Puranas,* d. i. Gedichte der Vorzeit heißen, scheinen mehr in der ähnlichen Weise, die wir in den nachhomerischen zyklischen Dichtern wieder finden, alles, was zum Mythenkreise eines bestimmten Gottes gehört, prosaischer und trockener aneinanderzureihen und von der Welt- und Götterentstehung aus in weitem Verlauf bis zu den Genealogien menschlicher Helden und Fürsten herabzusteigen. Zuletzt dann endlich verflüchtigt sich auf der einen Seite der epische Kern der alten Mythen zu dem Duft und der künstlichen Zierlichkeit der äußeren poetischen Form und Diktion, während auf der anderen Seite die sich in Wundern träumerisch ergehende Phantasie zu einer Fabelweisheit wird, welche Moral und Lebensklugheit zu lehren zur vornehmlichsten Aufgabe erhält.

γ) In einem *dritten* Kreise der orientalisch-epischen Dichtkunst können wir die *Hebräer, Araber* und Perser nebeneinander stellen. αα) Die Erhabenheit der jüdischen Phantasie hat zwar in ihrer Vorstellung von der Schöpfung, in den Geschichten der Erzväter, der Wanderschaft durch die Wüste, der Eroberung Kanaans und in dem weiteren Verlauf nationaler Begebenheiten, bei der markigen Anschaulichkeit und naturwahren Auffassung viele Elemente ursprünglicher epischer Poesie, doch waltet hier so sehr das *religiöse* Interesse vor, dass es, statt zu eigentlichen Epopöen, teils nur zu religiöspoeti-

scher Sagengeschichte und Historie, teils nur zu didaktischreligiösen Erzählungen kommt.

ββ) Von Hause aus aber poetischer Natur und von früh an wirkliche Dichter sind die *Araber.* Schon die lyrisch erzählenden Heldenlieder, die Muallakat[179], welche zum Teil aus dem letzten Jahrhundert vor dem Propheten stammen, schildern bald in abgerissen springender Kühnheit und prahlendem Ungestüm, bald in besonnenerer Ruhe und sanfter Weichheit die ursprünglichen Zustände der noch heidnischen Araber – die Stammehre, die Glut der Rache, die Gastfreundschaft, Liebe, Lust an Abenteuern, die Wohltätigkeit, Trauer, Sehnsucht – in ungeschwächter Kraft und in Zügen, welche an den romantischen Charakter der spanischen Ritterlichkeit erinnern können. Dies zuerst ist im Orient eine wirkliche Poesie, ohne Phantasterei oder Prosa, ohne Mythologie, ohne Götter, Dämonen, Genien, Feen und das sonstige orientalische Wesen, sondern mit gediegenen, selbstständigen Gestalten und, wenn auch seltsam, wunderlich und spielend in Bildern und Vergleichen, doch aber menschlichreal und fest in sich beschlossen. Die Anschauung einer ähnlichen Heldenwelt geben uns auch noch die später gesammelten Gedichte der Hamasa[180] sowie des noch nicht edierten Diwans der Hudailiten[181]. Nach den weithin ausgedehnten erfolgreichen Eroberungen der mohammedanischen Araber verwischt sich jedoch nach und nach dieser ursprüngliche Heldencharakter und macht in dem Verlauf der Jahrhunderte im Gebiete der epischen Poesie teils lehrreichen Fabeln und heiteren Weisheitssprüchen, teils jenen märchenhaften Erzählungen Platz, wie wir sie in Tausendundeiner Nacht finden, oder jenen Abenteuereien, von denen uns Rückert durch seine Übersetzung der mit Wortklängen und Reimen, Sinn und Bedeutung gleich witzig und künstlich spielenden Ma-

---

[179] Die vorislamischen Muallaqat wurden von Hammad al Rawiya (gestorben um 775) gesammelt und stammen von verschiedenen Poeten des 6. Jahrhunderts. Sie waren in Goldlettern geschrieben und zierten später die Wände der Kaaba in Mekka. Die Texte beschreiben die heroischen Taten der Beduinen, die Fehden zwischen den Stämmen sowie Szenen aus dem Leben in der Wüste. Die Muallaqat werden als klassische Vorbilder islamischer Literatur angesehen.

[180] Hamasa *[arabisch ›Tapferkeit‹]*, Titel zweier Anthologien arabischer Gedichte, gesammelt von Abu Temmam (804/806–846)

181 Die „Lieder der Hudailiten“ erschienen wohl erstmals 1884 in Berlin auf Deutsch

kamen des Hariri eine höchst dankenswerte Anschauung verschafft hat.

γγ) Die Blüte der *persischen* Poesie fällt umgekehrt in die Zeit ihrer schon zu einer neuen Bildung durch den Mohammedanismus umgewandelten Sprache und Nationalität. Doch begegnen wir hier gleich im Beginne dieser schönsten Blütezeit einem epischen Gedichte, das wenigstens dem Stoffe nach in die fernste Vergangenheit der altpersischen Sagen und Mythen zurückgreift und seine Erzählung durch das heroische Zeitalter hindurch bis zu den letzten Tagen der Sassaniden[182] herüberführt. Dies umfangreiche Werk ist das aus dem *Basta-Name* entstandene *Schah-Name* des *Firdusi*[183], des Gärtnerssohnes aus Tus. Eine eigentliche Epopöe jedoch dürfen wir auch dieses Gedicht nicht nennen, da es keine individuell umschlossene Handlung zum Mittelpunkte macht. Bei dem Wechsel der Jahrhunderte fehlt es an einem festen Kostüm in Rücksicht auf Zeit und Lokal, und besonders die ältesten mythischen Gestalten und trüben verworrenen Traditionen schweben in einer phantastischen Welt, bei deren unbestimmterer Darstellung wir oft nicht wissen, ob wir es mit Personen oder ganzen Stämmen zu tun haben, während dann auf der anderen Seite wieder wirkliche historische Figuren auftreten. Als Mohammedaner war der Dichter wohl freier in Handhabung seines Stoffes, doch gerade in dieser Freiheit mangelt ihm das Feste der individuellen Gebilde, das die ursprünglichen Heldenlieder der Araber auszeichnet, und bei dem weiten Abstände von der längst versunkenen Sagenwelt geht ihm zugleich jener frische Hauch unmittelbarer Lebendigkeit ab, der dem nationalen Epos schlechthin notwendig ist. – In dem weiteren Verfolge breitet sich die epische Kunst der Perser teils über *Liebesepopöen von* großer Weiche und vieler Süßigkeit aus, durch welche *Nisa-*

---

[182] Die Sassaniden herrschten 226–652 n. Chr. Der persische König Ardeshir-e Babakan aus dem Hause Sassan begründete die Dynastie, als er den letzten Aschkaniden Ardavan IV. besiegte.

[183] Firdausi, Firdwasi oder Firdusi (um 940– 1021) war einer der bedeutendesten persischen Dichter. Er schrieb u.a. die „Shah-Nameh“ (das Buch der Könige, enthält 60 000 Doppelverse), die eine Verbindung der altnationalen Heldensage mit der Geschichte die Taten der iranischen und persischen Herrscher und Heroen bis zum Untergang der Sassaniden (632 n. Chr.) herstellt.

mi[184] vornehmlich sich berühmt machte, teils nimmt sie in ihrer reichen Lebenserfahrung eine Wendung gegen das *Didaktische* hin, worin der weitgereiste *Saadi*[185] Meister war, und vertieft sich endlich zu jener pantheistischen Mystik, die *Dschelal ed-din Rumi* in Geschichten und legendenartigen Erzählungen usf. lehrt und empfiehlt.

Mit diesen kurzen Andeutungen muss ich es hier genug sein lassen.

b. Das klassische Epos der Griechen und Römer

Die Poesie der *Griechen* und *Römer* nun *zweitens* führt uns erst in die wahrhaft epische Kunstwelt ein.

α) Zu solchen Epopöen gehören vor allem diejenigen, welche ich schon oben an die Spitze stellte, die *Homerischen.*

αα) Jedes dieser Gedichte ist – was man auch sagen mag – in sich so vollendet, ein so bestimmtes, so feinsinniges Ganzes, dass gerade die Meinung, sie seien beide nur so von einzelnen Rhapsoden fortgesungen und fortgesetzt, für mich diesen Werken nur das richtige Lob erteilt, dass sie in ihrem ganzen Tone der Darstellung schlechthin national und sachlich und selbst in ihren einzelnen Teilen so abgerundet seien, dass jeder derselben für sich als ein Ganzes erscheinen könne. – Wenn im Orient das Substantielle und Allgemeine der Anschauung noch die Individualität der Charaktere und ihrer Zwecke und Begebenheiten symbolisch oder didaktisch verzehrt und dadurch auch die Gliederung und Einheit des Ganzen unbestimmter und loser lässt, so finden wir die Welt dieser Gedichte zum ersten Male auf der schönen Schwebe zwischen den allgemeinen Lebensgrundlagen der Sittlichkeit in Familie, Staat und religiösem Glauben und der individuellen Besonderheit des Charakters, in dem schönen Gleichgewicht zwischen

[184] Nisami, Nezami, eigentlich Abu Mohammed Iljas Ibn Jusuf, persischer Dichter, (vermutlich 1141– 1209) aus Gäncä (Aserbaidschan); bedeutendster Vertreter des persischen romantischen Epos. Sein Werk fand zahlreiche Nachahmer, Schiller schöpfte hier z. B. den Stoff zu ›Turandot‹ (Meyers Lexikon online)
[185] Saadi (um 1190–1283/1291) eigentl. Moscharref od-Din Abdullah, war ein persischer Dichter und Mystiker

Geist und Natur, zweckvoller Handlung und äußerem Geschehen, nationaler Basis der Unternehmungen und einzelnen Absichten und Taten; und wenn auch die individuellen Helden in ihrer freien lebendigen Bewegung vorzuherrschen scheinen, so ist diese doch wieder durch die Bestimmtheit der Zwecke und den Ernst des Schicksals so ermäßigt, dass die ganze Darstellung auch für uns noch als das Höchste gelten muss, was wir im Kreise des Epos genießen und lieben können. Denn selbst die Götter, welche diesen ursprünglich menschlichen, tapferen, rechtlichen, edlen Helden widerstreiten oder ihnen beistehen, müssen wir ihrer Bedeutung nach anerkennen und in der Gestalt ihres Erscheinens durch die volle Naivität der ihre eigenen menschlichen Göttergebilde ebenso heiter wieder belächelnden Kunst befriedigt sein.

ββ) Die nachfolgenden *zyklischen* Dichter jedoch treten aus dieser echt epischen Darstellung mehr und mehr hinaus, indem sie auf der einen Seite die Totalität der nationalen Weltanschauung mehr in deren besondere Sphären und Richtungen zerlegen und auf der anderen, statt der poetischen Einheit und Abgeschlossenheit einer individuellen Handlung, mehr nur an der Vollständigkeit der Ereignisse vom Ursprung bis zum Ende der Begebenheit oder an der Einheit der Person festhalten und die epische Poesie in selbst schon historischer Tendenz der Geschichtsschreibung der Logographen entgegenführen.

γγ) Die spätere epische Poesie nach der Zeit Alexanders endlich wendet sich teils dem engeren bukolischen Kreise zu, teils bringt sie es nur zu mehr gelehrter und künstlichen als eigentlich poetischen Epopöen sowie zu Lehrgedichten, welche wie diese ganze Sphäre der ursprünglichen unbefangenen Frische und Beseelung in steigendem Grade entbehren.

β) Dieser Charakterzug, mit dem das griechische Epos endet, ist nun *zweitens* bei den *Römern* von Hause aus herrschend. Eine epische Bibel, wie die Homerischen Gedichte, suchen wir deshalb hier vergebens, wie sehr man sich auch in neuester Zeit die älteste römische Geschichte in nationale Epopöen aufzulösen bemüht hat. Dagegen

macht sich früh bereits neben dem eigentlichen Kunstepos, als dessen schönstes Produkt die *Äneis* stehen bleibt, das historische Epos und das Lehrgedicht zu dem Beweise geltend, dass es den Römern hauptsächlich anstand, die halb schon prosaischen Gebiete der Poesie auszubilden, wie denn auch besonders die Satire bei ihnen als heimische Gattung zur Vollendung kam.

c. Das romantische Epos

So konnte denn ein neuer Hauch und Geist in die epische Poesie nur durch die Weltanschauung und den religiösen Glauben, die Taten und Schicksale *neuer* Völkerschaften hereinkommen. Dies ist bei den *Germanen* sowohl in ihrer heidnischen Ursprünglichkeit als auch nach ihrer Umwandlung durch das Christentum sowie bei den *romanischen* Nationen in um so reicherer Weise der Fall, je weiter die Verzweigung dieser Völkergruppen wird und in je mannigfaltigeren Stufenfolgen sich das Prinzip der christlichen Weltanschauung und Wirklichkeit entfaltet. Doch gerade diese vielfache Ausbreitung und Verschlingung stellt einer kurzen Übersicht große Schwierigkeiten entgegen. Ich will deshalb hier nur der Hauptrichtungen nach folgenden Haltpunkten Erwähnung tun.

α) Zu einer *ersten* Gruppe können wir alle die poetischen Überreste rechnen, welche sich noch aus den vorchristlichen Tagen der neuen Völkerschaften größtenteils durch mündliche Tradition und deshalb nicht unversehrt erhalten haben.

Hierher sind vornehmlich die Gedichte zu zählen, die man dem *Ossian* zuzuteilen pflegt. Obschon englische berühmte Kritiker wie z. B. Johnson[186] und Shaw[187] blind genug gewesen sind, sie für ein eigenes Machwerk Macphersons[188] auszugeben, so ist es doch ganz unmöglich, dass irgendein heutiger Dichter dergleichen alte Volkszustände und Begebenheiten aus sich selber schöpfen könne, so dass hier not-

[186] Samuel Johnson, 1709-1784, englischer Schriftsteller
[187] William Shaw, 1749-1831, englischer Gelehrter
[188] James Macpherson, 1736-1796, schottischer Dichter

wendig ursprüngliche Poesien zugrunde liegen, wenn sich auch in ihrem ganzen Tone und der Vorstellungs- und Empfindungsweise, welche sich in ihnen ausspricht, im Verlaufe so vieler Jahrhunderte manches ins Moderne hin geändert hat. Denn ihr Alter ist zwar nicht konstatiert, sie mögen aber doch wohl eintausend oder fünfzehnhundert Jahre im Munde des Volks lebendig geblieben sein. In ihrer ganzen Haltung erscheinen sie vorherrschend lyrisch: es ist Ossian, der alte erblindete Sänger und Held, der in klagevoller Erinnerung die Tage der Herrlichkeit vor sich aufsteigen lässt; doch obgleich seine Gesänge von der Wehmut und Trauer ausgehen, so bleiben sie ebenso ihrem Gehalte nach wiederum episch, denn eben diese Klagen gehen um das, was gewesen ist, und schildern diese jüngst erst vergangene Welt, deren Helden, Liebesabenteuer, Taten, Züge über Meer und Land, Liebe, Waffenglück, Schicksal und Untergang in so episch-sachlicher, wenn auch durch Lyrik unterbrochener Weise, als wenn etwa bei Homer die Helden, Achill, Odysseus oder Diomed, von ihren Taten, Begebnissen und Schicksalen sprächen. Doch ist die geistige Entwicklung der Empfindung und der ganzen nationalen Wirklichkeit, obschon Herz und Gemüt eine vertieftere Rolle spielen, noch nicht so weit als bei Homer gediehen; besonders fehlt die feste Plastik der Gestalten und die taghelle Klarheit der Veranschaulichung. Denn wir sind schon dem Lokal nach in ein nordisches, stürmisches Nebelland verwiesen, mit trübem Himmel und schweren Wolken, auf denen die Geister reiten oder sich auf einsamer Heide in Wolkengestalt kleiden und den Helden erscheinen. – Außerdem sind erst neuerdings noch andere altgälische Bardengesänge entdeckt worden, welche nicht nach Schottland und Irland, sondern nach Wallis in England hindeuten, wo sich der Bardengesang in ununterbrochener Folge fortsetzte und vieles früh bereits schriftlich aufgezeichnet wurde. In diesen Gedichten ist unter anderem von Wanderungen nach Amerika die Rede; auch Cäsars geschieht darin Erwähnung, seinem Zuge wird aber die Liebe zu einer Königstochter, die, nachdem er sie in Gallien gesehen, nach England heimgekehrt war, als Grund untergelegt. Als merkwürdige Form will ich nur die Triaden anführen, eine eigene Konstrukti-

on, welche immer in drei Gliedern drei ähnliche Begebenheiten, obschon aus verschiedener Zeit, zusammenstellt.

Berühmter als diese Gedichte endlich sind einesteils die Heldenlieder der älteren *Edda,* anderenteils die Mythen, mit welchen wir zum ersten Mal in diesem Kreise neben der Erzählung menschlicher Schicksale auch mannigfache Geschichten von der Entstehung, den Taten und dem Untergang der Götter antreffen. Den hohlen Aufspreizungen aber, den natursymbolischen Grundlagen, die doch wieder in partikulär-menschlicher Gestalt und Physiognomie zur Darstellung kommen, dem Thor mit seinem Hammer, dem Fenriswolf, dem entsetzlichen Metsaufen, überhaupt der Wildheit und trüben Verworrenheit dieser Mythologie habe ich keinen Geschmack abgewinnen können. Zwar steht uns dies ganze nordische Wesen der Nationalität nach näher als z. B. die Poesie der Perser und des Mohammedanismus überhaupt, doch es unserer heutigen Bildung als etwas aufdrängen wollen, das auch jetzt noch unsere tiefere heimische Mitempfindung in Anspruch nehmen dürfe und für uns etwas Nationales sein müsse, dieser mehrfach gewagte Versuch heißt sowohl den Wert jener zum Teil missgestaltigen und barbarischen Vorstellungen durchaus überschätzen, als auch den Sinn und Geist unserer eigenen Gegenwart völlig verkennen.

β) Wenn wir nun *zweitens* auf die epische Poesie des *christlichen* Mittelalters einen Blick werfen, so haben wir zunächst vornehmlich diejenigen Werke zu beachten, welche ohne direkteren und durchgreifenden Einfluss der alten Literatur und Bildung aus dem frischen Geiste des Mittelalters und befestigten Katholizismus hervorgegangen sind. In dieser Rücksicht finden wir die mannigfaltigsten Elemente, welche den Inhalt und die Veranlassung zu epischen Gedichten abgeben.

αα) Das *erste,* das ich kurz berühren will, sind jene dem Gehalt nach echt epischen Stoffe, die noch schlechthin *nationale* mittelalterliche Interessen, Taten und Charaktere in sich fassen. Hier ist vor allem der *Cid* zu nennen. Was diese Blume nationalen mittelalterlichen

Heldentums den Spaniern galt, das haben sie episch in dem Poema *Cid* und dann später in lieblicherer Vortrefflichkeit in einer Folge von erzählenden Romanzen gezeigt, die Herder in Deutschland bekannt gemacht hat. Es ist eine Schnur von Perlen, jedes einzelne Gemälde fest in sich gerundet und doch alle so zueinander passend, dass sie sich zu einem Ganzen zusammenreihen; durchaus im Sinne und Geist des Rittertums, aber zugleich national spanisch; reich an Gehalt und voll vielseitiger Interessen in Rücksicht auf Liebe, Ehe, Familienstolz, Ehre und Herrschaft der Könige im Kampf der Christen gegen die Mauren. Dies alles ist so episch, so plastisch, dass nur die Sache in ihrem reinen hohen Inhalt und doch in einem Reichtum der edelsten menschlichen Szenen in einer Entfaltung der herrlichsten Taten und zugleich in einem so schönen, reizenden Kranze vor uns gebracht wird, dass wir Modernen ihn dem Schönsten des Altertums an die Seite stellen dürfen.

Dieser wenn auch zersplitterten, doch aber dem Grundtypus nach epischen Romanzenwelt kann das *Nibelungenlied* ebenso wenig als der *Ilias* und *Odyssee* an die Seite gesetzt werden. Denn obschon es diesem schätzenswerten, echt germanischen, deutschen Werk nicht an einem nationalen substantiellen Gehalt in Bezug auf Familie, Gattenliebe, Vasallentum, Diensttreue, Heldenschaft und an innerer Markigkeit fehlt, so ist doch die ganze Kollision, aller epischen Breite zum Trotz, eher dramatischtragischer als vollständig epischer Art, und die Darstellung tritt einerseits ungeachtet ihrer Ausführlichkeit weder zu individuellem Reichtum noch zu wahrhaft lebendiger Anschaulichkeit heraus, andererseits verliert sie sich oft ins Harte, Wilde und Grausame, während die Charaktere, wenn sie auch derb und in ihrem Handeln prall erscheinen, doch in ihrer abstrakten Schroffheit mehr rohen Holzbildern ähnlich sehen, als sie der menschlich ausgearbeiteten, geistvollen Individualität der Homerischen Helden und Frauen vergleichbar sind.

ββ) Ein zweites Hauptelement bilden die *religiösen* mittelalterlichen Gedichte, welche sich die Geschichte Christi, der Maria, Apostel, Heiligen und Märtyrer, das Weltgericht usw. zum Inhalt nehmen. Das

in sich gediegenste und reichhaltigste Werk aber, das eigentliche Kunstepos des christlichen katholischen Mittelalters, der größte Stoff und das größte Gedicht ist in diesem Gebiete Dantes *Göttliche Komödie.* Zwar können wir auch dies streng, ja systematisch fast geregelte Gedicht nicht eine Epopöe im gewöhnlichen Sinne des Worts nennen, denn hierzu fehlt eine auf der breiten Basis des Ganzen sich fortbewegende, individuell abgeschlossene Handlung; dennoch aber geht gerade diesem Epos die festeste Gliederung und Rundung am wenigsten ab. Statt einer besonderen Begebenheit hat es das ewige Handeln, den absoluten Endzweck, die göttliche Liebe in ihrem unvergänglichen Geschehen und ihren unabänderlichen Kreisen zum Gegenstande, die Hölle, das Fegefeuer, den Himmel zu seinem Lokal und senkt nun die lebendige Welt menschlichen Handelns und Leidens und näher der individuellen Taten und Schicksale in dies wechsellose Dasein hinein. Hier verschwindet alles Einzelne und Besondere menschlicher Interessen und Zwecke vor der absoluten Größe des Endzweckes und Ziels aller Dinge; zugleich aber steht das sonst Vergänglichste und Flüchtigste der lebendigen Welt objektiv in seinem Innersten ergründet, in seinem Wert und Unwert durch den höchsten Begriff, durch Gott gerichtet, vollständig episch da. Denn wie die Individuen in ihrem Treiben und Leiden, ihren Absichten und ihrem Vollbringen waren, so sind sie hier für immer, als eherne Bilder versteinert, hingestellt. In dieser Weise umfasst das Gedicht die Totalität des objektivsten Lebens: den ewigen Zustand der Hölle, der Läuterung, des Paradieses; und auf diesen unzerstörbaren Grundlagen bewegen sich die Figuren der wirklichen Welt nach ihrem besonderen Charakter, oder vielmehr sie *haben* sich bewegt und sind nun mit ihrem Handeln und Sein in der ewigen Gerechtigkeit erstarrt und selber ewig. Wie die Homerischen Helden für *unsere* Erinnerungen durch die Muse dauernd sind, so haben diese Charaktere ihren Zustand für *sich,* für ihre Individualität hervorgebracht und sind nicht in unserer Vorstellung, sondern an *sich selber* ewig. Die Verewigung durch die Mnemosyne des Dichters gilt hier objektiv als das eigene Urteil Gottes, in dessen Namen der kühnste Geist seiner Zeit die ganze Gegenwart und Vergangenheit verdammt oder selig spricht. – Diesem Charakter des für

sich schon fertigen Gegenstandes muss auch die Darstellung folgen. Sie kann nur eine Wanderung sein durch die ein für allemal festen Gebiete, welche, obschon sie mit derselben Freiheit der Phantasie erfunden, ausgestattet und bevölkert sind, mit der Hesiod und Homer ihre Götter bildeten, dennoch ein Gemälde und einen Bericht des selbst Gesehenen liefern sollen: energisch bewegt, doch plastisch in Qualen, starr, schreckensreich beleuchtet, doch durch Dantes eigenes Mitleid klagevoll ermäßigt in der Hölle; milder, aber noch voll und rund herausgearbeitet im Fegefeuer; lichtklar endlich und immer gestaltenlos, gedankenewiger im Paradiese. Das Altertum blickt zwar in diese Welt des katholischen Dichters herein, doch nur als Leitstern und Gefährte menschlicher Weisheit und Bildung, denn wo es auf Lehre und Dogma ankommt, führt nur die Scholastik christlicher Theologie und Liebe das Wort.

γγ) Als ein *drittes* Hauptgebiet, in welchem sich die epische Poesie des Mittelalters bewegt, können wir das *Rittertum* angeben, sowohl in seinem weltlichen romantischen Inhalt der Liebesabenteuer und Ehrenkämpfe als auch in Verzweigung mit religiösen Zwecken als Mystik der christlichen Ritterlichkeit. Die Handlungen und Begebenheiten, welche sich hier durchführen, betreffen keine nationalen Interessen, sondern es sind Taten des Individuums, die nur das Subjekt als solches, wie ich es schon oben bei Gelegenheit des romantischen Rittertums geschildert habe, zum Inhalt gewinnen. Dadurch stehen die Individuen freilich in voller Selbstständigkeit auf freien Füßen da und bilden innerhalb der zu prosaischer Ordnung noch nicht befestigten Weltumgebung ein neues Heroentum, das jedoch bei seinen teils religiösphantastischen, teils nach der weltlichen Seite hin rein subjektiven und eingebildeten Interessen jener substantiellen Realität entbehrt, auf deren Boden die griechischen Heroen vereint oder vereinzelt kämpfen, siegen oder untergehen. Zu wie mannigfach epischen Darstellungen deshalb auch dieser Inhalt Veranlassung gegeben hat, so führt doch die Abenteuerlichkeit der Situationen, Konflikte und Verwicklungen, welche aus solchem Stoffe hervorgehen können, einerseits mehr in eine romanzenartige Behandlung, so dass die vielen

einzelnen Aventüren sich zu keiner strengeren Einheit zusammenflechten; andererseits zum Romanhaften, das sich jedoch hier noch nicht auf der Grundlage einer fest eingerichteten bürgerlichen Ordnung und eines prosaischen Weltlaufs hinbewegt. Dennoch aber begnügt sich die Phantasie nicht damit, ganz außerhalb der sonstigen Wirklichkeit sich ritterliche Heldenfiguren und Abenteuer zu erfinden, sondern knüpft die Taten derselben an große sagenhafte Mittelpunkte, hervorragende historische Personen, durchgreifende Kämpfe der Zeit und erhält hiermit im allgemeinsten wenigstens eine Basis, wie sie für das Epos unentbehrlich ist. Auch diese Grundlagen aber werden meistenteils ins Phantastische wieder herübergezogen und gewinnen nicht jene klar ausgeführte objektive Anschaulichkeit, durch welche das Homerische Epos vor allen anderen sich auszeichnet. Außerdem fällt hier bei der Ähnlichkeit, in welcher Franzosen, Engländer, Deutsche und zum Teil auch Spanier dieselben Stoffe bearbeiten, relativ wenigstens das eigentlich Nationale fort, das bei den Indern, Persern, Griechen, Kelten usf. den festen epischen Kern des Inhaltes und der Darstellung ausmachte. – In Bezug auf das Nähere jedoch kann ich mich hier nicht darauf einlassen, einzelne Werke zu charakterisieren und zu beurteilen, und will deshalb nur die größeren Kreise angeben, in welchen sich dem Stoffe nach die wichtigsten dieser Ritterepopöen hin und her bewegen. Eine *erste* Hauptgestalt gibt Karl der Große mit seinen Pairs ab im Kampfe gegen die Sarazenen und Heiden. In diesem fränkischen Sagenkreise bildet das feudale Rittertum eine Hauptgrundlage und verzweigt sich mannigfaltig zu Gedichten, deren vornehmlichster Stoff die Taten irgendeines der zwölf Helden ausmachen, wie z. B. Rolands oder des Doolin von Mainz und anderer. Besonders in Frankreich während der Regierung Philipp Augusts wurden viele dieser Epopöen gedichtet. – Ein *zweiter* Kreis von Sagen findet seinen Ursprung in England und hat die Taten des Königs Arthur und der Tafelrunde zum Gegenstande. Sagengeschichte, englischnormannische Ritterlichkeit, Frauendienst, Vasallentreue mischen sich hier trübe und phantastisch mit allegorischer christlicher Mystik, indem ein Hauptzweck aller Rittertaten in der Aufsuchung des heiligen Grals besteht, eines Gefäßes mit dem heiligen Blute Christi,

um welches sich die buntesten Gewebe von Abenteuern erzeugen, bis die ganze Genossenschaft zum Priester Johann nach Abessinien flüchtet. Diese beiden Stoffe fanden ihre reichste Ausbildung besonders in Nordfrankreich, England und Deutschland. – Willkürlicher endlich, von geringerem Gehalt und mehr in Übertreibungen ritterlicher Heldenschaft, in Feerei und fabelhaften Vorstellungen vom Morgenlande ergeht sich ein *dritter* Kreis von Rittergedichten, welche nach Portugal oder Spanien ihrer ersten Entstehung nach hindeuten und die weitläufige Familie der Amadis zu Haupthelden haben.

Prosaischer *zweitens* und abstrakter sind die großen allegorischen Gedichte, wie sie besonders in Nordfrankreich im dreizehnten Jahrhundert beliebt waren und von denen ich als Beispiel nur den bekannten *Roman de la Rose* anführen will. Ihnen können wir als Gegensatz die vielfachen Anekdoten und größeren Erzählungen, die sogenannten *fabliaux*[189] und *contes,* zur Seite stellen, welche ihren Stoff mehr aus der Wirklichkeit des Tages hernahmen und von Rittern, Geistlichen, Bürgern der Städte, vor allem Liebes- und Ehebruchsgeschichten teils im komischen, teils in tragischem Tone, bald in Prosa, bald in Versen vortrugen, – eine Gattung, welche in reinster Weise mit gebildeterem Geist Boccaccio zur Vollendung brachte.

Ein *letzter* Kreis endlich wendet sich mit einer ungefähren Kenntnis des Homerischen und Vergilschen Epos und der antiken Sage und Geschichte den Alten zu und besingt in der unveränderten Weise der Ritterepopöe nun auch die Taten der trojanischen Helden, die Gründung Roms durch Äneas, die Abenteuer Alexanders und dergleichen mehr.

Dies mag in Betreff auf die epische Poesie des Mittelalters genug sein.

γ) In einer *dritten* Hauptgruppe nun, von der ich noch reden will, eröffnet das reichhaltige und nachwirkende Studium der *alten* Litera-

[189] Fabliaux: schwankartige Kurzerzählungen, zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert vor allem im Norden Frankreichs (Picardie) entstanden

tur den Ausgangspunkt für den reineren Kunstgeschmack einer neuen Bildung, in deren Lernen, Aneignen und Verschmelzen sich jedoch häufig jenes ursprüngliche Schaffen vermissen lässt, das wir bei den Indern, Arabern sowie bei Homer und im Mittelalter bewundern dürfen. Bei der vielseitigen Entwicklung, in welcher von dieser Zeit der wiederauflebenden Wissenschaften und ihres Einflusses auf die Nationalliteraturen an die Wirklichkeit sich in Religion, Staatszuständen, Sitten, sozialen Verhältnissen usw. fortbildet, ergreift nun auch die epische Poesie sowohl den verschiedenartigsten Inhalt als auch die mannigfaltigsten Formen, deren geschichtlichen Verlauf ich nur kurz auf die wesentlichsten Charakterzüge zurückführen kann. Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede herausheben.

αα) *Erstens* ist es noch das *Mittelalter,* welches wie bisher die Stoffe für das Epos liefert, obschon dieselben in einem neuen, von der Bildung nach den Alten durchdrungenen Geiste aufgefasst und dargestellt werden. Hier sind es vornehmlich *zwei* Richtungen, in welchen die epische Dichtkunst sich tätig erweist.

Auf der einen Seite nämlich führt das vorschreitende Bewusstsein der Zeit notwendig dahin, das Willkürliche in den mittelalterlichen Abenteuerlichkeiten, das Phantastische und Übertriebene des Rittertums, das Formelle in der Selbstständigkeit und subjektiven Vereinzelung der Helden innerhalb einer sich schon zu größerem Reichtum nationaler Zustände und Interessen aufschließenden Wirklichkeit ins Lächerliche zu ziehen und somit diese ganze Welt, wie sehr das Echo in ihr auch mit Ernst und Vorliebe hervorgehoben bleibt, vom Standpunkte der *Komik* aus zur Anschauung zu bringen. Als die Gipfelpunkte dieser geistreichen Auffassung des ganzen Ritterwesens habe ich früher bereits (Bd. II, S. 217 f.) *Ariost* und *Cervantes* hingestellt. Ich will deshalb jetzt nur auf die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und kernige Naivität aufmerksam machen, mit welcher Ariosto, dessen Gedicht sich noch mitten in den poetischen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur versteckter das Phantastische sich durch närrische Unglaublichkeiten scherzhaft in sich selber auflösen lässt, während der tiefere Roman des Cervantes das Rittertum

schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolierte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenso sehr wieder über das zum Teil Täppische, Alberne, zum Teil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt und die Mängel derselben lebendig vor Augen führt.

Als des gleich berühmt gewordenen Repräsentanten einer *zweiten* Richtung will ich nur *Tassos* erwähnen. In seinem *Befreiten Jerusalem* sehen wir im Unterschiede des Ariost den großen gemeinsamen Zweck der christlichen Ritterschaft, die Befreiung des Heiligen Grabes, diese erobernde Wallfahrt der Kreuzzüge ohne alle und jede Zutat komischer Laune zum Mittelpunkte erwählt und nach dem Vorbilde des Homer und Vergil mit Begeisterung, Fleiß und Studium ein Kunstepos zustande gebracht, das sich jenen Vorbildern selber sollte an die Seite stellen dürfen. Und allerdings treffen wir hier außer einem wirklichen, zum Teil auch nationalen heiligen Interesse eine Art der Einheit, Entfaltung und Abrundung des Ganzen an, wie wir sie oben gefordert haben; ebenso einen schmeichelnden Wohlklang der Stanzen, deren melodische Worte noch jetzt im Munde des Volkes leben; dennoch aber fehlt es gerade diesem Gedicht am meisten an der Ursprünglichkeit, welche es zum Grundbuche einer ganzen Nation machen könnte. Statt dass nämlich, wie es bei Homer der Fall ist, das Werk, als eigentliches Epos, das *Wort* für alles findet, was die Nation in ihren Taten ist, und dies Wort in unmittelbarer Einfachheit ein für allemal ausspricht, erscheint dieses Epos als ein Poem, d. h. als eine *poetisch gemachte* Begebenheit, und vergnügt und befriedigt sich vornehmlich an der Kunstbildung der schönen, teils lyrischen, teils episch schildernden Sprache und Form überhaupt. Wie sehr deshalb Tasso sich auch in Betreff auf die Anordnung des epischen Stoffes Homer zum Muster genommen hat, so ist es für den ganzen Geist der Konzeption und Darstellung doch hauptsächlich das Einwirken Vergils, das wir nicht eben zum Vorteil des Gedichtes hauptsächlich wiedererkennen.

An die genannten großen Epopöen, welche eine klassische Bildung zu ihrer Grundlage haben, schließt sich nun *drittens* die *Lusiaden* des *Camöes.* Mit diesem dem Stoffe nach ganz nationalen Werk sind wir, indem es die kühnen Seetaten der Portugiesen besingt, dem eigentlichen Mittelalter schon entrückt und zu Interessen hinübergeleitet, welche eine neue Ära verkündigen. Doch auch hier macht sich, dem Feuer des Patriotismus sowie der meist aus eigener Anschauung und Lebenserfahrung geschöpften Lebendigkeit der Schilderungen und episch abgerundeten Einheit unerachtet, der Zwiespalt des nationalen Gegenstandes und einer zum Teil den Alten, zum Teil den Italienern entlehnten Kunstbildung fühlbar, welcher den Eindruck epischer Ursprünglichkeit raubt.

ββ) Die wesentlich neuen Erscheinungen aber in dem religiösen Glauben und der Wirklichkeit des modernen Lebens finden ihren Ursprung in dem Prinzipe der *Reformation,* obschon die ganze Richtung, welche aus dieser umgewandelten Lebensanschauung hervorgeht, mehr der Lyrik und dramatischen Poesie günstig ist als dem eigentlichen Epos. Doch feiert die religiöse Kunstepopöe auch in diesem Kreise noch eine Nachblüte, hauptsächlich in Miltons *Verlorenem Paradiese* und Klopstocks *Messias.* Was *Milton* angeht, so steht auch er in einer durch Studium der Alten erlangten Bildung und korrekten Eleganz des Ausdrucks für sein Zeitalter zwar als preiswürdiges Muster da, an Tiefe aber des Gehalts, an Energie, origineller Erfindung und Ausführung und besonders an epischer Objektivität ist er dem Dante schlechthin nachzusetzen. Denn einerseits nimmt der Konflikt und die Katastrophe des *Verlorenen Paradieses* eine Wendung gegen den dramatischen Charakter hin, andererseits, wie ich schon oben beiläufig bemerkte, macht der lyrische Aufschwung und die moralisch-didaktische Tendenz einen eigentümlichen Grundzug aus, der von dem Gegenstande seiner ursprünglichen Gestalt nach weit genug abliegt. – Von einem ähnlichen Zwiespalte des Stoffs und der Zeitbildung, welche denselben episch widerspiegelt, habe ich in Bezug auf *Klopstock* schon gesprochen, bei welchem dann außerdem noch das stete Bestreben sichtlich wird, durch eine geschraubte Rhetorik der

Erhabenheit seinem Gegenstande auch für den Leser dieselbe Anerkennung der begeisternden Würde und Heiligkeit zu verschaffen, zu welcher der Dichter selbst sich heraufgehoben hatte. – Ganz nach einer anderen Seite hin geht es in gewisser Rücksicht auch in Voltaires *Henriade* nicht wesentlich anders zu. Wenigstens bleibt auch hier die Poesie um so mehr etwas Gemachtes, als sich der Stoff, wie ich schon sagte, für das ursprüngliche Epos nicht geeignet zeigt.

γγ) Suchen wir nun in neuester Zeit nach wahrhaft epischen Darstellungen, so haben wir uns nach einem anderen Kreise als dem der eigentlichen Epopöe umzusehen. Denn der ganze heutige Weltzustand hat eine Gestalt angenommen, welche in ihrer prosaischen Ordnung sich schnurstracks den Anforderungen entgegenstellt, welche wir für das echte Epos unerlässlich fanden, während die Umwälzungen, denen die wirklichen Verhältnisse der Staaten und Völker unterworfen gewesen sind, noch zu sehr als wirkliche Erlebnisse in der Erinnerung festhaften, um schon die epische Kunstform vertragen zu können. Die epische Poesie hat sich deshalb aus den großen Völkerereignissen in die Beschränktheit privater häuslicher Zustände auf dem Lande und in der kleinen Stadt geflüchtet, um hier die Stoffe aufzufinden, welche sich einer epischen Darstellung fügen könnten. Dadurch ist denn besonders bei uns Deutschen das Epos *idyllisch* geworden, nachdem sich die eigentliche Idylle in ihrer süßlichen Sentimentalität und Verwässerung zugrunde gerichtet hat. Als naheliegendes Beispiel eines idyllischen Epos will ich nur an die *Luise* von *Voss* sowie vor allem an *Goethes* Meisterwerk, *Hermann und Dorothea,* erinnern. Hier wird uns zwar der Blick auf den Hintergrund der in unserer Zeit größten Weltbegebenheit eröffnet, an welche sich dann die Zustände des Wirtes und seiner Familie, des Pastors und Apothekers unmittelbar anknüpfen, so dass wir, da das Landstädtchen nicht in seinen politischen Verhältnissen erscheint, einen unberechtigten Sprung finden und die Vermittlung des Zusammenhanges vermissen können; doch gerade durch das Weglassen dieses Mittelgliedes bewahrt das Ganze seinen eigentümlichen Charakter. Denn meisterhaft hat Goethe die Revolution, obschon er sie zur Erweiterung des Ge-

dichts aufs glücklichste zu benutzen wusste, ganz in die Ferne zurückgestellt und nur solche Zustände derselben in die Handlung eingeflochten, welche sich in ihrer einfachen Menschlichkeit an jene häuslichen und städtischen Verhältnisse und Situationen durchaus zwanglos anschließen. Was aber die Hauptsache ist, Goethe hat für dieses Werk mitten aus der modernen Wirklichkeit Züge, Schilderungen, Zustände, Verwicklungen herauszufinden und darzustellen verstanden, die in ihrem Gebiete das wieder lebendig machen, was zum unvergänglichsten Reiz in den ursprünglich menschlichen Verhältnissen der Odyssee und der patriarchalischen Gemälde des Alten Testamentes gehört.

Für die sonstigen Kreise des gegenwärtigen nationalen und sozialen Lebens endlich hat sich im Felde der epischen Poesie ein unbeschränkter Raum für den *Roman,* die *Erzählung* und *Novelle* aufgetan, deren breite Entwicklungsgeschichte von ihrem Ursprünge ab bis in unsere Gegenwart hinein ich hier jedoch selbst in den allgemeinsten Umrissen nicht weiter zu verfolgen imstande bin.

Prosaischer *zweitens* und abstrakter sind die großen allegorischen Gedichte, wie sie besonders in Nordfrankreich im dreizehnten Jahrhundert beliebt waren und von denen ich als Beispiel nur den bekannten *Roman de la Rose* anführen will. Ihnen können wir als Gegensatz die vielfachen Anekdoten und größeren Erzählungen, die sogenannten *fabliaux* und *contes,* zur Seite stellen, welche ihren Stoff mehr aus der Wirklichkeit des Tages hernahmen und von Rittern, Geistlichen, Bürgern der Städte, vor allem Liebes- und Ehebruchsgeschichten teils im komischen, teils in tragischem Tone, bald in Prosa, bald in Versen vortrugen, – eine Gattung, welche in reinster Weise mit gebildeterem Geist Boccaccio zur Vollendung brachte.

Ein *letzter* Kreis endlich wendet sich mit einer ungefähren Kenntnis des Homerischen und Vergilschen Epos und der antiken Sage und Geschichte den Alten zu und besingt in der unveränderten Weise der Ritterepopöe nun auch die Taten der trojanischen Helden, die Grün-

dung Roms durch Äneas, die Abenteuer Alexanders und dergleichen mehr.

Dies mag in Betreff auf die epische Poesie des Mittelalters genug sein.

γ) In einer *dritten* Hauptgruppe nun, von der ich noch reden will, eröffnet das reichhaltige und nachwirkende Studium der *alten* Literatur den Ausgangspunkt für den reineren Kunstgeschmack einer neuen Bildung, in deren Lernen, Aneignen und Verschmelzen sich jedoch häufig jenes ursprüngliche Schaffen vermissen lässt, das wir bei den Indern, Arabern sowie bei Homer und im Mittelalter bewundern dürfen. Bei der vielseitigen Entwicklung, in welcher von dieser Zeit der wiederauflebenden Wissenschaften und ihres Einflusses auf die Nationalliteraturen an die Wirklichkeit sich in Religion, Staatszuständen, Sitten, sozialen Verhältnissen usw. fortbildet, ergreift nun auch die epische Poesie sowohl den verschiedenartigsten Inhalt als auch die mannigfaltigsten Formen, deren geschichtlichen Verlauf ich nur kurz auf die wesentlichsten Charakterzüge zurückführen kann. Es lassen sich in dieser Rücksicht folgende Hauptunterschiede herausheben.

αα) *Erstens* ist es noch das *Mittelalter,* welches wie bisher die Stoffe für das Epos liefert, obschon dieselben in einem neuen, von der Bildung nach den Alten durchdrungenen Geiste aufgefasst und dargestellt werden. Hier sind es vornehmlich *zwei* Richtungen, in welchen die epische Dichtkunst sich tätig erweist.

Auf der einen Seite nämlich führt das vorschreitende Bewusstsein der Zeit notwendig dahin, das Willkürliche in den mittelalterlichen Abenteuerlichkeiten, das Phantastische und Übertriebene des Rittertums, das Formelle in der Selbstständigkeit und subjektiven Vereinzelung der Helden innerhalb einer sich schon zu größerem Reichtum nationaler Zustände und Interessen aufschließenden Wirklichkeit ins Lächerliche zu ziehen und somit diese ganze Welt, wie sehr das Echo in ihr auch mit Ernst und Vorliebe hervorgehoben bleibt, vom Standpunkte der *Komik* aus zur Anschauung zu bringen. Als die Gipfel-

punkte dieser geistreichen Auffassung des ganzen Ritterwesens habe ich früher bereits (Bd. II, S. 217 f.) *Ariost* und *Cervantes* hingestellt. Ich will deshalb jetzt nur auf die glänzende Gewandtheit, den Reiz und Witz, die Lieblichkeit und kernige Naivität aufmerksam machen, mit welcher Ariosto, dessen Gedicht sich noch mitten in den poetischen Zwecken des Mittelalters bewegt, nur versteckter das Phantastische sich durch närrische Unglaublichkeiten scherzhaft in sich selber auflösen lässt, während der tiefere Roman des Cervantes das Rittertum schon als eine Vergangenheit hinter sich hat, die daher nur als isolierte Einbildung und phantastische Verrücktheit in die reale Prosa und Gegenwart des Lebens hereintreten kann, doch ihren großen und edlen Seiten nach nun auch ebenso sehr wieder über das zum Teil Täppische, Alberne, zum Teil Gesinnungslose und Untergeordnete dieser prosaischen Wirklichkeit hinausragt und die Mängel derselben lebendig vor Augen führt.

Als des gleich berühmt gewordenen Repräsentanten einer *zweiten* Richtung will ich nur *Tassos* erwähnen. In seinem *Befreiten Jerusalem* sehen wir im Unterschiede des Ariost den großen gemeinsamen Zweck der christlichen Ritterschaft, die Befreiung des Heiligen Grabes, diese erobernde Wallfahrt der Kreuzzüge ohne alle und jede Zutat komischer Laune zum Mittelpunkte erwählt und nach dem Vorbilde des Homer und Vergil mit Begeisterung, Fleiß und Studium ein Kunstepos zustande gebracht, das sich jenen Vorbildern selber sollte an die Seite stellen dürfen. Und allerdings treffen wir hier außer einem wirklichen, zum Teil auch nationalen heiligen Interesse eine Art der Einheit, Entfaltung und Abrundung des Ganzen an, wie wir sie oben gefordert haben; ebenso einen schmeichelnden Wohlklang der Stanzen, deren melodische Worte noch jetzt im Munde des Volkes leben; dennoch aber fehlt es gerade diesem Gedicht am meisten an der Ursprünglichkeit, welche es zum Grundbuche einer ganzen Nation machen könnte. Statt dass nämlich, wie es bei Homer der Fall ist, das Werk, als eigentliches Epos, das *Wort* für alles findet, was die Nation in ihren Taten ist, und dies Wort in unmittelbarer Einfachheit ein für allemal ausspricht, erscheint dieses Epos als ein Poem, d. h. als eine *po-*

etisch gemachte Begebenheit, und vergnügt und befriedigt sich vornehmlich an der Kunstbildung der schönen, teils lyrischen, teils episch schildernden Sprache und Form überhaupt. Wie sehr deshalb Tasso sich auch in Betreff auf die Anordnung des epischen Stoffes Homer zum Muster genommen hat, so ist es für den ganzen Geist der Konzeption und Darstellung doch hauptsächlich das Einwirken Vergils, das wir nicht eben zum Vorteil des Gedichtes hauptsächlich wiedererkennen.

An die genannten großen Epopöen, welche eine klassische Bildung zu ihrer Grundlage haben, schließt sich nun *drittens* die *Lusiaden* des *Camöes.* Mit diesem dem Stoffe nach ganz nationalen Werk sind wir, indem es die kühnen Seetaten der Portugiesen besingt, dem eigentlichen Mittelalter schon entrückt und zu Interessen hinübergeleitet, welche eine neue Ära verkündigen. Doch auch hier macht sich, dem Feuer des Patriotismus sowie der meist aus eigener Anschauung und Lebenserfahrung geschöpften Lebendigkeit der Schilderungen und episch abgerundeten Einheit unerachtet, der Zwiespalt des nationalen Gegenstandes und einer zum Teil den Alten, zum Teil den Italienern entlehnten Kunstbildung fühlbar, welcher den Eindruck epischer Ursprünglichkeit raubt.

ββ) Die wesentlich neuen Erscheinungen aber in dem religiösen Glauben und der Wirklichkeit des modernen Lebens finden ihren Ursprung in dem Prinzipe der *Reformation,* obschon die ganze Richtung, welche aus dieser umgewandelten Lebensanschauung hervorgeht, mehr der Lyrik und dramatischen Poesie günstig ist als dem eigentlichen Epos. Doch feiert die religiöse Kunstepopöe auch in diesem Kreise noch eine Nachblüte, hauptsächlich in Miltons *Verlorenem Paradiese* und Klopstocks *Messias.* Was *Milton* angeht, so steht auch er in einer durch Studium der Alten erlangten Bildung und korrekten Eleganz des Ausdrucks für sein Zeitalter zwar als preiswürdiges Muster da, an Tiefe aber des Gehalts, an Energie, origineller Erfindung und Ausführung und besonders an epischer Objektivität ist er dem Dante schlechthin nachzusetzen. Denn einerseits nimmt der Konflikt und die Katastrophe des *Verlorenen Paradieses* eine Wendung gegen den

dramatischen Charakter hin, andererseits, wie ich schon oben beiläufig bemerkte, macht der lyrische Aufschwung und die moralisch-didaktische Tendenz einen eigentümlichen Grundzug aus, der von dem Gegenstande seiner ursprünglichen Gestalt nach weit genug abliegt. – Von einem ähnlichen Zwiespalte des Stoffs und der Zeitbildung, welche denselben episch widerspiegelt, habe ich in Bezug auf *Klopstock* schon gesprochen, bei welchem dann außerdem noch das stete Bestreben sichtlich wird, durch eine geschraubte Rhetorik der Erhabenheit seinem Gegenstande auch für den Leser dieselbe Anerkennung der begeisternden Würde und Heiligkeit zu verschaffen, zu welcher der Dichter selbst sich heraufgehoben hatte. – Ganz nach einer anderen Seite hin geht es in gewisser Rücksicht auch in Voltaires *Henriade* nicht wesentlich anders zu. Wenigstens bleibt auch hier die Poesie um so mehr etwas Gemachtes, als sich der Stoff, wie ich schon sagte, für das ursprüngliche Epos nicht geeignet zeigt.

γγ) Suchen wir nun in neuester Zeit nach wahrhaft epischen Darstellungen, so haben wir uns nach einem anderen Kreise als dem der eigentlichen Epopöe umzusehen. Denn der ganze heutige Weltzustand hat eine Gestalt angenommen, welche in ihrer prosaischen Ordnung sich schnurstracks den Anforderungen entgegenstellt, welche wir für das echte Epos unerlässlich fanden, während die Umwälzungen, denen die wirklichen Verhältnisse der Staaten und Völker unterworfen gewesen sind, noch zu sehr als wirkliche Erlebnisse in der Erinnerung festhaften, um schon die epische Kunstform vertragen zu können. Die epische Poesie hat sich deshalb aus den großen Völkerereignissen in die Beschränktheit privater häuslicher Zustände auf dem Lande und in der kleinen Stadt geflüchtet, um hier die Stoffe aufzufinden, welche sich einer epischen Darstellung fügen könnten. Dadurch ist denn besonders bei uns Deutschen das Epos *idyllisch* geworden, nachdem sich die eigentliche Idylle in ihrer süßlichen Sentimentalität und Verwässerung zugrunde gerichtet hat. Als nahe liegendes Beispiel eines idyllischen Epos will ich nur an die *Luise* von *Voss* sowie vor allem an *Goethes* Meisterwerk, *Hermann und Dorothea,* erinnern. Hier wird uns zwar der Blick auf den Hintergrund der in unse-

rer Zeit größten Weltbegebenheit eröffnet, an welche sich dann die Zustände des Wirtes und seiner Familie, des Pastors und Apothekers unmittelbar anknüpfen, so dass wir, da das Landstädtchen nicht in seinen politischen Verhältnissen erscheint, einen unberechtigten Sprung finden und die Vermittlung des Zusammenhanges vermissen können; doch gerade durch das Weglassen dieses Mittelgliedes bewahrt das Ganze seinen eigentümlichen Charakter. Denn meisterhaft hat Goethe die Revolution, obschon er sie zur Erweiterung des Gedichts aufs glücklichste zu benutzen wusste, ganz in die Ferne zurückgestellt und nur solche Zustände derselben in die Handlung eingeflochten, welche sich in ihrer einfachen Menschlichkeit an jene häuslichen und städtischen Verhältnisse und Situationen durchaus zwanglos anschließen. Was aber die Hauptsache ist, Goethe hat für dieses Werk mitten aus der modernen Wirklichkeit Züge, Schilderungen, Zustände, Verwicklungen herauszufinden und darzustellen verstanden, die in ihrem Gebiete das wieder lebendig machen, was zum unvergänglichsten Reiz in den ursprünglich menschlichen Verhältnissen der Odyssee und der patriarchalischen Gemälde des Alten Testamentes gehört.

Für die sonstigen Kreise des gegenwärtigen nationalen und sozialen Lebens endlich hat sich im Felde der epischen Poesie ein unbeschränkter Raum für den *Roman,* die *Erzählung* und *Novelle* aufgetan, deren breite Entwicklungsgeschichte von ihrem Ursprünge ab bis in unsere Gegenwart hinein ich hier jedoch selbst in den allgemeinsten Umrissen nicht weiter zu verfolgen imstande bin.

II. Die lyrische Poesie

Die *poetische* Phantasie als dichterische Tätigkeit stellt uns nicht wie die Plastik die *Sache* selbst in ihrer, wenn auch durch die Kunst hervorgebrachten, äußeren Realität vor Augen, sondern gibt nur eine *innerliche Anschauung* und Empfindung derselben. Schon nach selten dieser allgemeinen Produktionsweise ist es die *Subjektivität* des geistigen Schaffens und Bildens, welche sich selbst in der veranschaulichendsten Darstellung den bildenden Künsten gegenüber als das her-

vorstechende Element erweist. Wenn nun die epische Poesie ihren Gegenstand entweder in seiner substantiellen Allgemeinheit oder in skulpturmäßiger und malerischer Art als lebendige Erscheinung an unser anschauendes Vorstellen bringt, so verschwindet, auf der Höhe dieser Kunst wenigstens, das vorstellende und empfindende Subjekt in seiner dichtenden Tätigkeit gegen die Objektivität dessen, was es aus sich heraussetzt. Dieser Entäußerung seiner kann sich jenes Element der Subjektivität vollständig nur dadurch entheben, dass es nun einerseits die gesamte Welt der Gegenstände und Verhältnisse in *sich* hineinnimmt und vom Innern des einzelnen Bewusstseins durchdringen lässt, andererseits das in sich konzentrierte Gemüt aufschließt, Ohr und Auge öffnet, die bloße dumpfe Empfindung zur Anschauung und Vorstellung erhebt und diesem erfüllten Innern, um sich als Innerlichkeit auszudrücken, Worte und Sprache leiht. Je mehr nun diese Weise der Mitteilung aus der Sachlichkeit der epischen Kunst ausgeschlossen bleibt, um desto mehr, und gerade dieses Ausschließens wegen, hat sich die subjektive Form der Poesie unabhängig vom Epos in einem eigenen Kreise für sich auszugestalten. Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigene Bewusstsein und gibt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äußeren Realität der Sache die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im subjektiven Gemüt, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung und damit den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen. Indem nun aber dies Aussprechen, um nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes als solchen seinem unmittelbaren Empfinden und Vorstellen nach zu bleiben, zur Sprache des *poetischen* Inneren wird, so müssen die Anschauungen und Empfindungen, wie sehr sie auch dem Dichter als einzelnem Individuum eigentümlich angehören und er sie als die seinigen schildert, dennoch eine allgemeine Gültigkeit enthalten, d. h. sie müssen in sich selbst wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen sein, für welche die Poesie nun auch den gemäßen Ausdruck lebendig erfindet und trifft. Wenn daher sonst schon Schmerz und Lust, in Worte gefasst, beschrieben, ausgesprochen, das Herz erleichtern können, so vermag zwar der poetische Erguss den gleichen Dienst zu leisten,

doch er beschränkt sich nicht auf den Gebrauch dieses Hausmittels; ja, er hat im Gegenteil einen höheren Beruf: die Aufgabe nämlich, den Geist nicht *von* der Empfindung, sondern *in* derselben zu befreien. Das blinde Walten der Leidenschaft liegt in der bewusstseinslosen dumpfen Einheit derselben mit dem ganzen Gemüt, das nicht aus sich heraus zur Vorstellung und zum Aussprechen seiner gelangen kann. Die Poesie erlöst nun das Herz zwar von dieser Befangenheit, insofern sie dasselbe sich gegenständlich werden lässt, aber sie bleibt nicht bei dem bloßen Hinauswerfen des Inhalts aus seiner unmittelbaren Einigung mit dem Subjekte stehen, sondern macht daraus ein von jeder Zufälligkeit der Stimmungen gereinigtes Objekt, in welchem das befreite Innere zugleich in befriedigtem Selbstbewusstsein frei zu sich zurückkehrt und bei sich selber ist. Umgekehrt jedoch darf dies erste Objektivieren nicht so weit fortschreiten, dass es die Subjektivität des Gemüts und der Leidenschaft als in praktischer Tätigkeit und *Handlung,* d. h. in der Rückkehr des Subjekts zu sich in seiner wirklichen Tat darstellt. Denn die nächste Realität des Inneren ist noch die Innerlichkeit selber, so dass jenes Herausgehen aus sich nur den Sinn der Befreiung von der unmittelbaren, ebenso stummen als vorstellungslosen Konzentration des Herzens hat, das sich zum Aussprechen seiner selber aufschließt und deshalb das vorher nur Empfundene in Form selbstbewusster Anschauungen und Vorstellungen fasst und äußert. – Hiermit ist im wesentlichen die Sphäre und Aufgabe der lyrischen Poesie in ihrem Unterschiede von der epischen und dramatischen festgestellt.

Was nun, um sogleich an die nähere Betrachtung heranzutreten, die *Einteilung* dieses neuen Gebiets betrifft, so können wir hier demselben Gange folgen, den ich für die epische Dichtkunst vorgezeichnet hatte.

Erstens also fragt es sich nach dem *allgemeinen* Charakter der Lyrik. *Zweitens* müssen wir uns nach den *besonderen* Bestimmungen umsehen, welche in Rücksicht auf den lyrischen Dichter, das lyrische Kunstwerk und die Arten desselben in Betracht zu ziehen sind, und

drittens mit einigen Bemerkungen über die *historische* Entwicklung dieser Gattung der Poesie schließen.

Im ganzen jedoch will ich mich hier aus einem doppelten Grunde kurz fassen: einerseits, weil wir uns noch für die Erörterung des dramatischen Feldes den nötigen Raum aufzubewahren haben, andererseits, weil ich mich ganz auf die allgemeinen Gesichtspunkte beschränken muss, indem das Detail mehr als beim Epos in die Partikularität und deren unberechenbare Mannigfaltigkeit hineinspielt und in größerer Ausdehnung und Vollständigkeit vornehmlich nur auf historischem Wege könnte abgehandelt werden, was hier nicht unseres Amtes ist.

1. Allgemeiner Charakter der Lyrik

Zur epischen Poesie führt das Bedürfnis, die Sache zu hören, die sich für sich als eine objektiv in sich abgeschlossene Totalität dem Subjekt gegenüber entfaltet; in der Lyrik dagegen befriedigt sich das umgekehrte Bedürfnis, *sich* auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen. In Ansehung dieses Ergusses nun sind die wichtigsten Punkte, auf die es ankommt: *erstens* der *Inhalt,* in welchem das Innere *sich* empfindet und zur Vorstellung bringt; *zweitens* die Form, durch welche der Ausdruck dieses Inhalts zur lyrischen Poesie wird; *drittens* die Stufe des Bewusstseins und der Bildung, von welcher aus das lyrische Subjekt seine Empfindungen und Vorstellungen kundgibt.

a. Der Inhalt des lyrischen Kunstwerks

Der *Inhalt* des lyrischen Kunstwerks kann nicht die Entwicklung einer objektiven Handlung in ihrem zu einem Weltreichtum sich aus-

breitenden Zusammenhange sein, sondern das einzelne Subjekt und eben damit das Vereinzelte der Situation und der Gegenstände sowie der Art und Weise, wie das Gemüt mit seinem subjektiven Urteil, seiner Freude, Bewunderung, seinem Schmerz und Empfinden überhaupt sich in solchem Gehalte zum Bewusstsein bringt. Durch dies Prinzip der Besonderung, Partikularität und Einzelheit, welches im Lyrischen liegt, kann der Inhalt von der höchsten Mannigfaltigkeit sein und alle Richtungen des nationalen Lebens betreffen, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, dass, wenn das Epos in ein und demselben Werke die Totalität des Volksgeistes in seiner wirklichen Tat und Zuständlichkeit auseinanderlegt, der bestimmtere Gehalt des lyrischen Gedichts sich auf irgendeine besondere Seite beschränkt oder doch wenigstens nicht zu der explizierten Vollständigkeit und Entfaltung gelangen kann, welche das Epos, um seine Aufgabe zu erfüllen, haben muss. Die gesamte Lyrik eines Volkes darf deshalb wohl die Gesamtheit der nationalen Interessen, Vorstellungen und Zwecke durchlaufen, nicht aber das einzelne lyrische Gedicht. Poetische Bibeln, wie wir sie in der epischen Poesie fanden, hat die Lyrik nicht aufzuzeigen. Dagegen genießt sie den Vorzug, fast zu allen Zeiten der nationalen Entwicklung entstehen zu können, während das eigentliche Epos an bestimmte ursprüngliche Epochen gebunden bleibt und in späteren Tagen prosaischer Ausbildung nur dürftiger gelingt.

α) Innerhalb dieser Vereinzelung nun steht auf der einen Seite das *Allgemeine* als solches, das Höchste und Tiefste des menschlichen Glaubens, Vorstellens und Erkennens: der wesentliche Gehalt der Religion, Kunst, ja selbst der wissenschaftlichen Gedanken, insofern dieselben sich noch der Form der Vorstellung und der Anschauung fügen und in die Empfindung eingehen. Allgemeine Ansichten, das Substantielle einer Weltanschauung, die tieferen Auffassungen durchgreifender Lebensverhältnisse sind deshalb aus der Lyrik nicht ausgeschlossen, und ein großer Teil des Inhalts, den ich bei Gelegenheit der unvollkommneren Arten des Epos berührt habe (Bd. III, S. 325–328), fällt somit auch dieser neuen Gattung gleichmäßig anheim.

β) Zu der Sphäre des in sich Allgemeinen tritt sodann *zweitens* die Seite der *Besonderheit,* welche sich nun mit dem Substantiellen einesteils so verweben kann, dass irgendeine einzelne Situation, Empfindung, Vorstellung usf. in ihrer tieferen Wesentlichkeit erfasst und somit selber in substantieller Weise ausgesprochen wird. Dies ist z. B. durchweg beinahe bei Schiller der Fall sowohl in den eigentlich lyrischen Gedichten als auch in den Balladen, in Betreff auf welche ich nur an die grandiose Beschreibung des Eumenidenchors in den „Kranichen des Ibykus“ erinnern will, die weder dramatisch noch episch, sondern lyrisch ist. Anderenteils kann die Verbindung so zustande kommen, dass eine Mannigfaltigkeit besonderer Züge, Zustände, Stimmungen, Vorfälle usf. sich als wirklicher Beleg für weitumfassende Ansichten und Aussprüche einreiht und durch das Allgemeine lebendig hindurchwindet. In der Elegie und Epistel z. B., überhaupt bei reflektierender Weltbetrachtung wird diese Art der Verknüpfung häufig benutzt.

γ) Indem es endlich im Lyrischen das *Subjekt* ist, das sich ausdrückt, so kann demselben hierfür zunächst der an sich geringfügigste Inhalt genügen. Dann nämlich wird das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche der eigentliche Gehalt, so dass es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt. Die flüchtigste Stimmung des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeiten und Scherze, Trübsinn und Schwermut, Klage, genug, die ganze Stufenleiter der Empfindung wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder einzelnen Einfallen über die verschiedenartigsten Gegenstände festgehalten und durch das Aussprechen dauernd gemacht. Hier tritt im Felde der Poesie das Ähnliche ein, was ich früher bereits in Bezug auf die Genremalerei berührt habe (Bd. II, S. 224 f.). Der Inhalt, die Gegenstände sind das ganz Zufällige, und es handelt sich nur noch um die subjektive Auffassung und Darstellung, deren Reiz in der lyrischen Poesie teils in dem zarten Hauche des Gemüts, teils in der Neuheit frappanter Anschauungsweisen und in dem Witz überraschender Wendungen und Pointen liegen kann.

b. Die Form des lyrischen Kunstwerks

Was nun *zweitens* im allgemeinen die *Form* betrifft, durch welche solch ein Inhalt zum lyrischen Kunstwerk wird, so bildet hier das Individuum in seinem inneren Vorstellen und Empfinden den Mittelpunkt. Das Ganze nimmt deshalb vom Herzen und Gemüt und näher von der besonderen Stimmung und Situation des Dichters seinen Anfang, so dass der Gehalt und Zusammenhang der besonderen Seiten, zu welchen der Inhalt sich entwickelt, nicht objektiv von sich selbst als substantieller Inhalt oder von seiner äußeren Erscheinung als in sich beschlossene individuelle Begebenheit, sondern vom Subjekte getragen bleibt. Deshalb muss nun aber das Individuum in sich selber poetisch, phantasiereich, empfindungsvoll oder großartig und tief in Betrachtungen und Gedanken und vor allem selbstständig in sich, als eine für sich abgeschlossene innere Welt erscheinen, von welcher die Abhängigkeit und bloße Willkür der Prosa abgestreift ist. – Das lyrische Gedicht erhält dadurch eine vom Epos ganz unterschiedene Einheit, die Innerlichkeit nämlich der Stimmung oder Reflexion, die sich in sich selber ergeht, sich in der Außenwelt widerspiegelt, sich schildert, beschreibt oder sich sonst mit irgendeinem Gegenstande beschäftigt und in diesem subjektiven Interesse das Recht behält, beinahe wo es will anzufangen und abzubrechen. Horaz z. B. ist häufig da schon zu Ende, wo man der gewöhnlichen Vorstellungsweise und Art der Äußerung gemäß meinen sollte, die Sache müsste nun erst recht ihren Anfang nehmen, d. h. er beschreibt z. B. nur seine Empfindungen, Befehle, Anstalten zu einem Feste, ohne dass wir von dem weiteren Hergang und Gelingen desselben irgend etwas erfahren. Ebenso gibt auch die Art der Stimmung, der individuelle Zustand des Gemüts, der Grad der Leidenschaft, die Heftigkeit, das Sprudeln und springende Herüber und Hinüber oder die Ruhe der Seele und Stille der sich langsam fortbewegenden Betrachtung die allerverschiedenartigsten Normen für den inneren Fortgang und Zusammenhang ab. Im Allgemeinen lässt sich deshalb in Rücksicht auf alle diese Punkte, der vielfach bestimmbaren Wandelbarkeit des Inneren wegen, nur wenig Fes-

tes und Durchgreifendes aufstellen. Als nähere Unterschiede will ich nur folgende Seiten herausheben.

α) Wie wir im Epos mehrere Arten fanden, welche sich gegen den lyrischen Ton des Ausdrucks hinneigten, so kann nun auch die Lyrik zu ihrem Gegenstande und zu ihrer Form eine dem Gehalt und der äußeren Erscheinung nach epische *Begebenheit* nehmen und insofern an das Epische heranstreifen. Heldenlieder, Romanzen, Balladen z. B. gehören hierher. Die Form für das Ganze ist in diesen Arten einerseits *erzählend,* indem der Hergang und Verlauf einer Situation und Begebenheit, einer Wendung im Schicksal der Nation usw. berichtet wird. Andererseits aber bleibt der Grundton ganz lyrisch; denn nicht die subjektivitätslose Schilderung und Ausmalung des realen Geschehens, sondern umgekehrt die Auffassungsweise und Empfindung des Subjekts, die freudige oder klagende, mutige oder gedrückte Stimmung, die durch das Ganze hindurchklingt, ist die Hauptsache, und ebenso gehört auch die Wirkung, zu welcher solch ein Werk gedichtet wird, ganz der lyrischen Sphäre an. Was nämlich der Dichter im Hörer hervorzubringen beabsichtigt, ist die gleiche Gemütsstimmung, in die ihn das erzählte Begebnis versetzt und welche er deshalb ganz in die Darstellung hineingelegt hat. Er drückt seine Schwermut, Trauer, Heiterkeit, seine Glut des Patriotismus usf. in einem analogen Begebnis in *der* Weise aus, dass nicht der Vorfall selbst, sondern die sich darin widerspiegelnde Gemütslage den Mittelpunkt ausmacht, weshalb er denn auch vorzugsweise nur diejenigen Züge heraushebt und empfindungsvoll schildert, welche mit seiner inneren Bewegung zusammenklingen und, insofern sie dieselbe am lebendigsten aussprechen, das gleiche Gefühl auch im Hörer anzuregen am meisten befähigt sind. So ist der Inhalt zwar episch, die Behandlung aber lyrisch.

Was das Nähere angeht, so fallen hier herein:

αα) Erstens das *Epigramm,* wenn es nämlich nicht als Aufschrift ganz kurz und objektiv nur aussagt, was die Sache sei, sondern wenn sich an diesen Ausspruch irgendeine Empfindung knüpft und der Inhalt dadurch aus seiner sachlichen Realität heraus ins Innere hinein-

verlegt ist. Dann nämlich gibt sich das Subjekt nicht mehr gegen den Gegenstand auf, sondern macht umgekehrt gerade *sich* in demselben, seine Wünsche in Betreff auf ihn, seine subjektiven Scherze, scharfsinnigen Verknüpfungen und unvermuteten Einfalle geltend. Schon die Griechische Anthologie enthält viele solcher witzigen Epigramme, welche den epischen Ton nicht mehr festhalten; und auch in neuerer Zeit finden wir bei den Franzosen in den pikanten Couplets, wie sie z. B. in ihren Vaudevilles so häufig vorkommen, und bei uns Deutschen in den Sinngedichten, Xenien usf. etwas Ähnliches, das hierher zu rechnen ist. Auch Grabschriften selbst können in Rücksicht auf die vorwaltende Empfindung diesen lyrischen Charakter annehmen.

ββ) In derselben Weise *zweitens* breitet sich die Lyrik auch zur schildernden Erzählung aus. Als nächste und einfachste Form will ich in diesem Kreise nur die *Romanze* nennen, insofern sie die verschiedenen Szenen einer Begebenheit vereinzelt und dann jede für sich in vollem Mitgefühle der Schilderung rasch in gedrungenen Hauptzügen fortgehend darstellt. Diese feste und bestimmte Auffassung des eigentlich Charakteristischen einer Situation und scharfe Heraushebung bei der vollen subjektiven Teilnahme tritt besonders bei den Spaniern in nobler Weise hervor und verleiht ihren erzählenden Romanzen eine große Wirkung. Es ist über diesen lyrischen Gemälden eine gewisse Helligkeit verbreitet, welche mehr der klar sondernden Genauigkeit der Anschauung als der Innigkeit des Gemüts zugehört.

γγ) Die *Balladen* dagegen umfassen, wenn auch in kleinerem Maßstabe als in der eigentlich epischen Poesie, meist die Totalität eines in sich beschlossenen Begebnisses, dessen Bild sie freilich auch nur in den hervorstechendsten Momenten entwerfen, zugleich aber die Tiefe des Herzens, das sich ganz damit verwebt, und den Gemütston der Klage, Schwermut, Trauer, Freudigkeit usf. voller und doch konzentrierter und inniger hervordringen lassen. Die Engländer besitzen vornehmlich aus der früheren ursprünglichen Epoche ihrer Poesie viele solcher Gedichte; überhaupt liebt die Volkspoesie, dergleichen meist unglückliche Geschichten und Kollisionen im Tone der schauerlichen, die Brust mit Angst beengenden, die Stimme erstickenden Emp-

findung zu erzählen. Doch auch in neuerer Zeit haben sich bei uns *Bürger und* dann vor allem *Goethe* und *Schiller* eine Meisterschaft in diesem Felde erworben: Bürger durch seine trauliche Naivität; Goethe bei aller anschaulichen Klarheit durch die innigere Seele, welche sich durch das Ganze lyrisch hindurchzieht, und Schiller wieder durch die großartige Erhebung und Empfindung für den Grundgedanken, den er in Form einer Begebenheit dennoch durchweg lyrisch aussprechen will, um das Herz des Zuhörers dadurch in eine ebenso lyrische Bewegung des Gemüts und der Betrachtung zu versetzen.

β) Explizierter nun *zweitens* tritt schon das subjektive Element der lyrischen Poesie dann heraus, wenn irgendein Vorfall als wirkliche Situation zur bloßen Veranlassung für den Dichter wird, *sich* darin oder darüber zu äußern. Dies ist in dem sogenannten *Gelegenheitsgedichte* der Fall. So sangen z. B. bereits Kallinos und Tyrtaios ihre Kriegselegien für wirkliche Zustände, von denen sie ihren Ausgangspunkt nahmen und für die sie begeistern wollten, obschon ihre subjektive Individualität, ihr eigenes Herz und Gemüt noch wenig zum Vorschein kommt. Auch die Pindarischen Preisgesänge haben in bestimmten Wettkämpfern und Siegern und in den besonderen Verhältnissen derselben ihren näheren Anlass gefunden; und mehr noch sieht man vielen Horazischen Oden eine spezielle Veranlassung, ja die Intention und den Gedanken an: ich will doch auch als dieser gebildete und berühmte Mann ein Gedicht darauf machen. Am meisten jedoch hat Goethe in neuerer Zeit eine Vorliebe für diese Gattung gehabt, weil ihm in der Tat jeder Lebensvorfall sogleich zum Gedicht wurde.

αα) Soll nun aber das lyrische Kunstwerk nicht in *Abhängigkeit von* der äußeren Gelegenheit und den Zwecken geraten, welche in derselben liegen, sondern als ein selbstständiges Ganzes für sich dastehen, so gehört dazu wesentlich, dass der Dichter die Veranlassung auch nur als Gelegenheit benutze, um sich selbst, seine Stimmung, Freudigkeit, Wehmut oder Denkweise und Lebensansicht überhaupt auszusprechen. Die vornehmlichste Bedingung für die lyrische Subjektivität besteht deshalb darin, den realen Inhalt ganz in *sich* hineinzu-

nehmen und zu dem ihrigen zu machen. Denn der eigentliche lyrische Dichter lebt in sich, fasst die Verhältnisse nach seiner poetischen Individualität auf und gibt nun, wie mannigfaltig er auch sein Inneres mit der vorhandenen Welt und ihren Zuständen, Verwicklungen und Schicksalen verschmilzt, dennoch in der Darstellung dieses Stoffs nur die eigene selbstständige Lebendigkeit seiner Empfindungen und Betrachtungen kund. Wenn z. B. Pindar eingeladen wurde, einen Sieger in den Wettspielen zu besingen, oder es aus eigenem Antriebe tat, so bemächtigte er sich doch dermaßen seines Gegenstandes, dass sein Werk nicht etwa ein Gedicht *auf* den Sieger wurde, sondern ein Erguss, den er aus sich selbst heraussang.

ββ) Was nun die nähere Darstellungsart eines solchen Gelegenheitsgedichtes angeht, so kann dieselbe allerdings einerseits ihren bestimmteren Stoff und Charakter sowie die innere Organisation des Kunstwerks aus der realen Wirklichkeit des als Inhalt ergriffenen Vorfalls oder Subjekts entnehmen. Denn gerade dieser Inhalt ist es ja, von dem sich das dichterische Gemüt bewegt zeigen will. Als deutlichstes, wenn auch extremes Beispiel brauche ich nur an Schillers „Lied von der Glocke“ zu erinnern, welches die äußeren Stufenfolgen im Geschäft des Glockengießens als die wesentlichen Haltpunkte für den Entwicklungsgang des ganzen Gedichts hinstellt und sich dann hieran erst die entsprechenden Ergüsse der Empfindung sowie die verschiedenartigen Lebensbetrachtungen und sonstigen Schilderungen menschlicher Zustände schließen lässt. In einer anderen Art entlehnt auch Pindar aus dem Geburtsorte des Siegers, aus den Taten des Stamms, dem derselbe angehört, oder aus anderweitigen Lebensverhältnissen die nähere Gelegenheit, gerade diese und keine anderen Götter zu preisen, nur dieser Taten und Schicksale Erwähnung zu tun, nur diese bestimmten Betrachtungen anzustellen, diese Weisheitssprüche einzuflechten usf. Andererseits aber ist der lyrische Dichter auch hierin wieder vollständig frei, indem nicht die äußere Gelegenheit als solche, sondern er *selbst* mit seinem Innern sich zum Gegenstande wird und es deshalb von der besonderen subjektiven Ansicht und poetischen Gemütsstimmung allein abhängig macht, welche Sei-

ten des Gegenstandes und in welcher Folge und Verwebung sie zur Darstellung gelangen sollen. Der Grad nun, in welchem die objektive Gelegenheit mit ihrem sachlichen Inhalt oder die eigene Subjektivität des Dichters überwiegen oder beide Seiten sich durchdringen dürfen, lässt sich nicht a priori nach einem festen Maßstabe angeben.

γγ) Die eigentlich lyrische *Einheit aber* gibt nicht der Anlass und dessen Realität, sondern die subjektive innere Bewegung und Auffassungsweise. Denn die einzelne Stimmung oder allgemeine Betrachtung, zu welcher die Gelegenheit poetisch erregt, bildet den Mittelpunkt, von dem aus nicht nur die Färbung des Ganzen, sondern auch der Umkreis der besonderen Seiten, die sich entfalten können, die Art der Ausführung und Verknüpfung und somit der Halt und Zusammenhang des Gedichts als Kunstwerkes bestimmt wird. So hat Pindar z. B. an den genannten objektiven Lebensverhältnissen seiner Sieger, die er besingt, einen realen Kern für die Gliederung und Entfaltung; bei den einzelnen Gedichten aber sind es immer andere Gesichtspunkte, eine andere Stimmung – der Warnung, des Trostes, der Erhebung z. B. –, die er hindurchwalten lässt und welche, obschon sie allein dem Dichter als poetischem Subjekt angehören, ihm dennoch gerade den Umfang dessen, was er von jenen Verhältnissen berühren, ausführen oder übergehen will, sowie die Art der Beleuchtung und Verbindung eingeben, deren er sich zu der beabsichtigten lyrischen Wirkung bedienen muss.

γ) *Drittens* jedoch braucht der echt lyrische Dichter nicht von äußeren Begebenheiten auszugehen, die er empfindungsreich erzählt, oder von sonstigen realen Umständen und Veranlassungen, die ihm zum Anstoß seines Ergusses werden, sondern er ist für sich eine subjektiv abgeschlossene Welt, so dass er die Anregung wie den Inhalt *in sich selber* suchen und deshalb bei den inneren Situationen, Zuständen, Begegnissen und Leidenschaften seines eigenen Herzens und Geistes stehen bleiben kann. Hier wird sich der Mensch in seiner subjektiven Innerlichkeit selber zum Kunstwerk, während dem epischen Dichter der fremde Heros und dessen Taten und Ereignisse zum Inhalt dienen.

αα) Doch auch in diesem Felde kann noch ein erzählendes Element eintreten, wie z. B. bei vielen der sogenannten Anakreontischen Lieder, welche heitere Bildchen von Vorfällen mit Eros usf. in lieblicher Rundung aufstellen. Solches Begegnis muss dann aber mehr nur gleichsam die Erklärung einer inneren Situation des Gemütes sein. So benutzt auch Horaz wieder auf andere Weise in seinem „Integer vitae“ den Vorfall, dass ihm ein Wolf begegnet, nicht so, dass wir das Ganze dürften ein Gelegenheitsgedicht nennen, sondern als Beleg des Satzes, mit dem er beginnt, und der Unstörbarkeit der Liebesempfindung, mit der er endet.

ββ) Überhaupt braucht die Situation, in welcher der Dichter sich darstellt, sich nicht bloß auf das *Innere* als solches zu beschränken, sondern darf sich als konkrete und damit auch äußerliche Totalität erweisen, indem der Dichter sich in ebenso subjektivem als realem Dasein gibt. In den eben angeführten Anakreontischen Liedern z. B. schildert sich der Dichter unter Rosen, schönen Mädchen und Knaben, bei Wein und Tanz in dem heiteren Genuss, ohne Verlangen und Sehnsucht, ohne Pflicht und Verabsäumung höherer Zwecke, die hier gar nicht vorhanden sind, wie einen Heros, der unbefangen und frei und daher ohne Beschränktheit oder Mangel nur dieses eine ist, was er ist: ein Mensch seiner eigenen Art als subjektives Kunstwerk.

Auch in den Liebesliedern des Hafis sieht man die ganze lebendige Individualität des Dichters, wechselnd an Inhalt, Stellung, Ausdruck, so dass es beinah zum Humor fortgeht. Doch hat er kein besonderes Thema bei seinen Gedichten, kein objektives Bild, keinen Gott, keine Mythologie – ja, wenn man diese freien Ergüsse liest, fühlt man, dass die Orientalen überhaupt keine Gemälde und bildende Kunst haben konnten; er geht von einem Gegenstande zum anderen, er lässt sich überall herumgehen, aber es ist eine Szene, worin immer der ganze Mann mit seinem Wein, Schenken, Mädchen, Hof usf. in schöner Offenheit, ohne Begierde und Selbstsucht in reinem Genuss Äug in Auge, Seele in Seele vor uns gebracht ist. – Proben dieser Art der Darstellung einer nicht nur inneren, sondern auch äußeren Situation lassen sich aufs mannigfaltigste angeben. Führt sich jedoch der Dichter so in

seinen subjektiven Zuständen aus, so sind wir nicht geneigt, etwa die partikulären Einbildungen, Liebschaften, häuslichen Angelegenheiten, Vetter- und Basengeschichten kennen zu lernen, wie dies selbst bei Klopstocks Cidli und Fanny[190] der Fall ist; sondern wir wollen etwas Allgemeinmenschliches, um es poetisch mitempfinden zu können, vor Augen haben. Von dieser Seite her kann deshalb die Lyrik leicht zu der falschen Prätention fortgehen, dass an und für sich schon das Subjektive und Partikuläre von Interesse sein müsse. Dagegen kann man viele der Goetheschen Lieder, obschon Goethe sie nicht unter dieser Rubrik aufgeführt hat, *gesellige* Lieder nennen. In Gesellschaft nämlich gibt man nicht sich selbst; im Gegenteil, man stellt seine Partikularität zurück und unterhält durch ein Drittes, eine Geschichte, Anekdote, durch Züge von anderen, die man dann in besonderer Laune auffasst und dem eigenen Tone gemäß durchführt. In diesem Falle ist der Dichter er selbst und auch nicht; er gibt nicht sich, sondern *etwas* zum besten und ist gleichsam ein Schauspieler, der unendlich viele Rollen durchspielt, jetzt hier, dann dort verweilt, hier eine Szene, dort eine Gruppierung einen Augenblick festhält, doch, was er auch darstellen mag, immer zugleich sein eigenes künstlerisches Inneres, das Selbstempfundene und Durchlebte lebendig darein verwebt.

γγ) Ist nun aber die innere Subjektivität der eigentliche Quell der Lyrik, so muss ihr auch das Recht bleiben, sich auf den Ausdruck rein innerlicher Stimmungen, Reflexionen usf. zu beschränken, ohne sich zu einer konkreten, auch in ihrer Äußerlichkeit dargestellten Situation auseinanderzulegen. In dieser Rücksicht erweist sich selbst das ganz leere Lirum-larum, das Singen und Trällern rein um des Singens willen als echt lyrische Befriedigung des Gemüts, dem die Worte mehr oder weniger bloße gleichgültige Vehikel für die Äußerung der Heiterkeiten und Schmerzen werden, doch als Ersatz nun auch sogleich die Hilfe der Musik herbeirufen. Besonders Volkslieder gehen häufig über diese Ausdrucksweise nicht hinaus. Auch in Goetheschen Liedern, bei denen es dann aber schon zu einem bestimmteren, reichhaltigeren

[190] Klopstocks Oden „An Cidli“ und „An Fanny“

Ausdruck kommt, ist es oft nur irgendein einzelner momentaner Scherz, der Ton einer flüchtigen Stimmung, aus dem der Dichter nicht herausgeht und daraus ein Liedchen macht, einen Augenblick zu pfeifen. In anderen behandelt er dagegen ähnliche Stimmungen weitläufiger, selbst methodisch, wie z. B. in dem Liede „Ich hab mein Sach auf nichts gestellt“, wo erst Geld und Gut, dann die Weiber, Reisen, Ruhm und Ehre und endlich Kampf und Krieg als vergänglich erscheinen und die freie sorglose Heiterkeit allein der immer wiederkehrende Refrain bleibt. – Umgekehrt aber kann sich auf diesem Standpunkte das subjektive Innere gleichsam zu Gemütssituationen der großartigsten Anschauung und der über alles hinblickenden Ideen erweitern und vertiefen. Von dieser Art ist z. B. ein großer Teil der Schillerschen Gedichte. Das Vernünftige, Große ist Angelegenheit seines Herzens; doch besingt er weder hymnenartig einen religiösen oder substantiellen Gegenstand, noch tritt er bei äußeren Gelegenheiten auf fremden Anstoß als Sänger auf, sondern fängt im Gemüte an, dessen höchste Interessen bei ihm die Ideale des Lebens, der Schönheit, die unvergänglichen Rechte und Gedanken der Menschheit sind.

c. Der Standpunkt der Bildung, aus welcher das Werk hervorgeht

Ein *dritter* Punkt endlich, worüber wir noch in Rücksicht auf den allgemeinen Charakter der lyrischen Poesie zu sprechen haben, betrifft die allgemeine Stufe des Bewusstseins und der Bildung, aus welcher das einzelne Gedicht hervorgeht.

Auch in dieser Beziehung nimmt die Lyrik einen der epischen Poesie entgegengesetzten Standpunkt ein. Wenn wir nämlich für die Blütezeit des eigentlichen Epos einen im ganzen noch unentwickelten, zur Prosa der Wirklichkeit noch nicht herangereiften nationalen Zustand forderten, so sind umgekehrt der Lyrik vornehmlich solche Zeiten günstig, die schon eine mehr oder weniger fertig gewordene Ordnung der Lebensverhältnisse herausgestellt haben, indem erst in solchen Tagen der einzelne Mensch sich dieser Außenwelt gegenüber in sich selbst reflektiert und sich aus ihr heraus in seinem Inneren zu einer selbstständigen Totalität des Empfindens und Vorstellens ab-

schließt. Denn in der Lyrik ist es eben nicht die objektive Gesamtheit und individuelle Handlung, sondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgibt. Dies darf jedoch nicht etwa so verstanden werden, als ob das Individuum, um sich lyrisch äußern zu können, sich von allem und jedem Zusammenhange mit nationalen Interessen und Anschauungen losmachen und formell nur auf seine eigenen Füße stellen müsse. Im Gegenteil, in dieser abstrakten Selbstständigkeit würde als Inhalt nur die ganz zufällige und partikulare Leidenschaft, die Willkür der Begierde und des Beliebens übrig bleiben und die schlechte Querköpfigkeit der Einfalle und bizarre Originalität der Empfindung ihren unbegrenzten Spielraum gewinnen. Die echte Lyrik hat, wie jede wahre Poesie, den wahren Gehalt der menschlichen Brust auszusprechen. Als lyrischer Inhalt jedoch muss auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, angeschaut, vorgestellt oder gedacht erscheinen. *Zweitens* ferner handelt es sich hier nicht um das bloße Sichäußern des individuellen Inneren, um das erste unmittelbare Wort, welches episch sagt, was die Sache sei, sondern um den *kunstreichen,* von der zufälligen, gewöhnlichen Äußerung verschiedenen Ausdruck des *poetischen* Gemüts. Die Lyrik erheischt deshalb, je mehr gerade die bloße Konzentration des Herzens sich zu vielseitigen Empfindungen und umfassenderen Betrachtungen aufschließt und das Subjekt sich in einer schon prosaisch ausgeprägteren Welt seines poetischen Inneren bewusst wird, nun auch eine erworbene Bildung zur Kunst, welche gleichfalls als der Vorzug und das selbstständige Werk der zur Vollendung ausgearbeiteten subjektiven Naturgabe hervortreten muss. Dies sind die Gründe, aus denen die Lyrik nicht auf bestimmte Zeitepochen in der geistigen Entwicklung eines Volks beschränkt bleibt, sondern in den verschiedensten Epochen reichhaltig blühen kann und hauptsächlich der neueren Zeit, in der jedes Individuum sich das Recht erteilt, für sich selbst seine eigentümliche Ansicht und Empfindungsweise zu haben, günstig ist.

Als durchgreifende Unterschiede lassen sich jedoch folgende allgemeinere Standpunkte angeben:

a) *erstens* die lyrische Äußerungsart der *Volkspoesie.*

αα) In ihr vornehmlich kommt die mannigfaltige *Besonderheit* der Nationalitäten zum Vorschein, weshalb man auch in dem universellen Interesse unserer Gegenwart nicht müde wird, Volkslieder jeder Art zu sammeln, um die Eigentümlichkeit aller Völker kennen zu lernen, nachzuempfinden und nachzuleben. Schon Herder tat viel hierfür, und auch Goethe hat in selbstständigeren Nachbildungen höchst verschiedenartige Produkte dieser Gattung unserer Empfindung anzunähern verstanden. Vollständig aber mitempfinden kann man nur die Lieder seiner eigenen Nation, und wie sehr wir Deutsche uns auch ins Ausland hineinzumachen imstande sind, so ist doch immer die letzte Musik eines nationalen Inneren anderen Völkern etwas Fremdes, das, um in ihnen auch den heimischen Ton der eigenen Empfindung anklingen zu lassen, erst einer umarbeitenden Nachhilfe bedarf. Diese hat Goethe jedoch den ausländischen Volksliedern, die er uns zugebracht, auf die sinnvollste und schönste Weise nur insoweit angedeihen lassen, als dadurch, wie z. B. in dem Klagegesang der edlen Frauen des Asan Aga aus dem Morlackischen, die Eigentümlichkeit solcher Gedichte noch durchaus ungefährdet aufbewahrt bleibt.

ββ) Der allgemeine Charakter nun der lyrischen Volkspoesie ist dem des ursprünglichen Epos nach *der* Seite hin zu vergleichen, dass sich der Dichter als Subjekt nicht heraushebt, sondern sich in seinen Gegenstand hineinverliert. Obschon sich deshalb im Volksliede die konzentrierteste Innigkeit des Gemüts aussprechen kann, so ist es dennoch nicht ein einzelnes Individuum, welches sich darin auch mit seiner subjektiven Eigentümlichkeit künstlerischer Darstellung kenntlich macht, sondern nur eine Volksempfindung, die das Individuum ganz und voll in sich trägt, insofern es für sich selbst noch kein von der Nation und deren Dasein und Interessen abgelöstes inneres Vorstellen und Empfinden hat. Als Voraussetzung für solche ungetrennte Einheit ist ein Zustand notwendig, in welchem die selbstständige Reflexion und Bildung noch nicht erwacht ist, so dass nun also der Dichter ein als Subjekt zurücktretendes bloßes Organ wird, vermittels dessen sich das nationale Leben in seiner lyrischen Empfindung und Anschauungsweise äußert. Diese unmittelbare Ursprünglichkeit gibt

dem Volksliede allerdings eine reflexionslose Frische kerniger Gedrungenheit und schlagender Wahrheit, die oft von der größten Wirkung ist; aber es erhält dadurch zugleich auch leicht etwas Fragmentarisches, Abgerissenes und einen Mangel an Explikation, der bis zur Unklarheit fortgehen kann. Die Empfindung versteckt sich tief und kann und will nicht zum vollständigen Aussprechen kommen. Außerdem fehlt dem ganzen Standpunkte gemäß, obschon die Form im allgemeinen vollständig lyrischer, d. h. subjektiver Art ist, dennoch, wie gesagt, das Subjekt, das diese Form und deren Inhalt als Eigentum gerade *seines* Herzens und Geistes und als Produkt *seiner* Kunstbildung ausspricht.

γγ) Völker, welche es nur zu dergleichen Gedichten und es weder zu einer weiteren Stufe der Lyrik noch zu Epopöen und dramatischen Werken bringen, sind deshalb meist halbrohe, barbarische Nationen von unausgebildeter Wirklichkeit und vorübergehenden Fehden und Schicksalen. Denn machten sie selbst in diesen heroischen Zeiten ein in sich reichhaltiges Ganzes aus, dessen besondere Seiten bereits zu selbstständiger und doch zusammenstimmender Realität herausgearbeitet wären und den Boden für in sich konkrete und individuell abgeschlossene Taten abgeben könnten, so würden unter ihnen bei ursprünglicher Poesie auch epische Dichter erstehen. Der Zustand, aus welchem wir solche Lieder als einzige und letzte poetische Ausdrucksweise des nationalen Geistes hervorgehen sehen, beschränkt sich deshalb mehr auf Familienleben, Zusammenhalten in Stämmen, ohne weitere Organisation eines schon zu Heroenstaaten herangereiften Daseins. Kommen Erinnerungen an nationale Taten vor, so sind dies meist Kämpfe gegen fremde Unterdrücker, Raubzüge, Reaktionen der Wildheit gegen Wildheit oder Taten Einzelner gegen Einzelne ein und desselben Volkes, in deren Erzählung sich dann Klage und Wehmut oder ein heller Jubel über vorübergehende Siege freien Lauf lässt. Das zu entwickelter Selbstständigkeit nicht entfaltete wirkliche Volksleben ist auf die innere Welt der Empfindung zurückgewiesen, die dann aber ebenso im ganzen unentwickelt bleibt und, wenn sie dadurch auch an Konzentration gewinnt, dennoch nun auch ihrem In-

halte nach häufig roh und barbarisch ist. Ob daher Volkslieder für uns ein poetisches Interesse oder im Gegenteil etwas Zurückschreckendes haben sollen, das hängt von der Art der Situationen und Empfindung ab, welche sie darstellen: denn was der Phantasie des einen Volkes vortrefflich erscheint, kann einem anderen abgeschmackt, grauenhaft und widrig sein. So gibt es z. B. ein Volkslied, das die Geschichte von einer Frau erzählt, die auf Befehl ihres Mannes eingemauert wurde und es durch ihre Bitten nur dahin bringt, dass ihr Löcher für ihre Brüste offen gelassen werden, um ihr Kind zu säugen, und die nun auch noch so lange lebt, bis das Kind die Muttermilch entbehren konnte. Dies ist eine barbarische, gräuliche Situation. Ebenso haben Räubereien, Taten der Bravour und bloßen Wildheit Einzelner für sich nichts in sich, womit fremde Völker einer anderweitigen Bildung sympathisieren müssten. Volkslieder sind daher auch häufig das Partikulärste, für dessen Vortrefflichkeit es keinen festen Maßstab mehr gibt, weil sie vom Allgemeinmenschlichen zu weit abliegen. Wenn wir deshalb in neuerer Zeit mit Liedern der Irokesen, Eskimos und anderer wilder Völkerschaften sind bekannt geworden, so ist dadurch für poetischen Genuss der Kreis nicht eben jedes Mal erweitert.

β) Indem nun aber die Lyrik das totale Aussprechen des inneren Geistes ist, so kann sie weder bei der Ausdrucksweise noch bei dem Inhalt der wirklichen Volkslieder oder der in dem ähnlichen Tone nachgesungenen späteren Gedichte stehen bleiben.

αα) Einerseits nämlich kommt es, wie wir soeben sahen, wesentlich darauf an, dass sich das in sich zusammengedrängte Gemüt dieser bloßen Konzentration und deren unmittelbarer Anschauung enthebe und zum freien Vorstellen seiner selbst hindurchdringe, was in jenen soeben geschilderten Zuständen nur in unvollkommener Weise der Fall ist; andererseits hat es sich zu einer reichhaltigen Welt der Vorstellungen, Leidenschaften, Zustände, Konflikte auszubreiten, um alles, was die Menschenbrust in sich zu fassen imstande ist, innerlich zu verarbeiten und als Erzeugnis des eigenen Geistes mitzuteilen. Denn die Gesamtheit der lyrischen Poesie muss die Totalität des inneren Lebens, soweit dasselbe in die Poesie einzugehen vermag, poetisch

aussprechen und gehört deshalb allen Bildungsstufen des Geistes gemeinsam an.

ββ) Mit dem freien Selbstbewusstsein hängt nun auch *zweitens* die Freiheit der ihrer selbst gewissen *Kunst* zusammen. Das Volkslied singt sich gleichsam unmittelbar wie ein Naturlaut aus dem Herzen heraus; die freie Kunst aber ist sich ihrer selbst bewusst, sie verlangt ein Wissen und Wollen dessen, was sie produziert, und bedarf einer Bildung zu diesem Wissen sowie einer zur Vollendung durchgeübten Virtuosität des Hervorbringens. Wenn daher die eigentlich epische Poesie das eigene Bilden und Machen des Dichters verbergen muss oder es dem ganzen Charakter ihrer Entstehungszeit nach noch nicht kann sichtbar werden lassen, so geschieht dies nur deshalb, weil das Epos es mit dem objektiven, nicht aus dem dichtenden Subjekt hervorgegangenen Dasein der Nation zu tun hat, das daher auch in der Poesie nicht als subjektives, sondern als für sich selbstständig sich entwickelndes Produkt erscheinen muss. In der Lyrik dagegen ist das Schaffen wie der Inhalt das Subjektive und hat sich deshalb auch als das, was es ist, kundzugeben.

γγ) In dieser Rücksicht scheidet sich die spätere lyrische *Kunstpoesie* ausdrücklich von dem Volksliede ab. Es gibt zwar auch Volkslieder, welche gleichzeitig mit den Werken eigentlich künstlerischer Lyrik entstehen; sie gehören sodann aber solchen Kreisen und Individuen an, die, statt jener Kunstbildung teilhaftig zu werden, sich in ihrer ganzen Anschauungsweise von dem unmittelbaren Volkssinne noch nicht losgelöst haben. Dieser Unterschied zwischen lyrischer Volks- und Kunstpoesie ist jedoch nicht so zu nehmen, als gewinne die Lyrik erst dann ihren Gipfelpunkt, wenn die Reflexion und der Kunstverstand im Verein mit selbstbewusster Geschicklichkeit in blendender Eleganz an ihr als die wesentlichsten Elemente zum Vorschein kämen. Dies würde nichts anderes heißen, als dass wir Horaz z. B. und die römischen Lyriker überhaupt zu den vorzüglichsten Dichtern dieser Gattung rechnen müssten oder auch, in ihrem Kreise, die Meistersänger etwa der vorangehenden Epoche des eigentlichen Minnegesangs vorzuziehen hätten. In diesem Extreme aber darf jener Satz nicht auf-

gefasst werden, sondern er ist nur in dem Sinne richtig, dass die subjektive Phantasie und Kunst eben um der selbstständigen Subjektivität willen, die ihr Prinzip ausmacht, für ihre wahre Vollendung auch das freie ausgebildete Selbstbewusstsein des Vorstellens wie der künstlerischen Tätigkeit zur Voraussetzung und Grundlage haben müsse.

γ) Eine *letzte* Stufe endlich können wir von den bisher angedeuteten in folgender Weise unterscheiden. Das Volkslied liegt noch vor der eigentlichen Ausbildung einer auch prosaischen Gegenwart und Wirklichkeit des Bewusstseins; die lyrische echte Kunstpoesie dagegen entreißt sich dieser bereits vorhandenen Prosa und schafft aus der subjektiv selbstständig gewordenen Phantasie eine neue poetische Welt der inneren Betrachtung und Empfindung, durch welche sie sich erst den wahren Inhalt und die wahre Ausdrucksweise des menschlichen Innern lebendig erzeugt. Drittens aber gibt es auch eine Form des Geistes, die wiederum nach einer Seite hin höher steht als die Phantasie des Gemüts und der Anschauung, insofern sie ihren Inhalt in durchgreifenderer Allgemeinheit und notwendigerem Zusammenhange zum freien Selbstbewusstsein zu bringen vermag, als dies der Kunst überhaupt möglich wird. Ich meine das *philosophische Denken.* Umgekehrt jedoch ist diese Form andererseits mit der Abstraktion behaftet, sich nur in dem Elemente des Denkens als der bloß ideellen Allgemeinheit zu entwickeln, so dass der konkrete Mensch sich nun auch gedrungen finden kann, den Inhalt und die Resultate seines philosophischen Bewusstseins in konkreter Weise, als durchdrungen von Gemüt und Anschauung, Phantasie und Empfindung, auszusprechen, um darin einen totalen Ausdruck des ganzen Inneren zu haben und zu geben.

Auf diesem Standpunkte lassen sich vornehmlich zwei verschiedene Auffassungsweisen geltend machen. Einesteils nämlich kann es die Phantasie sein, welche über sich selbst hinaus den Bewegungen des Denkens entgegenstrebt, ohne doch zur Klarheit und festen Gemessenheit philosophischer Expositionen hindurchzudringen. Dann wird die Lyrik meist der Erguss einer in sich kämpfenden und ringenden Seele, die in ihrem Gären sowohl der Kunst als dem Denken Gewalt

antut, indem sie das eine Gebiet überschreitet, ohne in dem anderen zu Hause zu sein oder heimisch werden zu können. Anderenteils aber ist auch das in sich als Denken beruhigte Philosophieren imstande, seine klar gefassten und systematisch durchgeführten Gedanken mit Empfindung zu beseelen, durch Anschauung zu versinnlichen und den wissenschaftlich in seiner Notwendigkeit offenbaren Gang und Zusammenhang, wie dies z. B. Schiller in manchen Gedichten tut, gegen jenes freie Spiel der besonderen Seiten einzutauschen, unter dessen Scheine der Ungebundenheit die Kunst hier ihre inneren Einigungen um so mehr zu verbergen suchen muss, je weniger sie in den nüchternen Ton didaktischer Auseinandersetzung verfallen will.

2. Besondere Seiten der lyrischen Poesie

Nachdem wir nun bisher den allgemeinen Charakter des Inhalts, den die lyrische Poesie sich geben, und der Form, in der sie denselben aussprechen kann, sowie die verschiedenen Standpunkte der Bildung betrachtet haben, welche sich mehr oder weniger dem Prinzip der Lyrik gemäß erweisen, besteht unser nächstes Geschäft darin, diese allgemeinen Punkte nun auch ihren *besonderen* Hauptseiten und Beziehungen nach auszuführen.

Auch in dieser Rücksicht will ich von vornherein den Unterschied andeuten, der zwischen der epischen und lyrischen Poesie besteht. Bei Betrachtung der ersteren wendeten wir unsere vornehmlichste Aufmerksamkeit dem ursprünglichen nationalen Epos zu und ließen dagegen die unzulänglichen *Nebenarten* sowie das dichtende *Subjekt* beiseite liegen. Dies dürfen wir in unserem jetzigen Gebiete nicht tun. Im Gegenteil stellen sich hier als die wichtigsten Gegenstände der Erörterung auf die eine Seite die dichtende Subjektivität, auf die andere die Verzweigung der verschiedenen Arten, zu denen die Lyrik, welche überhaupt die Besonderheit und Vereinzelung des Inhalts und seiner Formen zum Prinzip hat, sich auszubreiten vermag. Wir können uns

deshalb den nachfolgenden Gang für unsere näheren Besprechungen feststellen:

Erstens haben wir unseren Blick auf den lyrischen Dichter zu richten. *Zweitens* müssen wir das lyrische Kunstwerk als Produkt der subjektiven Phantasie betrachten und *drittens* die Arten angeben, welche aus dem allgemeinen Begriff der lyrischen Darstellung hervorgehen.

a. Der lyrische Dichter

α) Den Inhalt der Lyrik machen, wie wir sahen, einerseits Betrachtungen aus, welche das Allgemeine des Daseins und seiner Zustände zusammenfassen, andererseits die Mannigfaltigkeit des Besonderen. Als bloße Allgemeinheiten und besondere Anschauungen und Empfindungen aber sind beide Elemente bloße Abstraktionen, welche, um lebendige lyrische Individualität zu erlangen, einer Verknüpfung bedürfen, die innerlicher und deshalb subjektiver Art sein muss. Als der Mittelpunkt und eigentliche Inhalt der lyrischen Poesie hat sich daher das poetische konkrete Subjekt, der *Dichter,* hinzustellen, ohne jedoch zur wirklichen Tat und Handlung fortzugehen und sich in die Bewegung dramatischer Konflikte zu verwickeln. Seine einzige Äußerung und Tat beschränkt sich im Gegenteil darauf, dass er seinem Inneren Worte leiht, die, was auch immer ihr Gegenstand sein mag, den geistigen Sinn des sich aussprechenden Subjekts darlegen und den gleichen Sinn und Geist, denselben Zustand des Gemüts, die ähnliche Richtung der Reflexion im Zuhörer zu erregen und wach zu erhalten bemüht sind.

β) Hierbei kann nun die Äußerung, obschon sie für andere ist, ein freier Überfluss der Heiterkeit oder des zum Gesang sich lösenden und im Lied sich versöhnenden Schmerzes sein oder der tiefere Trieb, die wichtigsten Empfindungen des Gemüts und weitreichendsten Betrachtungen nicht für sich zu behalten, – denn wer singen und dichten *kann,* hat den Beruf dazu und *soll* dichten. Doch sind äußere Veranlassungen, ausdrückliche Einladung und dergleichen mehr in keiner Weise ausgeschlossen. Der große lyrische Dichter aber schweift in sol-

chem Falle bald von dem eigentlichen Gegenstande ab und stellt sich selber dar. So wurde Pindar, um bei diesem schon mehrfach erwähnten Beispiele zu bleiben, häufig aufgefordert, diesen oder jenen sieggekrönten Wettkämpfer zu feiern, ja er erhielt selbst hin und wieder Geld dafür; und dennoch tritt er, als Sänger, an die Stelle seines Helden und preist nun in selbstständiger Verknüpfung seiner eigenen Phantasie die Taten etwa der Voreltern, erinnert an alte Mythen oder spricht seine tiefe Ansicht über das Leben, über Reichtum, Herrschaft, über das, was groß und ehrenwert, über die Hoheit und Lieblichkeit der Musen, vor allem aber über die Würde des Sängers aus. So ehrt er auch in seinen Gedichten nicht sowohl den Helden durch den Ruhm, den er über ihn verbreitet, sondern er lässt *sich,* den Dichter, hören. Nicht er hat die Ehre gehabt, jene Sieger zu besingen, sondern die Ehre, die sie erhalten, ist, dass Pindar sie besungen hat. Diese hervorragende innere Größe macht den Adel des lyrischen Dichters aus. Homer ist in seinem Epos als Individuum so sehr aufgeopfert, dass man ihm jetzt nicht einmal eine Existenz überhaupt mehr zugestehen will, doch seine Heroen leben unsterblich fort; Pindars Helden dagegen sind uns leere Namen geblieben, er selbst aber, der *sich* gesungen und seine Ehre gegeben hat, steht unvergesslich als Dichter da; der Ruhm, den die Helden in Anspruch nehmen dürfen, ist nur ein Anhängsel an dem Ruhme des lyrischen Sängers. – Auch bei den Römern erhält sich der lyrische Dichter zum Teil noch in dieser selbstständigen Stellung. So erzählt z. B. Sueton (T. III, p. 51, ed. Wolfii[191]), dass Augustus dem Horaz die Worte geschrieben habe: „An vereris, ne apud posteros tibi infame sit, quod videaris familiaris nobis esse[192]; Horaz aber, da ausgenommen, wo er *ex officio,* wie man leicht herausfühlen kann, von Augustus spricht, kommt größtenteils bald genug auf sich selber zurück. Die 14. Ode des dritten Buchs z. B. hebt mit der Rückkehr des Augustus aus Hispanien nach dem Siege über die Cantabrer an; doch weiterhin rühmt Horaz nur, dass durch die Ruhe, welche Augustus der Welt wiedergegeben, nun auch er selbst als Dichter ruhig seines

[191] *Opera,* hrsg. von Friedrich August Wolf, 4 Bde., Leipzig 1802
[192] „Hast du etwa Angst, es könnte dir bei der Nachwelt schaden, wenn man den Eindruck hat, du seist mein Freund?“

Nichtstuns und seiner Muße genießen könne; dann befiehlt er, Kränze, Salben und alten Wein zur Feier zu bringen und schnell die Neära herbeizuladen – genug, er hat es nur mit den Vorbereitungen zu seinem Feste zu tun. Doch auf Liebeskämpfe kommt es ihm jetzt weniger an als in seiner Jugend, zur Zeit des Konsul Plancus, denn dem Boten, den er schickt, sagt er ausdrücklich:

> Si per invisum mora ianitorem
> Fiet, *abito.*[193]

Mehr noch kann man es als einen ehrenwerten Zug Klopstocks rühmen, dass er zu seiner Zeit wieder die selbstständige Würde des Sängers fühlte und, indem er sie aussprach und ihr gemäß sich hielt und betrug, den Dichter aus dem Verhältnis des Hofpoeten und Jedermannspoeten sowie aus einer müßigen, nichtsnutzigen Spielerei herausriss, womit ein Mensch sich nur ruiniert. Dennoch geschah es, dass nun gerade ihn zuerst der Buchhändler als *seinen* Poeten ansah. Klopstocks Verleger in Halle bezahlte ihm für den Bogen der Messiade einen oder zwei Taler, glaub ich; darüber hinaus aber ließ er ihm eine Weste und Hose machen und führte ihn so ausstaffiert in Gesellschaften umher und ließ ihn in der Weste und Hose sehen, um bemerkbar zu machen, dass *er* sie ihm angeschafft habe. Dem Pindar dagegen (so erzählen wenigstens spätere, wenn auch nicht durchweg verbürgte Berichte) setzten die Athenienser ein Standbild (Pausanias, l, 8), weil er sie in einem seiner Gesänge gerühmt hatte, und sandten ihm außerdem (Aischines[194], Epistula 4) das Doppelte der Strafe, mit welcher ihn die Thebaner um des übermäßigen Lobes willen, das er der fremden Stadt gespendet, nicht verschonen wollten; ja es heißt sogar, Apollo selber habe durch den Mund der Pythia erklärt, Pindar solle die Hälfte der Gaben erhalten, welche die gesamte Hellas zu den pythischen Spielen zu bringen pflegte.

---

[193] „Schafft Verzug dir dort der verhasste Pförtner, / Gehe nur wieder!“
[194] Aischines (390/389 v. Chr.– um 314 v. Chr.), griechischer Redner aus Athen, Gegner des Demosthenes.

γ) In dem ganzen Umkreis lyrischer Gedichte stellt sich *drittens* nun auch die Totalität eines Individuums seiner poetischen inneren Bewegung nach dar. Denn der lyrische Dichter ist gedrungen, alles, was sich in seinem Gemüt und Bewusstsein poetisch gestaltet, im Liede auszusprechen. In dieser Rücksicht ist besonders Goethe zu erwähnen, der in der Mannigfaltigkeit seines reichen Lebens sich immer dichtend verhielt. Auch hierin gehört er zu den ausgezeichnetesten Menschen. Selten lässt sich ein Individuum finden, dessen Interesse so nach allen und jeden Seiten hin tätig war, und doch lebte er dieser unendlichen Ausbreitung ungeachtet durchweg in *sich,* und was ihn berührte, verwandelte er in poetische Anschauung. Sein Leben nach außen, die Eigentümlichkeit seines im Täglichen eher verschlossenen als offenen Herzens, seine wissenschaftlichen Richtungen und Ergebnisse andauernder Forschung, die Erfahrungssätze seines durchgebildeten praktischen Sinns, seine ethischen Maximen, die Eindrücke, welche die mannigfach sich durchkreuzenden Erscheinungen der Zeit auf ihn machten, die Resultate, die er sich daraus zog, die sprudelnde Lust und der Mut der Jugend, die gebildete Kraft und innere Schönheit seiner Mannesjahre, die umfassende, frohe Weisheit seines Alters – alles ward bei ihm zum lyrischen Erguss, in welchem er ebenso das leichteste Anspielen an die Empfindung als die härtesten schmerzlichen Konflikte des Geistes aussprach und sich durch dieses Aussprechen davon befreite.

b. Das lyrische Kunstwerk

Was *zweitens* das lyrische Gedicht als poetisches Kunstwerk angeht, so lässt sich wegen des zufälligen Reichtums an den verschiedenartigsten Auffassungsweisen und Formen des seinerseits ebenso unberechenbar mannigfaltigen Inhalts im allgemeinen wenig darüber sagen. Denn der subjektive Charakter dieses ganzen Gebiets, obschon dasselbe sich den allgemeinen Gesetzen der Schönheit und Kunst auch hier nicht darf entziehen wollen, bringt es dennoch der Natur der Sache nach mit sich, dass der Umfang von Wendungen und Tönen der Darstellung ganz uneingeschränkt bleiben muss. Es handelt sich deshalb für unseren Zweck nur um die Frage, in welcher Weise der

Typus des lyrischen Kunstwerks sich von dem des epischen unterscheidet.

In dieser Rücksicht will ich nur folgende Seiten kurz bemerklich machen: *erstens* die Einheit des lyrischen Kunstwerks; *zweitens* die Art seiner Entfaltung; *drittens* die Außenseite des Versmaßes und Vertrags.

α) Die Wichtigkeit, welche das Epos für die Kunst hat, liegt, wie ich schon sagte, besonders bei ursprünglichen Epopöen weniger in der totalen Ausbildung der vollendet künstlerischen Form als in der Totalität des nationalen Geistes, welche ein und dasselbe Werk in reichhaltigster Entfaltung an uns vorüberführt.

αα) Solch eine Gesamtheit uns zu vergegenwärtigen, muss das eigentlich lyrische Kunstwerk nicht unternehmen. Denn die Subjektivität kann zwar auch zu einem universellen Zusammenfassen fortgehen, will sie sich aber wahrhaft als in sich beschlossenes Subjekt geltend machen, so liegt in ihr sogleich das Prinzip der Besonderung und Vereinzelung. Doch ist auch hiermit eine Mannigfaltigkeit von Anschauungen aus der Naturumgebung, von Erinnerungen an eigene und fremde Erlebnisse, mythische und historische Begebenheiten und dergleichen nicht von vornherein ausgeschlossen; diese Breite des Inhalts aber darf hier nicht wie in dem Epos aus dem Grunde auftreten, weil sie zur Totalität einer bestimmten Wirklichkeit gehört, sondern hat nur darin ihr Recht zu suchen, dass sie in der subjektiven Erinnerung und beweglichen Kombinationsgabe lebendig wird.

ββ) Als den eigentlichen Einheitspunkt des lyrischen Gedichts müssen wir deshalb das subjektive Innere ansehen. Die Innerlichkeit als solche jedoch ist teils die ganz formelle Einheit des Subjekts mit sich, teils zersplittert und zerstreut sie sich zur buntesten Besonderung und verschiedenartigsten Mannigfaltigkeit der Vorstellungen, Gefühle, Eindrücke, Anschauungen usf., deren Verknüpfung nur darin besteht, dass ein und dasselbe Ich sie als bloßes Gefäß gleichsam in sich trägt. Um den zusammenhaltenden Mittelpunkt des lyrischen

Kunstwerks abgeben zu können, muss deshalb das Subjekt einerseits zur konkreten *Bestimmtheit* der Stimmung oder Situation fortgeschritten sein, andererseits sich mit dieser Besonderung seiner als mit sich selber *zusammenschließen,* so dass es *sich* in derselben empfindet und vorstellt. Dadurch allein wird es dann zu einer in sich begrenzten subjektiven Totalität und spricht nur das aus, was aus dieser Bestimmtheit hervorgeht und mit ihr in Zusammenhang steht.

γγ) Am vollständigsten lyrisch ist in dieser Rücksicht die in einem konkreten Zustande konzentrierte Stimmung des Gemüts, indem das empfindende Herz das Innerste und Eigenste der Subjektivität ist, die Reflexion und aufs Allgemeine gerichtete Betrachtung aber leicht in das Didaktische hineingeraten oder das Substantielle und Sachliche des Inhalts in epischer Weise hervorheben kann.

β) Über die Entfaltung *zweitens* des lyrischen Gedichts lässt sich im allgemeinen ebenso wenig Bestimmtes feststellen, und ich muss mich daher auch hier auf einige durchgreifendere Bemerkungen einschränken.

αα) Die Fortentwicklung des Epos ist verweilender Art und breitet sich überhaupt zur Darstellung einer weit verzweigten Wirklichkeit aus. Denn im Epos legt das Subjekt sich in das *Objektive* hinein, das sich nun seiner selbstständigen Realität nach für sich ausgestaltet und fortbewegt. Im Lyrischen dagegen ist es die Empfindung und Reflexion, welche umgekehrt die vorhandene Welt in *sich* hineinzieht, dieselbe in diesem inneren Elemente durchlebt und erst, nachdem sie zu etwas selber Innerlichem geworden ist, in Worte fasst und ausspricht. Im Gegensatze epischer Ausbreitung hat daher die Lyrik die *Zusammengezogenheit* zu ihrem Prinzipe und muss vornehmlich durch die innere Tiefe des Ausdrucks, nicht aber durch die Weitläufigkeit der Schilderung oder Explikation überhaupt wirken wollen. Doch bleibt dem lyrischen Dichter zwischen der fast verstummenden Gedrungenheit und der zu beredter Klarheit vollständig herausgearbeiteten Vorstellung der größte Reichtum von Nuancen und Stufen offen. Ebenso wenig darf die Veranschaulichung äußerer Gegenstände verbannt

sein. Im Gegenteil, die recht konkreten lyrischen Werke stellen das Subjekt auch in seiner äußeren Situation dar und nehmen deshalb die Naturumgebung, Lokalität usf. gleichfalls in sich hinein; ja, es gibt Gedichte, welche sich ganz auf dergleichen Schilderungen beschränken. Dann aber macht nicht die reale Objektivität und deren plastische Ausmalung, sondern das Anklingen des Äußeren an das Gemüt, die dadurch erregte Stimmung, das in solcher Umgebung sich empfindende Herz das eigentlich Lyrische aus, so dass uns durch die vors Auge gebrachten Züge nicht dieser oder jener Gegenstand zur äußeren Anschauung, sondern das Gemüt, das sich in denselben hineingelegt hat, zum inneren Bewusstsein kommen und uns zu derselben Empfindungsweise oder Betrachtung bewegen soll. Das deutlichste Beispiel liefern hierfür die Romanze und Ballade, welche, wie ich schon oben andeutete, um so lyrischer sind, je mehr sie von der berichteten Begebenheit nur gerade das herausheben, was dem inneren Seelenzustande entspricht, in welchem der Dichter erzählt, und uns den ganzen Hergang in solcher Weise darbieten, dass uns daraus diese Stimmung selber lebendig zurückklingt. Deshalb bleibt alles eigentliche, wenn auch empfindungsvolle Ausmalen äußerer Gegenstände, ja selbst die weitläufige Charakteristik innerer Situationen in der Lyrik immer von geringerer Wirksamkeit als das engere Zusammenziehen und der bezeichnungsreich konzentrierte Ausdruck.

ββ) *Episoden* zweitens sind dem lyrischen Dichter gleichfalls unverwehrt, doch darf er sich ihrer aus einem ganz anderen Grunde als der epische bedienen. Für das Epos liegen sie im Begriffe der objektiv ihre Seiten verselbstständigenden Totalität und erhalten in Rücksicht auf den Fortgang der epischen Handlung zugleich den Sinn von Verzögerungen und Hemmnissen. Ihre lyrische Berechtigung dagegen ist subjektiver Art. Das lebendige Individuum nämlich durchläuft seine innere Welt schneller, erinnert sich bei den verschiedensten Gelegenheiten der verschiedensten Dinge, verknüpft das Allermannigfaltigste und lässt sich, ohne dadurch von seiner eigentlichen Grundempfindung oder dem Gegenstande seiner Reflexion abzukommen, von seiner Vorstellung und Anschauung herüber- und hinüberführen. Die

gleiche Lebendigkeit steht nun auch dem *poetischen* Inneren zu, obschon es sich meistens schwer sagen lässt, ob dieses und jenes in einem lyrischen Gedichte episodisch zu nehmen sei oder nicht. Überhaupt aber gehören Abschweifungen, wenn sie nur die Einheit nicht zerreißen, vor allem aber überraschende Wendungen, witzige Kombinationen und plötzliche, fast gewaltsame Übergänge gerade der Lyrik eigens zu.

γγ) Deshalb kann die Art des Fortgangs und Zusammenhanges in diesem Gebiete der Dichtkunst gleichfalls teils unterschiedener, teils ganz entgegengesetzter Natur sein. Im Allgemeinen verträgt die Lyrik, ebenso wenig als das Epos, weder die Willkür des gewöhnlichen Bewusstseins noch die bloß verständige Konsequenz oder den spekulativ in seiner Notwendigkeit dargelegten Fortschritt des wissenschaftlichen Denkens, sondern verlangt eine Freiheit und Selbstständigkeit auch der einzelnen Teile. Wenn sich aber für das Epos diese relative Isolierung aus der Form des realen Erscheinens herschreibt, in dessen Typus die epische Poesie veranschaulicht, so gibt umgekehrt wieder der lyrische Dichter der besonderen Empfindungen und Vorstellungen, in denen es sich ausspricht, den Charakter freier Vereinzelung, weil jede derselben, obschon alle von der ähnlichen Stimmung und Betrachtungsweise getragen sind, dennoch ihrer Besonderheit nach sein Gemüt erfüllt und dasselbe so lange auf diesen einen Punkt konzentriert, bis es sich zu anderen Anschauungen und Seiten der Empfindung herüberwendet. Hierbei nun kann der fortleitende Zusammenhang ein wenig unterbrochener, ruhiger Verlauf sein, ebenso sehr aber auch in lyrischen Sprüngen von einer Vorstellung vermittlungslos zu einer anderen, weitabliegenden übergehen, so dass der Dichter sich scheinbar fessellos umherwirft und dem besonnen folgernden Verstande gegenüber in diesem Fluge trunkener Begeisterung sich von einer Macht besessen zeigt, deren Pathos ihn selbst wider seinen Willen regiert und mit sich fortreißt. Der Schwung und Kampf solcher Leidenschaft ist einigen Arten der Lyrik so sehr eigen, dass z. B. Horaz in vielen Gedichten dergleichen den Zusammenhang anscheinend auflösende Sprünge mit feiner Berechnung künstlich zu machen be-

müht war. – Die mannigfaltigen Mittelstufen der Behandlung endlich, welche zwischen diesen Endpunkten des klarsten Zusammenhangs und ruhigen Verlaufs einerseits und des ungebundenen Ungestüms der Leidenschaft und Begeisterung andererseits liegen, muss ich übergehen.

γ) Das letzte nun, was uns in dieser Sphäre noch zu besprechen übrigbleibt, betrifft die *äußere* Form und Realität des lyrischen Kunstwerks. Hierherein fallen vornehmlich das *Metrum* und die *Musikbegleitung.*

αα) Dass der Hexameter in seinem gleichmäßigen, gehaltenen und doch auch wieder lebendigen Fortströmen das Vortrefflichste der epischen Silbenmaße sei, lässt sich leicht einsehen. Für die Lyrik nun aber haben wir sogleich die größte *Mannigfaltigkeit* verschiedener Metra und die vielseitigere innere Struktur derselben zu fordern. Der Stoff des lyrischen Gedichts nämlich ist nicht der Gegenstand in seiner ihm selbst angehörigen realen Entfaltung, sondern die subjektive innere Bewegung des Dichters, deren Gleichmäßigkeit oder Wechsel, Unruhe oder Ruhe, stilles Hinfließen oder strudelnderes Fluten und Springen sich nun auch als zeitliche Bewegung der Wortklänge, in denen sich das Innere kundgibt, äußern muss. Die Art der Stimmung und ganzen Auffassungsweise hat sich schon im Versmaß anzukündigen. Denn der lyrische Erguss steht zu der *Zeit,* als äußerem Elemente der Mitteilung, in einem viel näheren Verhältnis als das epische Erzählen, das die realen Erscheinungen in die Vergangenheit verlegt und in einer mehr räumlichen Ausbreitung nebeneinander stellt oder verwebt, wogegen die Lyrik das augenblickliche Auftauchen der Empfindungen und Vorstellungen in dem zeitlichen Nacheinander ihres Entstehens und ihrer Ausbildung darstellt und deshalb die verschiedenartige zeitliche Bewegung selbst künstlerisch zu gestalten hat. – Zu dieser Unterschiedenheit nun gehört *erstens* das buntere Aneinanderreihen von Längen und Kürzen in einer abgebrocheneren Ungleichheit der rhythmischen Füße, *zweitens* die verschiedenartigeren Einschnitte und *drittens* die Abrundung zu Strophen, welche sowohl in Rücksicht auf Länge und Kürze der einzelnen Zeilen als auch in

Betreff auf die rhythmische Figuration derselben in sich selbst und in ihrer Aufeinanderfolge von reichhaltiger Abwechslung sein können.

ββ) Lyrischer nun *zweitens* als diese kunstgemäße Behandlung der zeitlichen Dauer und ihrer rhythmischen Bewegung ist der Klang als solcher der Wörter und Silben. Hierher gehört vornehmlich die Alliteration, der Reim und die Assonanz. Bei diesem Systeme der Versifikation nämlich überwiegt, wie ich dies früher schon auseinandergesetzt habe, einerseits die geistige Bedeutsamkeit der Silben, der Akzent des Sinns, der sich von dem bloßen Naturelement für sich fester Längen und Kürzen loslöst und nun vom Geist her die Dauer, Hervorhebung und Senkung bestimmt; andererseits tut sich der auf bestimmte Buchstaben, Silben und Wörter ausdrücklich konzentrierte Klang isoliert hervor. Sowohl dies Vergeistigen durch die innere Bedeutung als auch dies Herausheben des Klangs ist der Lyrik schlechthin gemäß, insofern sie teils das, was da ist und erscheint, nur in *dem* Sinne aufnimmt und ausspricht, welchen dasselbe für das Innere hat, teils als Material ihrer eigenen Mitteilung vornehmlich den Klang und Ton ergreift. Zwar kann sich auch in diesem Gebiete das rhythmische Element mit dem Reime verschwistern, doch geschieht dies dann in einer selbst wieder dem musikalischen Takt sich annähernden Weise. Streng genommen ließe sich deshalb die poetische Anwendung der Assonanz, der Alliteration und des Reims auf das Gebiet der Lyrik beschränken, denn obschon sich das mittelalterliche Epos nicht von jenen Formen, der Natur der neueren Sprachen zufolge, fernhalten kann, so ist dies jedoch hauptsächlich nur deswegen zulässig, weil hier von Haus aus das lyrische Element innerhalb der epischen Poesie selber von größerer Wirksamkeit wird und sich stärker noch in Heldenliedern, romanzen- und balladenartigen Erzählungen usw. Bahn bricht. Das Ähnliche findet in der dramatischen Dichtkunst statt. Was nun aber der Lyrik eigentümlicher angehört, ist die verzweigtere Figuration des Reims, die sich in Betreff auf die Wiederkehr der gleichen oder die Abwechslung verschiedener Buchstaben-, Silben- und Wortklänge zu mannigfach gegliederten und verschränkten Reimstrophen ausbildet und abrundet. Dieser Abteilungen bedienen sich freilich die epische

und die dramatische Poesie gleichfalls, doch nur aus demselben Grunde, aus welchem sie auch den Reim nicht verbannen. So geben z. B. die Spanier in der ausgebildetesten Epoche ihrer dramatischen Entwicklung dem spitzfindigen Spiele der in ihrem Ausdruck alsdann wenig dramatischen Leidenschaft einen durchaus freien Raum und verleiben Oktavreime, Sonette usf. ihren sonstigen dramatischen Versmaßen ein oder zeigen wenigstens in fortlaufenden Assonanzen und Reimen ihre Vorliebe für das tönende Element der Sprache.

γγ) *Drittens* endlich wendet sich die lyrische Poesie noch in verstärkterem Grade, als dies durch den bloßen Reim möglich ist, der Musik dadurch zu, dass das Wort zur wirklichen Melodie und zum Gesang wird. Auch diese Hinneigung lässt sich vollständig rechtfertigen. Je weniger nämlich der lyrische Stoff und Inhalt für sich Selbstständigkeit und Objektivität hat, sondern vorzugsweise innerlicher Art ist und nur in dem Subjekt als solchem wurzelt, während er dennoch zu seiner Mitteilung einen äußeren Haltpunkt nötig macht, um so mehr fordert er für den Vortrag eine entschiedene Äußerlichkeit. Weil er innerlicher bleibt, muss er äußerlich erregender werden. Diese sinnliche Erregung aber des Gemüts vermag nur die Musik hervorzubringen.

So finden wir denn auch in Rücksicht auf äußere Exekution die lyrische Poesie durchgängig fast in der Begleitung der Musik. Doch ist hier ein wesentlicher Stufengang in dieser Vereinigung nicht zu übersehen. Denn mit eigentlichen Melodien verschmilzt sich wohl erst die romantische und vornehmlich die moderne Lyrik, und zwar in solchen Liedern besonders, in welchen die Stimmung, das Gemüt das Vorwaltende bleibt und die Musik nun diesen inneren Klang der Seele zur Melodie zu verstärken und auszubilden hat; wie das Volkslied z. B. eine musikalische Begleitung liebt und hervorruft. Kanzonen dagegen, Elegien, Episteln usf., ja selbst Sonette werden in neuerer Zeit nicht leicht einen Komponisten finden. Wo nämlich die Vorstellung und Reflexion oder auch die Empfindung in der Poesie selbst zu vollständiger Explikation kommt und sich schon dadurch teils der bloßen Konzentration des Gemüts, teils dem sinnlichen Elemente der Kunst

mehr und mehr enthebt, da gewinnt die Lyrik bereits als sprachliche Mitteilung eine größere Selbstständigkeit und gibt sich dem engen Anschließen an die Musik nicht so gefügig hin. Je unexplizierter umgekehrt das Innere ist, das sich ausdrücken will, desto mehr bedarf es der Hilfe der Melodie. Weshalb nun aber die Alten, der durchsichtigen Klarheit ihrer Diktion zum Trotz, dennoch beim Vortrag die Unterstützung der Musik und in welchem Maße sie dieselbe forderten, werden wir noch später zu berühren Gelegenheit haben.

c. Die Arten der eigentlichen Lyrik

Was nun *drittens* die besonderen Arten angeht, zu denen die lyrische Poesie auseinander tritt, so habe ich einiger, welche den Übergang aus der erzählenden Form des Epos in die subjektive Darstellungsweise bilden, bereits nähere Erwähnung getan. Auf der entgegengesetzten Seite könnte man nun ebenso das Hervorkommen des Dramatischen aufzeigen wollen; dieses Herüberneigen aber zur Lebendigkeit des Dramas beschränkt sich hier im wesentlichen nur darauf, dass auch das lyrische Gedicht als Zwiegespräch, ohne jedoch zu einer sich konfliktvoll weiterbewegenden Handlung fortzugehen, die äußere Form des Dialogs in sich aufzunehmen vermag. Diese Übergangsstufen und Zwitterarten wollen wir jedoch beiseite liegenlassen und nur kurz diejenigen Formen betrachten, in welchen sich das eigentliche Prinzip der Lyrik unvermischt geltend macht. Der Unterschied derselben findet seinen Grund in der Stellung, welche das dichtende Bewusstsein zu seinem Gegenstande einnimmt.

α) Auf der einen Seite nämlich hebt das Subjekt die Partikularität seiner Empfindung und Vorstellung auf und versenkt sich in die allgemeine Anschauung Gottes oder der Götter, deren Größe und Macht das ganze Innere durchdringt und den Dichter als Individuum verschwinden lässt. Hymnen, Dithyramben, Päane, Psalmen gehören in diese Klasse, welche sich dann wieder bei den verschiedenen Völkern verschiedenartig ausbildet. Im allgemeinsten will ich nur auf folgenden Unterschied aufmerksam machen.

αα) Der Dichter, der sich über die Beschränktheit seiner eigenen inneren und äußeren Zustände, Situationen und der damit verknüpften Vorstellungen erhebt und sich dafür dasjenige zum Gegenstande macht, was ihm und seiner Nation als absolut und göttlich erscheint, kann sich das Göttliche *erstens* zu einem objektiven Bilde abrunden und das für die innere Anschauung entworfene und ausgeführte Bild zum Preise der Macht und Herrlichkeit des besungenen Gottes für andere hinstellen. Von dieser Art sind z. B. die Hymnen, welche dem Homer zugeschrieben werden. Sie enthalten vornehmlich mythologische, nicht etwa nur symbolisch aufgefasste, sondern in episch gediegener Anschaulichkeit ausgestaltete Situationen und Geschichten des Gottes, zu dessen Ruhm sie gedichtet sind.

ββ) Umgekehrt *zweitens* und lyrischer ist der dithyrambenmäßige Aufschwung als *subjektiv* gottesdienstliche Erhebung, die, fortgerissen von der Gewalt ihres Gegenstandes, wie im Innersten durchgerüttelt und betäubt, in ganz allgemeiner Stimmung es nicht zu einem objektiven Bilden und Gestalten bringen kann, sondern beim Aufjauchzen der Seele stehen bleibt. Das Subjekt geht aus sich heraus, hebt sich unmittelbar in das Absolute hinein, von dessen Wesen und Macht erfüllt es nun jubelnd einen Preis über die Unendlichkeit anstimmt, in welche es sich versenkt, und über die Erscheinungen, in deren Pracht sich die Tiefen der Gottheit verkündigen.

Die Griechen haben es innerhalb ihrer gottesdienstlichen Feierlichkeiten nicht lange bei solchen bloßen Ausrufungen und Anrufungen bewenden lassen, sondern sind dazu fort gegangen, dergleichen Ergüsse durch Erzählung bestimmter mythischer Situationen und Handlungen zu unterbrechen. Diese zwischen die lyrischen Ausbrüche hineingestellten Darstellungen machten sich dann nach und nach zur Hauptsache und bildeten, indem sie als lebendig abgeschlossene Handlung für sich in Form der Handlung hervortraten, das Drama aus, das nun seinerseits wieder die Lyrik der Chöre als integrierenden Teil in sich hineinnahm.

Durchgreifender dagegen finden wir diesen Schwung der Erhebung, dies Aufblicken, Jauchzen und Aufschreien der Seele zu dem Einen, worin das Subjekt das Endziel seines Bewusstseins und den eigentlichen Gegenstand aller Macht und Wahrheit, alles Ruhmes und Preises findet, in vielen der erhabeneren *Psalmen* des Alten Testamentes. Wie es z. B. im 33. Psalm heißt: „Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten; die Frommen sollen ihn schön preisen. Danket dem Herrn mit Harfen und lobsinget ihm auf dem Psalter von zehn Saiten; singet ihm ein neues Lied, und machet's gut auf Saitenspiel mit Schalle. Denn des Herrn Wort ist wahrhaftig, und was er zusaget, das hält er gewiss. Er liebet Gerechtigkeit und Gericht. Die Erde ist voll der Güte des Herrn; der Himmel ist durchs Wort des Herrn gemacht und all sein Heer durch den Geist seines Mundes“ usw. Ebenso im 29. Psalm: „Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen, bringet her dem Herrn Ehre und Stärke. Bringet dem Herrn die Ehre seines Namens; betet an den Herrn in heiligem Schmuck. Die Stimme des Herrn gehet auf den Wassern; der Gott der Ehren donnert, der Herr auf großen Wassern. Die Stimme des Herrn gehet mit Macht, die Stimme des Herrn gehet herrlich. Die Stimme des Herrn zerbricht die Zedern, der Herr zerbricht die Zedern des Libanon. Und machet sie lecken wie ein Kalb, Libanon und Sirjon wie ein junges Einhorn. Die Stimme des Herrn sprühet Feuerflammen. Die Stimme des Herrn erreget die Wüste“ usf.

Solch eine Erhebung und lyrische Erhabenheit enthält ein Außersichsein und wird deshalb weniger zu einem Sichvertiefen in den konkreten Inhalt, so dass die Phantasie in ruhiger Befriedigung die Sache gewähren ließe, als sie sich vielmehr nur zu einem unbestimmten Enthusiasmus steigert, der das dem Bewusstsein Unaussprechliche zur Empfindung und Anschauung zu bringen ringt. In dieser Unbestimmtheit kann sich das subjektive Innere seinen unerreichbaren Gegenstand nicht in beruhigter Schönheit vorstellen und seines Ausdrucks im Kunstwerke genießen; statt eines ruhigen Bildes stellt die Phantasie die äußerlichen Erscheinungen, die sie ergreift, ungeregelter, abgerissen zusammen, und da sie im Inneren zu keiner festen

Gliederung der besonderen Vorstellungen gelangt, bedient sie sich auch im Äußeren nur eines willkürlicher herausstoßenden Rhythmus.

Die *Propheten,* welche der Gemeinde gegenüberstehen, gehen dann mehr schon – großenteils im Grundtone des Schmerzes und der Wehklage über den Zustand ihres Volks, in diesem Gefühl der Entfremdung und des Abfalls, in der erhabenen Glut ihrer Gesinnung und ihres politischen Zornes – zur paränetischen Lyrik fort.

Aus übergroßer Wärme nun aber wird in späteren nachbildenden Zeiten diese dann künstlichere Hitze leicht kalt und abstrakt. So sind z. B. viele hymnen- und psalmenartige Gedichte Klopstocks weder von Tiefe der Gedanken noch von ruhiger Entwicklung irgendeines religiösen Inhalts, sondern was sich darin ausdrückt, ist vornehmlich der Versuch dieser Erhebung zum Unendlichen, das der modernen, aufgeklärten Vorstellung gemäß nur zur leeren Unermesslichkeit und unbegreiflichen Macht, Größe und Herrlichkeit Gottes, gegenüber der dadurch ganz begreiflichen Ohnmacht und erliegenden Endlichkeit des Dichters, auseinandergeht.

β) Auf einem *zweiten* Standpunkte stehen diejenigen Arten der lyrischen Poesie, welche sich durch den allgemeinen Namen *Ode,* im neueren Sinne des Worts, bezeichnen lassen. Hier tritt im Unterschiede der vorigen Stufe sogleich die für sich herausgehobene *Subjektivität des* Dichters als eine Hauptseite an die Spitze und kann sich gleichfalls in zwiefacher Beziehung geltend machen.

αα) Einerseits nämlich erwählt sich der Dichter auch innerhalb dieser neuen Form und Äußerungsweise wie bisher einen in sich selbst gewichtigen Inhalt, den Ruhm und Preis der Götter, Helden, Fürsten, Liebe, Schönheit, Kunst, Freundschaft usf., und zeigt sein Inneres von diesem Gehalt und dessen konkreter Wirklichkeit so durchdrungen, erfüllt und hingerissen, dass es scheint, als habe der Gegenstand sich in diesem Schwünge der Begeisterung der ganzen Seele bemächtigt und walte in ihr als die einzig bestimmende Macht. Wäre dies nun vollständig der Fall, so könnte die Sache sich für sich

objektiv zu einem epischen Skulpturbilde plastisch ausgestalten, bewegen und abschließen. Umgekehrt aber ist es gerade seine eigene Subjektivität und deren Größe, welche der Dichter für sich auszusprechen uns objektiv zu machen hat, so dass er sich nun seinerseits des Gegenstandes bemächtigt, ihn innerlich verarbeitet, sich selbst in ihm zur Äußerung bringt und deshalb in freier Selbstständigkeit den objektiven Entwicklungsgang durch seine eigene Empfindung oder Reflexion unterbricht, subjektiv beleuchtet, verändert und somit nicht die Sache, sondern die von ihr erfüllte *subjektive* Begeisterung zum Meister werden lässt. Hiermit haben wir jedoch zwei verschiedene, ja entgegengesetzte Seiten: die hinreißende Macht des Inhalts und die subjektive poetische Freiheit, welche im Kampf mit dem Gegenstande, der sie bewältigen will, hervorbricht. Der Drang nun dieses Gegensatzes vornehmlich ist es, welcher den Schwung und die Kühnheit der Sprache und Bilder, das scheinbar Regellose des inneren Baues und Verlaufs, die Abschweifungen, Lücken, plötzlichen Übergänge usf. notwendig macht und die innere poetische Höhe des Dichters durch die Meisterschaft bewährt, mit welcher er in künstlerischer Vollendung diesen Zwiespalt zu lösen und ein in sich selber einheitsvolles Ganzes zu produzieren mächtig bleibt, das ihn, als *sein* Werk, über die Größe seines Gegenstandes hinaushebt.

Aus dieser Art lyrischer Begeisterung sind viele der Pindarischen Oden hervorgegangen, deren siegende innere Herrlichkeit sich dann ebenso in dem vielfach bewegten und doch zu festem Maß geregelten Rhythmus kundgibt. Horaz dagegen ist besonders da, wo er sich am meisten erheben will, sehr kühl und nüchtern und von einer nachahmenden Künstlichkeit, welche die mehr nur verständige Feinheit der Komposition vergebens zu verdecken sucht. Auch Klopstocks Begeisterung bleibt nicht jedes Mal echt, sondern wird häufig zu etwas Gemachtem, obschon manche seiner Oden voll wahrer und wirklicher Empfindung und von einer hinreißenden männlichen Würde und Kraft des Ausdrucks sind.

ββ) Andererseits aber braucht der Inhalt nicht schlechthin gehaltvoll und wichtig zu sein, sondern der Dichter *zweitens* wird sich selbst

in seiner Individualität von solcher Wichtigkeit, dass er nun auch unbedeutenderen Gegenständen, weil er sie zum Inhalte seines Dichtens macht, Würde, Adel oder doch wenigstens überhaupt ein höheres Interesse verleiht. Von dieser Art ist vieles in Horazens Oden, und auch Klopstock und andere haben sich auf diesen Standpunkt gestellt. Hier ist es dann nicht das Bedeutende des Gehalts, womit der Dichter kämpft, sondern er hebt im Gegenteil das für sich Bedeutungslose in äußeren Anlässen, kleinen Vorfällen usf. zu der Höhe hinauf, auf welcher er selbst sich empfindet und vorstellt.

γ) Die ganze unendliche Mannigfaltigkeit der lyrischen Stimmung und Reflexion breitet sich endlich auf der Stufe des *Liedes* auseinander, in welchem deshalb auch die Besonderheit der Nationalität und dichterischen Eigentümlichkeit am vollständigsten zum Vorschein kommt. Das Allerverschiedenartigste kann hierunter begriffen werden, und eine genaue Klassifikation wird höchst schwierig. Im allgemeinsten lassen sich etwa folgende Unterschiede sondern. αα) *Erstens* das *eigentliche* Lied, das zum Singen oder auch nur zum Trällern für sich und in Gesellschaft bestimmt ist. Da braucht's nicht viel Inhalt, innere Größe und Hoheit; im Gegenteil, Würde, Adel, Gedankenschwere würden der Lust, sich unmittelbar zu äußern, nur hinderlich werden. Großartige Reflexionen, tiefe Gedanken, erhabene Empfindungen nötigen das Subjekt, aus seiner unmittelbaren Individualität und deren Interesse und Seelenstimmung schlechthin herauszutreten. Diese Unmittelbarkeit der Freude und des Schmerzes, das Partikuläre in ungehemmter Innigkeit soll aber gerade im Liede seinen Ausdruck finden. In seinen Liedern ist sich jedes Volk daher auch am meisten heimisch und behaglich.

Wie grenzenlos sich nun dies Gebiet in seinem Umfange des Inhalts und seiner Verschiedenheit des Tones ausdehnt, so unterscheidet sich doch jedes Lied von den bisherigen Arten sogleich durch seine Einfachheit in Ansehung des Stoffs, Ganges, Metrums, der Sprache, Bilder usf. Es fängt von sich im Gemüte an und geht nun nicht etwa in begeisterndem Fluge von einem Gegenstande zum ändern fort, sondern haftet überhaupt beschlossener in ein und demselben Inhalte

fest, sei derselbe nun eine einzelne Situation oder irgendeine bestimmte Äußerung der Lust oder Traurigkeit, deren Stimmung und Anschauungen uns durchs Herz ziehen. In dieser Empfindung oder Situation bleibt das Lied ohne Ungleichheit des Fluges und Affekts, ohne Kühnheit der Wendungen und Übergänge ruhig und einfach stehen und bildet nur dieses Eine in leichtem Flusse der Vorstellung bald abgebrochener und konzentrierter, bald ausgebreiteter und folgerechter sowie in sangbaren Rhythmen und leicht fasslichen, ohne mannigfaltige Verschlingung wiederkehrenden Reimen zu einem Ganzen aus. Weil es nun aber meist das an und für sich Flüchtigere zu seinem Inhalte hat, muss man nicht etwa meinen, dass eine Nation hundert und tausend Jahre hindurch die nämlichen Lieder singen müsste. Ein irgend sich weiterentwickelndes Volk ist nicht so arm und dürftig, dass es nur einmal Liederdichter unter sich hätte; gerade die Liederpoesie stirbt, im Unterschiede der Epopöe, nicht aus, sondern erweckt sich immer von frischem. Dies Blumenfeld erneuert sich in jeder Jahreszeit, und nur bei gedrückten, von jedem Vorschreiten abgeschnittenen Völkern, die nicht zu der immer neubelebten Freudigkeit des Dichtens kommen, erhalten sich die alten und ältesten Lieder. Das einzelne Lied wie die einzelne Stimmung entsteht und vergeht, regt an, erfreut und wird vergessen. Wer kennt und singt z. B. noch die Lieder, welche vor fünfzig Jahren allgemein bekannt und beliebt waren. Jede Zeit schlägt ihren neuen Liederton an, und der frühere klingt ab, bis er gänzlich verstummt. Dennoch aber muss jedes Lied nicht sowohl eine Darstellung der Persönlichkeit des Sängers als solchen als eine Gemeingültigkeit haben, welche vielfach anspricht, gefällt, die gleiche Empfindung anregt und so nun auch von Munde zu Munde geht. Lieder, die nicht allgemein in ihrer Zeit gesungen werden, sind selten echter Art.

Als den wesentlichen Unterschied nun in der Ausdrucksweise des Liedes will ich nur zwei Hauptseiten herausheben, welche ich schon früher berührt habe. Einesteils nämlich kann der Dichter sein Inneres und dessen Bewegungen ganz offen und ausgelassen aussprechen, besonders die freudigen Empfindungen und Zustände, so dass er al-

les, was in ihm vorgeht, vollständig mitteilt; anderenteils aber kann er im entgegengesetzten Extrem gleichsam nur durch sein Verstummen ahnen lassen, was in seinem unaufgeschlossenen Gemüte sich zusammendrängt. Die erste Art des Ausdrucks gehört hauptsächlich dem Orient und besonders der sorglosen Heiterkeit und begierdefreien Expansion der mohammedanischen Poesie an, deren glänzende Anschauung sich in sinniger Breite und witzigen Verknüpfungen herüber und hinüber zu wenden liebt. Die zweite dagegen sagt mehr der nordisch in sich konzentrierten Innerlichkeit des Gemüts zu, das in gedrungener Stille oft nur nach ganz äußerlichen Gegenständen zu greifen und in ihnen anzudeuten vermag, dass das in sich gepresste Herz sich nicht aussprechen und Luft machen könne, sondern wie das Kind, mit dem der Vater im „Erlkönig“ durch Nacht und Wind reitet, in sich verglimmt und erstickt. Dieser Unterschied, der auch sonst schon im Lyrischen sich in allgemeiner Weise als Volks- und Kunstpoesie, Gemüt und umfassendere Reflexion geltend macht, kehrt auch hier innerhalb des Liedes mit vielfachen Nuancen und Mittelstufen wieder.

Was nun endlich einzelne Arten betrifft, die sich hierher zählen lassen, so will ich nur folgende erwähnen.

Erstlich *Volkslieder,* welche ihrer Unmittelbarkeit wegen hauptsächlich auf dem Standpunkte des Liedes stehen bleiben und meist sangbar sind, ja des begleitenden Gesanges bedürfen. Sie erhalten teils die nationalen Taten und Begebnisse, in welchen das Volk sein eigenstes Leben empfindet, in der Erinnerung wach, teils sprechen sie die Empfindungen und Situationen der verschiedenen Stände, das Mitleben mit der Natur und den nächsten menschlichen Verhältnissen unmittelbar aus und stimmen die verschiedenartigsten Töne der Lustigkeit oder Trauer und Wehmut an. – Ihnen gegenüber *zweitens* stehen die Lieder einer schon in sich vielfach bereicherten Bildung, welche sich zu geselliger Erheiterung an den mannigfaltigsten Scherzen, anmutigen Wendungen, kleinen Vorfällen und sonstigen galanten Einkleidungen ergötzt oder empfindsamer sich an die Natur und an Situationen des engeren menschlichen Lebens wendet und diese

Gegenstände sowie die Gefühle dabei und darüber beschreibt, indem der Dichter in sich zurückgeht und sich an seiner eigenen Subjektivität und deren Herzensregungen weidet. Bleiben dergleichen Lieder bei der bloßen Beschreibung, besonders von Naturgegenständen, stehen, so werden sie leicht trivial und zeugen von keiner schöpferischen Phantasie. Auch mit dem Beschreiben der Empfindungen über etwas geht es häufig nicht besser. Vor allem muss der Dichter bei solcher Schilderung der Gegenstände und Empfindungen nicht mehr in der Befangenheit der unmittelbaren Wünsche und Begierden stehen, sondern in theoretischer Freiheit sich schon ebenso sehr darüber erhoben haben, so dass es ihm nur auf die Befriedigung ankommt, welche die Phantasie als solche gibt. Diese unbekümmerte Freiheit, diese Ausweitung des Herzens und Befriedigung im Elemente der Vorstellung gibt z. B. vielen der Anakreontischen Lieder sowie den Gedichten des Hafis und dem Goetheschen *West-östlichen Divan* den schönsten Reiz geistiger Freiheit und Poesie. – *Drittens* nun aber ist auch auf dieser Stufe ein höherer allgemeiner Inhalt nicht etwa ausgeschlossen. Die meisten protestantischen Gesänge für kirchliche Erbauung z. B. gehören zur Klasse der Lieder. Sie drücken die Sehnsucht nach Gott, die Bitte um seine Gnade, die Reue, Hoffnung, Zuversicht, den Zweifel, Glauben usf. des protestantischen Herzens zwar als Angelegenheit und Situation des einzelnen Gemüts aus, aber auf allgemeine Weise, in welcher diese Empfindungen und Zustände zugleich mehr oder weniger Angelegenheit eines jeden sein können oder sollen.

ββ) Zu einer *zweiten* Gruppe dieser umfassenden Stufe lassen sich die *Sonette, Sestinen, Elegien, Episteln* usf. rechnen. Diese Arten treten aus dem bisher betrachteten Kreise des Liedes schon heraus. Die Unmittelbarkeit des Empfindens und Äußerns nämlich hebt sich hier zur Vermittlung der Reflexion und vielseitig umherblickenden, das Einzelne der Anschauung und Herzenserfahrung unter allgemeinere Gesichtspunkte zusammenfassenden Betrachtung auf; Kenntnis, Gelehrsamkeit, Bildung überhaupt darf sich geltend machen, und wenn auch in allen diesen Beziehungen die Subjektivität, welche das Besondere und Allgemeine in sich verknüpft und vermittelt, das Herrschende

und Hervorstechende bleibt, so ist doch der Standpunkt, auf den sie sich stellt, allgemeiner und erweiterter als im eigentlichen Liede. Besonders die Italiener z. B. haben in ihren Sonetten und Sestinen ein glänzendes Beispiel einer feinsinnig reflektierenden Empfindung gegeben, die in einer Situation nicht bloß die Stimmungen der Sehnsucht, des Schmerzes, Verlangens usf. oder die Anschauungen von äußeren Gegenständen mit inniger Konzentration unmittelbar ausdrückt, sondern sich vielfach herumwindet, mit Besonnenheit weit in Mythologie, Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart umherblickt und doch immer in sich wiederkehrt und sich beschränkt und zusammenhält. Dieser Art der Bildung ist weder die Einfachheit des Liedes vergönnt noch die Erhebung der Ode gestattet, wodurch denn einerseits die Sangbarkeit fortfällt, andererseits aber als Gegenteil des begleitenden Singens die Sprache selbst in ihrem Klingen und künstlichen Reimen zu einer tönenden Melodie des Wortes wird. Die Elegie dagegen kann in Silbenmaß, Reflexionen, Aussprüchen und beschreibender Darstellung der Empfindungen epischer gehalten sein.

γγ) Die *dritte* Stufe in dieser Sphäre wird durch eine Behandlungsweise ausgefüllt, deren Charakter neuerdings unter uns Deutschen am schärfsten in Schiller hervorgetreten ist. Die meisten seiner lyrischen Gedichte, wie die „Resignation“, “Die Ideale“, „Das Reich der Schatten“, „Die Künstler“, „Das Ideal und das Leben“, sind ebenso wenig eigentliche Lieder als Oden oder Hymnen, Episteln, Sonette oder Elegien im antiken Sinne; sie nehmen im Gegenteil einen von allen diesen Arten verschiedenen Standpunkt ein. Was sie auszeichnet, ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt und ihn mit eigener poetischer Reflexion, in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten, volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen, aber schlagenden Rhythmen und Reimen nach allen Seiten hin vollständig expliziert. Diese großen Gedanken und gründlichen

Interessen, denen sein ganzes Leben geweiht war, erscheinen deshalb als das innerste Eigentum seines Geistes; aber er singt nicht still in sich oder in geselligem Kreise wie Goethes liederreicher Mund, sondern wie ein Sänger, der einen für sich selbst würdigen Gehalt einer Versammlung der Hervorragendsten und Besten vorträgt. So tönen seine Lieder, wie er selbst von seiner Glocke sagt:

Hoch überm niedern Erdenleben
Soll sie in blauem Himmelszelt,
Die Nachbarin des Donners, schweben
Und grenzen an die Sternenwelt,
Soll eine Stimme sein von oben
Wie der Gestirne helle Schar,
Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sei ihr metallner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen
Schwingen Berühr im Fluge sie die Zeit.

3. Geschichtliche Entwicklung der Lyrik

Aus dem, was ich teils über den allgemeinen Charakter, teils über die näheren Bestimmungen angedeutet habe, welche in Rücksicht auf den Dichter, das lyrische Kunstwerk und die Arten der Lyrik in Betracht kommen, erhellt schon zur Genüge, dass besonders in diesem Gebiete der Poesie eine konkrete Behandlung nur in zugleich historischer Weise möglich ist. Denn das Allgemeine, das für sich kann festgestellt werden, bleibt nicht nur seinem Umfange nach beschränkt, sondern auch in seinem Werte abstrakt, weil fast in keiner anderen Kunst in gleichem Maße die Besonderheit der Zeit und Nationalität sowie die Einzelheit des subjektiven Genius das Bestimmende für den Inhalt und die Form der Kunstwerke abgibt. Je mehr nun aber hieraus für uns die Forderung erwächst, eine solche geschichtliche Darstellung nicht zu umgehen, um so mehr muss ich mich eben um dieser Mannigfaltigkeit willen, zu welcher die lyrische Poesie auseinander

geht, ausschließlich auf die kurze Übersicht über dasjenige beschränken, was mir in diesem Kreise zur Kenntnis gekommen ist und woran ich einen regeren Anteil habe nehmen können.

Den Grund für die allgemeine Gruppierung der vielfachen nationalen und individuellen lyrischen Produkte haben wir wie bei der epischen Poesie aus den durchgreifenden Formen zu entnehmen, zu denen sich das künstlerische Hervorbringen überhaupt entfaltet und welche wir als die symbolische, klassische und romantische Kunst haben kennen lernen. Als Haupteinteilung müssen wir deshalb auch in diesem Gebiete dem Stufengange folgen, der uns von der orientalischen zu der Lyrik der Griechen und Römer und von dieser zu den slawischen, romanischen und germanischen Völkern herüberführt.

a. Die orientalische Lyrik

Was nun erstens die *orientalische* Lyrik näher anbetrifft, so unterscheidet sie sich von der abendländischen im wesentlichsten dadurch, dass es der Orient, seinem allgemeinen Prinzipe gemäß, weder zur individuellen Selbstständigkeit und Freiheit des Subjekts noch zu jener Verinnigung des Inhaltes bringt, deren Unendlichkeit in sich die Tiefe des romantischen Gemüts ausmacht. Im Gegenteil zeigt sich das subjektive Bewusstsein seinem *Inhalt* nach auf der einen Seite in das Äußere und Einzelne unmittelbar versunken und spricht sich in dem Zustande und den Situationen dieser ungetrennten Einheit aus, andererseits hebt es sich, ohne festen Halt in sich selber zu finden, gegen dasjenige auf, was ihm in der Natur und den Verhältnissen des menschlichen Daseins als das Mächtige und Substantielle gilt und zu dem es sich nun in diesem bald negativeren, bald freieren Verhältnis in seiner Vorstellung und Empfindung, ohne es erreichen zu können, heranringt. – Der *Form* nach treffen wir deshalb hier weniger die poetische Äußerung selbstständiger Vorstellungen über Gegenstände und Verhältnisse als vielmehr das unmittelbare Schildern jener reflexionslosen Einlebung, wodurch sich nicht das Subjekt in seiner in sich zurückgenommenen Innerlichkeit, sondern in seinem Aufgehobensein gegen die Objekte und Situationen zu erkennen gibt. Nach dieser Seite

hin erhält die orientalische Lyrik häufig, im Unterschiede besonders der romantischen, einen gleichsam objektiveren Ton. Denn oft genug spricht das Subjekt die Dinge und Verhältnisse nicht so aus, wie sie in *ihm* sind, sondern so, wie es in den Dingen ist, denen es nun häufig auch ein für sich selbstständig beseeltes Leben gibt; wie z. B. Hafis einmal ausruft:

> O komm! die Nachtigall von dem Gemüt Hafisens
> Kömmt auf den Duft der Rosen des Genusses wieder.

Andererseits geht diese Lyrik in der Befreiung des Subjekts von sich und aller Einzelheit und Partikularität überhaupt zur ursprünglichen Expansion des Inneren fort, das sich nun aber leicht ins Grenzenlose verliert und zu einem positiven Ausdruck dessen, was es sich zum Gegenstande macht, nicht hindurchdringen kann, weil dieser Inhalt selbst das ungestaltbar Substantielle ist. Im ganzen hat deshalb in dieser letzteren Rücksicht die morgenländische Lyrik besonders bei den Hebräern, Arabern und Persern den Charakter hymnenartiger Erhebung. Alle Größe, Macht und Herrlichkeit der Kreatur häuft die subjektive Phantasie verschwenderisch auf, um diesen Glanz dennoch vor der unaussprechlich höheren Majestät Gottes verschwinden zu lassen, oder sie wird nicht müde, wenigstens alles Liebliche und Schöne zu einer köstlichen Schnur aneinanderzureihen, die sie als Opfergabe demjenigen darbringt, was dem Dichter, sei es nun Sultan, Geliebte oder Schenke, einzig von Wert ist.

Als nähere *Form* des Ausdrucks endlich ist hauptsächlich in dieser Sphäre der Poesie die *Metapher,* das *Bild* und *Gleichnis* zu Hause. Denn teils kann sich das *Subjekt,* das in seinem eigenen Innern nicht frei für sich selber ist, nur im vergleichenden Einleben in Anderes und Äußeres kundgeben; teils bleibt hier das *Allgemeine* und Substantielle abstrakt, ohne sich mit einer bestimmten Gestalt zu freier Individualität zusammenschmelzen zu lassen, so dass es nun auch seinerseits nur im Vergleich mit den besonderen Erscheinungen der Welt zur Anschauung gelangt, während diese endlich nur den Wert erhalten, zur annähernden Vergleichbarkeit mit dem Einen dienen zu können, das

allein Bedeutung hat und des Ruhmes und Preises würdig ist. Diese Metaphern, Bilder und Gleichnisse aber, zu welchen das durchweg fast zur Anschauung heraustretende Innere sich aufschließt, sind nicht die wirkliche Empfindung und Sache selbst, sondern ein nur subjektiv vom Dichter *gemachter* Ausdruck derselben. Was deshalb dem lyrischen Gemüte hier an innerlich-konkreter Freiheit abgeht, das finden wir durch die Freiheit des Ausdrucks ersetzt, der sich von naiver Unbefangenheit in Bildern und Gleichnisreden ab, die vielseitigsten Mittelstufen hindurch, bis zur unglaublichsten Kühnheit und dem scharfsinnigsten Witz neuer und überraschender Kombinationen fortentwickelt.

Was zum Schluss die einzelnen Völker angeht, welche sich in der orientalischen Lyrik hervorgetan haben, so sind hier erstens die *Chinesen,* zweitens die *Inder,* drittens aber vor allem die *Hebräer, Araber* und *Perser zu* nennen, auf deren nähere Charakteristik ich mich jedoch nicht einlassen kann.

b. Die Lyrik der Griechen und Römer

Auf der zweiten Hauptstufe, in der Lyrik der Griechen und Römer, ist es die *klassische* Individualität, welche den durchgreifenden Charakterzug ausmacht. Diesem Prinzipe gemäß geht das einzelne Bewusstsein, das sich lyrisch mitteilt, weder in das Äußere und Objektive auf, noch erhebt es sich über sich selbst hinaus zu dem erhabenen Anruf an alle Kreatur: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“ oder versenkt sich nach freudiger Entfesselung von allen Banden der Endlichkeit in den Einen, der alles durchdringt und beseelt, sondern das Subjekt schließt sich mit dem Allgemeinen als der Substanz seines eigenen Geistes frei zusammen und bringt sich diese individuelle Einigung innerlich zum poetischen Bewusstsein.

Wie von der *orientalischen,* so unterscheidet sich die Lyrik der Griechen und Römer auf der anderen Seite ebenso sehr von der *romantischen.* Denn statt sich bis zur Innigkeit partikulärer Stimmungen und Situationen zu vertiefen, arbeitet sie hingegen das Innere zur

klarsten Explikation seiner individuellen Leidenschaft, Anschauung und Betrachtungen heraus. Dadurch behält auch sie, selbst als Äußerung des inneren Geistes, soweit dies der Lyrik gestattet ist, den plastischen Typus der klassischen Kunstform bei. Was sie nämlich von Lebensansichten, Weisheitssprüchen usf. darlegt, entbehrt aller durchsichtigen Allgemeinheit ungeachtet dennoch nicht der freien Individualität selbstständiger Gesinnung und Auffassungsweise und spricht sich weniger bilderreich und metaphorisch als direkt und eigentlich aus, während auch die subjektive Empfindung teils in allgemeinerer Weise, teils in anschaulicher Gestalt für sich selbst objektiv wird. In derselben Individualität scheiden sich die besonderen Arten in Betreff auf Konzeption, Ausdruck, Dialekt und Versmaß voneinander ab, um in abgeschlossener Selbstständigkeit den Kulminationspunkt ihrer Ausbildung zu erreichen; und wie das Innere und dessen Vorstellungen ist auch der äußere Vortrag plastischerer Art, indem derselbe in musikalischer Rücksicht weniger die innerliche Seelenmelodie der Empfindung als den sinnlichen Wortklang in dem rhythmischen Maß seiner Bewegung hervorhebt und hierzu endlich noch die Verschlingungen des Tanzes treten lässt.

α) In ursprünglicher, reichster Entwicklung bildet die *griechische* Lyrik diesen Kunstcharakter vollendet aus. Zuerst als noch episch gehaltenere *Hymnen,* welche im Metrum des Epos weniger die innere Begeisterung aussprechen, als in festen objektiven Zügen, wie ich schon oben anführte, ein plastisches Bild der Götter vor die Seele stellen. – Den nächsten Fortgang sodann bildet dem Metrum nach das *elegische* Silbenmaß, das den Pentameter hinzufügt und durch den regelmäßig wiederkehrenden Anschluss desselben an den Hexameter und die gleichen abbrechenden Einschnitte den ersten Beginn einer strophenartigen Abrundung zeigt. So ist denn auch die Elegie in ihrem ganzen Tone bereits lyrischer, sowohl die politische als auch die erotische, obschon sie besonders als gnomische Elegie dem epischen Herausheben und Aussprechen des Substantiellen als solchen noch nahe liegt und daher auch ausschließlich fast den loniern angehört, bei welchen die objektive Anschauung die Oberhand hatte. Auch in Rück-

sicht auf das Musikalische ist es hauptsächlich nur die rhythmische Seite, die zur Ausbildung gelangt. – Daneben *drittens* entwickelt sich in einem neuen Versmaße das jambische Gedicht, das durch die Schärfe seiner Schmähungen eine schon subjektivere Richtung nimmt.

Die eigentlich lyrische Reflexion und Leidenschaft aber entwickelt sich erst in der sogenannten *melischen* Lyrik: die Metra werden verschiedenartiger, wechselnder, die Strophen reicher, die Elemente der musikalischen Begleitung durch die hinzutretende Modulation vollständiger; jeder Dichter macht sich ein seinem lyrischen Charakter entsprechendes Silbenmaß: Sappho für ihre weichen, doch von leidenschaftlicher Glut entflammten und im Ausdruck wirkungsvoll gesteigerten Ergüsse; Alkaios für seine männlich kühneren Oden, – und besonders lassen die Skolien bei der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts und Tones auch eine vielseitige Nuancierung der Diktion und des Metrums zu.

Die *chorische* Lyrik endlich entfaltet sich sowohl in Betreff auf Reichtum der Vorstellung und Reflexion, Kühnheit der Übergänge, Verknüpfungen usf. als auch in Rücksicht auf äußeren Vortrag am reichhaltigsten. Der Chorgesang kann mit einzelnen Stimmen wechseln, und die innerliche Bewegung begnügt sich nicht mit dem bloßen Rhythmus der Sprache und den Modulationen der Musik, sondern ruft als plastisches Element auch noch die Bewegungen des Tanzes zu Hilfe, so dass hier die subjektive Seite der Lyrik an ihrer Versinnlichung durch die Exekution ein vollständiges Gegengewicht erhält. Die Gegenstände dieser Art der Begeisterung sind die substantiellsten und gewichtigsten, die Verherrlichung der Götter sowie der Sieger bei den Kampfspielen, in welchen die in politischer Rücksicht häufig getrennten Griechen die objektive Anschauung ihrer nationalen Einheit fanden; und so fehlt es denn auch nach selten der inneren Auffassungsweise nicht an epischen und objektiven Elementen. Pindar z. B., der in diesem Gebiete den Gipfel der Vollendung erreicht, geht, wie ich bereits angab, von den äußerlich sich darbietenden Anlässen leicht über zu tiefen Aussprüchen über die allgemeine Natur des Sittlichen, Gött-

lichen, dann der Heroen, heroischer Taten, Stiftungen von Staaten usf. und hat die plastische Veranschaulichung ganz ebenso wie den subjektiven Schwung der Phantasie in seiner Gewalt. Daher ist es aber nicht die Sache, die sich episch für sich fortmacht, sondern die subjektive Begeisterung, ergriffen von ihrem Gegenstande, so dass dieser umgekehrt vom Gemüte getragen und produziert erscheint.

Die spätere Lyrik der alexandrinischen Dichter ist dann weniger eine selbstständige Weiterentwicklung als vielmehr eine gelehrtere Nachahmung und Bemühung um Eleganz und Korrektheit des Ausdrucks, bis sie sich endlich zu kleineren Anmutigkeiten, Scherzen usf. verstreut oder in Epigrammen sonst schon vorhandene Blumen der Kunst und des Lebens durch ein Band der Empfindung und des Einfalls neu zu verknüpfen und durch Witz des Lobes oder der Satire aufzufrischen sucht.

β) Bei den *Römern* zweitens findet die lyrische Poesie einen zwar mehrfach angebauten, doch weniger ursprünglich fruchtreichen Boden. Ihre Epoche des Glanzes beschränkt sich deshalb vornehmlich teils auf das Zeitalter des Augustus, in welchem sie als theoretische Äußerung und gebildeter Genuss des Geistes betrieben wurde, teils bleibt sie eine Sache mehr der übersetzenden oder kopierenden Geschicklichkeit und Frucht des Fleißes und Geschmacks als der frischen Empfindung und künstlerischen, originalen Konzeption. Dennoch aber stellt sich, der Gelehrsamkeit und fremden Mythologie sowie der Nachbildung vorzugsweise kälterer alexandrinischer Muster ungeachtet, die römische Eigentümlichkeit überhaupt und der individuelle Charakter und Geist der einzelnen Dichter zugleich wieder selbstständig heraus und gibt, wenn man von der innersten Seele der Poesie und Kunst abstrahiert, im Felde sowohl der Ode als auch der Epistel, Satire und Elegie etwas durchaus in sich Fertiges und Vollendetes. Die spätere Satire dagegen, die sich hier hereinziehen lässt, betritt in ihrer Bitterkeit gegen das Verderben der Zeit, in ihrer stachelnden Entrüstung und deklamatorischen Tugend um so weniger den eigentlichen Kreis ungetrübter poetischer Anschauung, je mehr sie dem Bilde einer

verworfenen Gegenwart nichts anderes entgegenzusetzen hat als eben jene Indignation und abstrakte Rhetorik eines tugendhaften Eifers.

c. Die romantische Lyrik

Wie in die epische Poesie kommt deshalb auch in die Lyrik ein ursprünglicher Gehalt und Geist erst durch das Auftreten neuer Nationen hinein. Dies ist bei den germanischen, romanischen und slawischen Völkerschaften der Fall, welche bereits in ihrer heidnischen Vorzeit, hauptsächlich aber nach ihrer Bekehrung zum Christentume, sowohl im Mittelalter als auch in den letzten Jahrhunderten, eine *dritte* Hauptrichtung der Lyrik im allgemeinen Charakter der *romantischen* Kunstform immer mannigfacher und reichhaltiger ausbilden.

In diesem dritten Kreise wird die lyrische Poesie von so überwiegender Wichtigkeit, dass ihr Prinzip sich zunächst besonders in Rücksicht auf das Epos, dann aber in einer späteren Entwicklung auch in Betreff auf das Drama in einer viel tieferen Weise, als es bei den Griechen und Römern möglich war, geltend macht, ja bei einigen Völkern sogar die eigentlich epischen Elemente ganz im Typus der erzählenden Lyrik behandelt und dadurch Produkte hervorbringt, bei denen es zweifelhaft scheinen kann, ob sie zur einen oder anderen Gattung zu rechnen seien. Dieses Herüberneigen zur lyrischen Auffassung findet seinen wesentlichen Grund darin, dass sich das gesamte Leben dieser Nationen aus dem Prinzip der Subjektivität entwickelt, die das Substantielle und Objektive als das Ihrige aus sich hervorzubringen und zu gestalten gedrungen ist und sich dieser subjektiven Vertiefung in sich mehr und mehr bewusst wird. Am ungetrübtesten und vollständigsten bleibt dies Prinzip bei den germanischen Stämmen wirksam, während sich die slawischen umgekehrt aus der orientalischen Versenkung in das Substantielle und Allgemeine erst herauszuringen haben. In der Mitte stehen die romanischen Völker, welche in den eroberten Provinzen des römischen Reiches nicht nur die Reste römischer Kenntnisse und Bildung überhaupt, sondern nach allen Seiten hin ausgearbeitete Zustände und Verhältnisse vor sich finden und, indem sie sich damit verschmelzen, einen Teil ihrer ursprünglichen

Natur dahingehen müssen. – Was den Inhalt angeht, so sind es fast alle Entwicklungsstufen des nationalen und individuellen Daseins, welche sich in Bezug auf die Religion und das Weltleben dieser zu immer größerem Reichtum aufgeschlossenen Völker und Jahrhunderte im Reflex des Inneren als subjektive Zustände und Situationen aussprechen. Der Form nach macht teils der Ausdruck des zur Innigkeit konzentrierten Gemüts – sei es nun, dass sich dasselbe in nationale und sonstige Begebnisse, in die Natur und äußere Umgebung hineinlege oder rein mit sich selber beschäftigt bleibe –, teils die in sich und ihre erweiterte Bildung sich subjektiv vertiefende Reflexion den Grundtypus aus. Im Äußeren verwandelt sich die Plastik der rhythmischen Versifikation zur Musik der Alliteration, Assonanz und mannigfachsten Reimverschlingungen und benutzt diese neuen Elemente einerseits höchst einfach und anspruchslos, andererseits mit vieler Kunst und Erfindung fest ausgeprägter Formen, während auch der äußere Vortrag die eigentlich musikalische Begleitung des melodischen Gesangs und der Instrumente immer vollständiger ausbildet.

In der Einteilung endlich dieser umfassenden Gruppe können wir im wesentlichen dem Gange folgen, den ich schon in Ansehung der epischen Poesie angegeben habe.

Auf der *einen* Seite steht demnach die Lyrik der neuen Völker in ihrer noch *heidnischen* Ursprünglichkeit.

Zweitens breitet sich reichhaltiger die Lyrik des *christlichen* Mittelalters aus.

Drittens endlich ist es teils das wiederauflebende Studium der *alten* Kunst, teils das moderne Prinzip des *Protestantismus,* das von wesentlicher Einwirkung wird.

Auf eine nähere Charakteristik jedoch dieser Hauptstadien kann ich mich für diesmal nicht einlassen und will mich nur darauf beschränken, zum Schluss noch einen deutschen Dichter herauszuheben, von dem aus unsere vaterländische Lyrik in neuerer Zeit wieder

einen großartigen Aufschwung genommen hat und dessen Verdienste die Gegenwart zuwenig würdigt: ich meine den Sänger der Messiade. *Klopstock* ist einer der großen Deutschen, welche die neue Kunstepoche in ihrem Volke haben beginnen helfen; eine große Gestalt, welche die Poesie aus der enormen Unbedeutendheit der Gottschedischen Epoche, die, was in dem deutschen Geiste noch Edles und Würdiges war, mit eigener steifster Flachheit vollends verkahlt hatte, in mutiger Begeisterung und innerem Stolze herausriss und voll von der Heiligkeit des poetischen Berufs in gediegener, wenn auch herber Form Gedichte lieferte, von denen ein großer Teil bleibend klassisch ist. – Seine Jugendoden sind teils einer edlen *Freundschaft* gewidmet, die ihm etwas Hohes, Festes, Ehrenhaftes, der Stolz seiner Seele, ein Tempel des Geistes war; teils einer *Liebe* voll Tiefe und Empfindung, obschon gerade zu diesem Felde viele Produkte gehören, die für völlig prosaisch zu halten sind: wie z. B. „Selmar und Selma", ein trübseliger, langweiliger Wettstreit zwischen Liebenden, der sich nicht ohne viel Weinen, Wehmut, leere Sehnsucht und unnütze melancholische Empfindung um den müßigen, leblosen Gedanken dreht, ob Selmar oder Selma zuerst sterben werde. – Vornehmlich aber tritt in Klopstock in den verschiedensten Beziehungen das *Vaterlandsgefühl* hervor. Als Protestanten konnten ihm die christliche Mythologie, die Heiligenlegenden usf. (etwa die Engel ausgenommen, vor denen er einen großen poetischen Respekt hatte, obschon sie in einer Poesie der lebendigen Wirklichkeit abstrakt und tot bleiben) weder für den sittlichen Ernst der Kunst noch für die Kräftigkeit des Lebens und eines nicht bloß weh- und demütigen, sondern sich selbst fühlenden, positiv frommen Geistes genügen. Als Dichter aber drängte sich ihm das Bedürfnis einer Mythologie, und zwar einer heimischen, auf, deren Namen und Gestaltungen für die Phantasie schon als ein fester Boden vorhanden wären. Dies Vaterländische geht für uns den griechischen Göttern ab, und so hat denn Klopstock, aus Nationalstolz kann man sagen, die alte Mythologie von Wodan, Hertha usf. wieder aufzufrischen den Versuch gemacht. Zu objektiver Wirkung und Gültigkeit jedoch vermochte er es mit diesen Götternamen, die zwar germanisch *gewesen,* aber nicht mehr *sind,* so wenig zu bringen, als die Reichsver-

sammlung in Regensburg das Ideal unserer heutigen politischen Existenz sein könnte. Wie groß daher auch das Bedürfnis war, eine allgemeine Volksmythologie, die Wahrheit der Natur und des Geistes in nationaler Gestaltung poetisch und wirklich vor sich zu haben, sosehr blieben jene versunkenen Götter doch nur eine völlig unwahre Hohlheit, und es lag eine Art läppischer Heuchelei in der Prätention, zu tun, als ob es der Vernunft und dem nationalen Glauben Ernst damit sein sollte. Für die bloße Phantasie aber sind die Gestalten der griechischen Mythologie unendlich lieblicher, heiterer, menschlich-freier und mannigfacher ausgebildet. Im Lyrischen jedoch ist es der *Sänger,* der sich darstellt, und diesen müssen wir in Klopstock um jenes vaterländischen Bedürfnisses und Versuches willen ehren, eines Versuches, der wirksam genug war, noch späte Früchte zu tragen und auch im Poetischen die gelehrte Richtung auf die ähnlichen Gegenstände hinzulenken. – Ganz rein, schön und wirkungsreich endlich tritt Klopstocks vaterländisches Gefühl in seiner Begeisterung für die Ehre und Würde der deutschen Sprache und alter deutscher historischer Gestalten hervor, Hermanns z. B. und vornehmlich einiger deutscher Kaiser, die sich selbst durch Dichterkunst geehrt haben. So belebte sich in ihm immer berechtigter der Stolz der deutschen Muse und ihr wachsender Mut, sich im frohen Selbstbewusstsein ihrer Kraft mit den Griechen, Römern und Engländern zu messen. Ebenso gegenwärtig und patriotisch ist die Richtung seines Blicks auf Deutschlands Fürsten, auf die Hoffnungen, die ihr Charakter in Rücksicht auf die allgemeine Ehre, auf Kunst und Wissenschaft, öffentliche Angelegenheiten und große geistige Zwecke erwecken könnte. Einesteils drückte er Verachtung aus gegen diese unsere Fürsten, die „im sanften Stuhl, vom Höfling rings umräuchert, jetzt unberühmt und einst noch unberühmter“ sein würden, anderenteils seinen Schmerz, dass selbst Friedrich II.

> Nicht sah, dass Deutschlands Dichtkunst sich schnell erhob,
> Aus fester Wurzel daurendem Stamm, und weit
> Der Äste Schatten warf! –

Und ebenso schmerzlich sind ihm die vergeblichen Hoffnungen, die ihn in Kaiser Joseph den Aufgang einer neuen Welt des Geistes und der Dichtkunst erblicken ließen. Endlich macht dem Herzen des Greisen

nicht weniger die Teilnahme an der Erscheinung Ehre, dass ein Volk die Ketten aller Art zerbrach, tausendjähriges Unrecht mit Füßen trat und zum ersten Male auf Vernunft und Recht sein politisches Leben gründen wollte. Er begrüßt diese neue

> Labende, selbst nicht geträumte Sonne.
> Gesegnet sei mir du, das mein Haupt bedeckt,
> Mein graues Haar, die Kraft, die nach sechzigen
> Fortdauert; denn sie wars, so weit hin
> Brachte sie mich, dass ich dies erlebte!

Ja, er redet sogar die Franzosen mit den Worten an:

> Verzeiht, o Franken (Name der Brüder ist
> Der edle Name), dass ich den Deutschen einst
> Zurufte, das zu fliehn, warum ich
> Ihnen itzt flehe, euch nachzuahmen.[195]

Ein um so schärferer Grimm aber befiel den Dichter, als dieser schöne Morgen der Freiheit sich in einen gräuelvollen, blutigen, freiheitsmordenden Tag verwandelte. Diesen Schmerz jedoch vermochte Klopstock nicht dichterisch zu bilden und sprach ihn um so prosaischer, haltungsloser und fassungsloser aus, als er seiner getäuschten Hoffnung nichts Höheres entgegenzusetzen wusste, da seinem Gemüte keine reichere Vernunftforderung in der Wirklichkeit erschienen war.

In dieser Weise steht Klopstock groß im Sinne der Nation, der Freiheit, Freundschaft, Liebe und protestantischen Festigkeit da, vereh-

[195] „Die Etats Generaux“

rungswert in seinem Adel der Seele und Poesie, in seinem Streben und Vollbringen, und wenn er auch nach manchen Seiten hin in der Beschränktheit seiner Zeit befangen blieb und viele bloß kritische, grammatische und metrische, kalte Oden gedichtet hat, so ist doch seitdem, Schiller ausgenommen, keine in ernster männlicher Gesinnung so unabhängige edle Gestalt wieder aufgetreten.

Dagegen aber haben Schiller und Goethe nicht bloß als solche Sänger ihrer Zeit, sondern als umfassendere Dichter gelebt, und besonders sind Goethes Lieder das Vortrefflichste, Tiefste und Wirkungsvollste, was wir Deutsche aus neuerer Zeit besitzen, weil sie ganz ihm und seinem Volke angehören und, wie sie auf heimischem Boden erwachsen sind, dem Grundton unseres Geistes nun auch vollständig entsprechen.

III. Die dramatische Poesie

Das Drama muss, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetesten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden. Denn den sonstigen sinnlichen Stoffen, dem Stein, Holz, der Farbe, dem Ton gegenüber, ist die Rede allein das der Exposition des Geistes würdige Element und unter den besonderen Gattungen der redenden Kunst wiederum die dramatische Poesie diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt, indem sie eine in sich abgeschlossene Handlung als wirkliche, ebenso sehr aus dem Inneren des sich durchführenden Charakters entspringende als in ihrem Resultat aus der substantiellen Natur der Zwecke, Individuen und Kollisionen entschiedene Handlung in unmittelbarer Gegenwärtigkeit darstellt. Diese Vermittlung des Epischen durch die Innerlichkeit des Subjekts als gegenwärtig Handelnden erlaubt es dem Drama nun aber nicht, die äußere Seite des Lokals, der Umgebung sowie des Tuns und Geschehens in epischer Weise zu beschreiben, und fordert deshalb, damit das ganze Kunstwerk zu wahrhafter Lebendigkeit komme, die vollständige szenische Aufführung desselben. Die Handlung selbst endlich in der Totalität ihrer inneren und äußeren Wirk-

lichkeit ist einer schlechthin entgegengesetzten Auffassung fähig, deren durchgreifendes Prinzip, als das Tragische und Komische, die Gattungsunterschiede der dramatischen Poesie zu einer dritten Hauptseite macht.

Aus diesen allgemeinen Gesichtspunkten ergibt sich für unsere Erörterungen nachfolgender Gang:

Erstens haben wir das dramatische Kunstwerk im Unterschiede des epischen und lyrischen seinem allgemeinen und besonderen Charakter nach zu betrachten.

Zweitens müssen wir auf die szenische Darstellung und deren Notwendigkeit unsere Aufmerksamkeit richten und *drittens* die verschiedenen Arten der dramatischen Poesie in ihrer konkreten historischen Wirklichkeit durchgehen.

1. Das Drama als poetisches Kunstwerk

Das erste, was wir bestimmter für sich herausheben können, betrifft die *poetische* Seite als solche des dramatischen Werks, unabhängig davon, dass dasselbe für die unmittelbare Anschauung muss in Szene gesetzt werden. Hierher gehören als nähere Gegenstände unserer Betrachtung

erstens das allgemeine Prinzip der dramatischen Poesie;

zweitens die besonderen Bestimmungen des dramatischen Kunstwerks;

drittens die Beziehung desselben auf das Publikum.

a. Das Prinzip der dramatischen Poesie

Das Bedürfnis des Dramas überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewusstsein in dadurch sprachlicher Äußerung der die Handlung

ausdrückenden Personen. Das dramatische Handeln aber beschränkt sich nicht auf die einfache störungslose Durchführung eines bestimmten Zwecks, sondern beruht schlechthin auf kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren und führt daher zu Aktionen und Reaktionen, die nun ihrerseits wieder eine Schlichtung des Kampfs und Zwiespalts notwendig machen. Was wir deshalb vor uns sehen, sind die zu lebendigen Charakteren und konfliktreichen Situationen individualisierten Zwecke, in ihrem Sichzeigen und – behaupten, Einwirken und Bestimmen gegeneinander – alles in Augenblicklichkeit wechselseitiger Äußerung – sowie das in sich selbst begründete Endresultat dieses ganzen sich bewegt durchkreuzenden und dennoch zur Ruhe lösenden menschlichen Getriebes in Wollen und Vollbringen.

Die poetische Auffassungsweise dieses neuen Inhalts soll nun, wie ich schon anführte, eine vermittelnde Einigung des epischen und lyrischen Kunstprinzipes sein.

α) Das Nächste, was sich in dieser Rücksicht feststellen lässt, betrifft die *Zeit,* in welcher die dramatische Poesie sich als hervorragende Gattung geltend machen kann. Das Drama ist das Produkt eines schon in sich ausgebildeten nationalen Lebens. Denn es setzt wesentlich sowohl die ursprünglich poetischen Tage des eigentlichen Epos als auch die selbstständige Subjektivität des lyrischen Ergusses als vergangen voraus, da es sich, beide zusammenfassend, in keiner dieser für sich gesonderten Sphären genügt. Zu dieser poetischen Verknüpfung muss das freie Selbstbewusstsein menschlicher Zwecke, Verwicklungen und Schicksale schon vollkommen erwacht und in einer Weise gebildet sein, wie es nur in den mittleren und späteren Entwicklungsepochen des nationalen Daseins möglich wird. So sind auch die ersten großen Taten und Begebnisse der Völker gemeinhin mehr epischer als dramatischer Natur – gemeinsame Züge meist nach außen, wie der Trojanische Krieg, das Heranwogen der Völkerwanderung, die Kreuzzüge, oder gemeinschaftliche heimische Verteidigung gegen Fremde, wie die Perserkriege –, und erst später treten jene

selbstständigeren einsamen Helden auf, welche aus sich heraus selbstständig Zwecke fassen und Unternehmungen ausführen.

β) Was nun *zweitens* die *Vermittlung* des *epischen* und *lyrischen Prinzips* selbst angeht, so haben wir uns dieselbe folgendermaßen vorzustellen.

Schon das Epos führt uns eine Handlung vor Augen, aber als substantielle Totalität eines nationalen Geistes in Form objektiver bestimmter Begebenheiten und Taten, in welchen das subjektive Wollen, der individuelle Zweck und die Äußerlichkeit der Umstände mit ihren realen Hemmnissen sich das Gleichgewicht halten. In der Lyrik dagegen ist es das Subjekt, das in seiner selbstständigen Innerlichkeit für sich hervortritt und sich ausspricht.

Soll nun das Drama beide Seiten in sich zusammenhalten, so hat es

αα) *erstens* wie das Epos ein Geschehen, Tun, Handeln zur Anschauung zu bringen; von allem aber, was vor sich geht, muss es die Äußerlichkeit abstreifen und an deren Stelle als Grund und Wirksamkeit das selbstbewusste und tätige Individuum setzen. Denn das Drama zerfällt nicht in ein lyrisches Inneres, dem Äußeren gegenüber, sondern stellt ein Inneres und *dessen* äußere Realisierung dar. Dadurch erscheint dann das Geschehen nicht hervorgehend aus den äußeren Umständen, sondern aus dem inneren Wollen und Charakter und erhält dramatische Bedeutung nur durch den Bezug auf die subjektiven Zwecke und Leidenschaften. Ebenso sehr jedoch bleibt das Individuum nicht nur in seiner abgeschlossenen Selbstständigkeit stehen, sondern findet sich durch die Art der Umstände, unter denen es seinen Charakter und Zweck zum Inhalte seines Wollens nimmt, sowie durch die Natur dieses individuellen Zweckes in Gegensatz und Kampf gegen andere gebracht. Dadurch wird das Handeln Verwicklungen und Kollisionen überantwortet, die nun ihrerseits, selbst wider den Willen und die Absicht der handelnden Charaktere, zu einem Ausgang hinleiten, in welchem sich das eigene innere Wesen menschlicher Zwecke, Charaktere und Konflikte herausstellt. Dies Substan-

tielle, das sich an den selbstständig aus sich handelnden Individuen geltend macht, ist die andere Seite des Epischen, die sich im Prinzip der dramatischen Poesie wirksam und lebendig erweist.

ββ) Wie sehr deshalb auch das Individuum seinem Inneren nach zum Mittelpunkte wird, so kann sich doch die dramatische Darstellung nicht mit den bloß lyrischen Situationen des Gemüts begnügen und das Subjekt bereits vollbrachte Taten in müßiger Teilnahme beschreiben lassen oder überhaupt untätige Genüsse, Anschauungen und Empfindungen schildern; sondern das Drama muss die Situationen und deren Stimmung bestimmt zeigen durch den individuellen Charakter, der sich zu besonderen Zwecken entschließt und diese zum praktischen Inhalt seines wollenden Selbst macht. Die Bestimmtheit des Gemüts geht deshalb im Drama zum Triebe, zur Verwirklichung des Inneren durch den Willen, zur Handlung über, macht sich äußerlich, objektiviert sich und wendet sich dadurch nach der Seite epischer Realität hin. Die äußere Erscheinung aber, statt als bloßes Geschehen ins Dasein zu treten, enthält für das Individuum selbst die Absichten und Zwecke desselben; die Handlung ist das ausgeführte Wollen, das zugleich ein *gewusstes* ist, sowohl in Betreff auf seinen Ursprung und Ausgangspunkt im Innern als auch in Rücksicht auf sein Endresultat. Was nämlich aus der Tat herauskommt, geht für das Individuum selber daraus hervor und übt seinen Rückschlag auf den subjektiven Charakter und dessen Zustände aus. Dieser stete Bezug der gesamten Realität auf das Innere des sich aus sich bestimmenden Individuums, das ebenso sehr der Grund derselben ist, als es sie in sich zurücknimmt, ist das eigentlich lyrische Prinzip in der dramatischen Poesie.

γγ) In dieser Weise allein tritt die Handlung als *Handlung* auf, als wirkliches Ausführen innerer Absichten und Zwecke, mit deren Realität sich das Subjekt als mit sich selbst zusammenschließt und darin sich selber will und genießt und nun auch mit seinem ganzen Selbst für das, was aus demselben ins äußere Dasein übergeht, einstehen muss.

Das dramatische Individuum bricht selber die Frucht seiner eigenen Taten.

Indem nun aber das Interesse sich auf den inneren Zweck beschränkt, dessen Held das handelnde Individuum ist, und vom Äußeren nur dasjenige braucht in das Kunstwerk aufgenommen zu werden, was zu diesem Zwecke, der aus dem Selbstbewusstsein herstammt, einen wesentlichen Bezug hat, so ist das Drama *erstens* abstrakter als das Epos. Denn einerseits hat die Handlung, insofern sie in der Selbstbestimmung des Charakters beruht und aus diesem inneren Quellpunkte sich herleiten soll, nicht den epischen Boden einer totalen, sich allen ihren Seiten und Verzweigungen nach objektiv ausbreitenden Weltanschauung zur Voraussetzung, sondern zieht sich zur Einfachheit bestimmter Umstände zusammen, unter welchen das Subjekt sich zu seinem Zwecke entschließt und ihn durchführt; andererseits ist es nicht die Individualität, die sich in dem *ganzen* Komplexus ihrer nationalen epischen Eigenschaften vor uns entwickeln soll, sondern der Charakter in Rücksicht auf sein *Handeln,* das zur allgemeinen Seele einen *bestimmten* Zweck hat. Dieser Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, steht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und belebender Träger erscheint. Eine weitere Entfaltung des individuellen Charakters nach den verschiedenartigsten Seiten hin, welche mit seinem auf *einen* Punkt konzentrierten Handeln in keinem oder nur in entfernterem Zusammenhange stehen, würde ein Überfluss sein, so dass sich also auch in Betreff der handelnden Individualität die dramatische Poesie einfacher zusammenziehen muss als die epische. Dasselbe gilt für die Zahl und Verschiedenheit der auftretenden Personen. Denn insofern, wie gesagt, das Drama sich nicht auf dem Boden einer in sich totalen Nationalwirklichkeit fortbewegt, die uns in ihrer vielgestaltigen Gesamtheit unterschiedener Stände, Alter, Geschlechter, Tätigkeiten usf. zur Anschauung kommen soll, sondern umgekehrt unser Auge stets auf den *einen* Zweck und dessen Vollführung hinzulenken hat, würde dies lässige objektive Auseinandergehen ebenso müßig als störend werden.

Zugleich aber *zweitens* ist der Zweck und Inhalt einer Handlung dramatisch nur dadurch, dass er durch seine Bestimmtheit, in deren Besonderung ihn der individuelle Charakter selbst wieder nur unter bestimmten Umständen ergreifen kann, in anderen Individuen andere entgegenstehende Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Dies treibende Pathos können nun zwar in jedem der Handelnden geistige, sittliche, göttliche Mächte sein, Recht, Liebe zum Vaterlande, zu den Eltern, Geschwistern, zur Gattin usf.; soll dieser wesentliche Gehalt der menschlichen Empfindung und Tätigkeit jedoch dramatisch erscheinen, so muss er sich in seiner Besonderung als unterschiedene Zwecke *entgegentreten,* so dass überhaupt die Handlung Hindernisse von selten anderer handelnder Individuen zu erfahren hat und in Verwicklungen und Gegensätze gerät, welche das Gelingen und Sichdurchsetzen einander wechselseitig bestreiten. Der wahrhafte Inhalt, das eigentlich Hindurchwirkende sind daher wohl die ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche, die Götter der lebendigen Wirklichkeit, überhaupt das Göttliche und Wahre, aber nicht in seiner ruhenden Macht, in welcher die unbewegten Götter, statt zu handeln, als stille Skulpturbilder selig in sich versunken bleiben, sondern das Göttliche in seiner Gemeinde als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität, als konkretes Dasein zur Existenz gebracht und zur Handlung aufgeboten und in Bewegung gesetzt.

Wenn jedoch in dieser Weise das Göttliche die innerste objektive Wahrheit in der äußeren Objektivität des Handelns ausmacht, so kann nun auch *drittens* die Entscheidung über den Verlauf und Ausgang der Verwicklungen und Konflikte nicht in den einzelnen Individuen liegen, die einander entgegenstehen, sondern in dem Göttlichen selbst als Totalität in sich, und so muss uns das Drama, sei es, in welcher Weise es wolle, das lebendige Wirken einer in sich selbst beruhenden, jeden Kampf und Widerspruch lösenden Notwendigkeit dartun.

γ) An den dramatischen *Dichter* als produzierendes Subjekt ergeht deshalb vor allem die Forderung, dass er die volle Einsicht habe in dasjenige, was menschlichen Zwecken, Kämpfen und Schicksalen Inneres und Allgemeines zugrunde liegt. Er muss sich zum Bewusst-

sein bringen, in welche Gegensätze und Verwicklungen der Natur der Sache gemäß das Handeln sowohl nach selten der subjektiven Leidenschaft und Individualität der Charaktere als auch nach selten des Inhalts menschlicher Entwürfe und Entschließungen sowie der äußeren konkreten Verhältnisse und Umstände heraustreten könne; und zugleich muss er zu erkennen befähigt sein, welches die waltenden Mächte sind, die dem Menschen das gerechte Los für seine Vollbringungen zuteilen. Das Recht wie die Verirrung der Leidenschaften, welche in der Menschenbrust stürmen und zum Handeln antreiben, müssen in gleicher Klarheit vor ihm liegen, damit sich da, wo für den gewöhnlichen Blick nur Dunkelheit, Zufall und Verwirrung zu herrschen scheint, für ihn das wirkliche Sichvollführen des an und für sich Vernünftigen und Wirklichen selber offenbare. Der dramatische Dichter darf deshalb ebenso wenig bei dem bloß unbestimmten Weben in den Tiefen des Gemüts als bei dem einseitigen Festhalten irgendeiner ausschließlichen Stimmung und beschränkten Parteilichkeit in Sinnesweise und Weltanschauung stehenbleiben, sondern hat die größte Aufgeschlossenheit und umfassendste Weite des Geistes nötig. Denn die in dem mythologischen Epos nur verschiedenen und durch die vielseitige *reale* Individualisierung in ihrer *Bedeutung* unbestimmter werdenden geistigen Mächte treten im Dramatischen ihrem einfachen substantiellen Inhalte nach als Pathos von Individuen *gegeneinander* auf, und das Drama ist die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte, welche in den Individuen sich verselbstständigen; sei es nun, dass sie sich, wie in der Tragödie, feindselig gegenüberstehen oder, wie in der Komödie, sich als sich an ihnen selbst unmittelbar auflösend zeigen.

b. Das dramatische Kunstwerk

Was nun *zweitens* das Drama als konkretes Kunstwerk anbetrifft, so sind die Hauptpunkte, die ich herausheben will, kurz folgende:

erstens die Einheit desselben im Unterschiede des Epos und lyrischen Gedichts;

zweitens die Art der Gliederung und Entfaltung;

drittens die äußerliche Seite der Diktion, des Dialogs und des Versmaßes.

α) Das Nächste und Allgemeinste, was sich über die *Einheit* des Dramas feststellen lässt, knüpft sich an die Bemerkung, die ich oben bereits angedeutet habe, dass nämlich die dramatische Poesie, dem Epos gegenüber, sich strenger in sich zusammenfassen müsse. Denn obschon auch das Epos eine individuelle Begebenheit zum Einheitspunkte hat, so geht dieselbe doch auf einem mannigfach ausgedehnten Boden einer breiten Volkswirklichkeit vor sich und kann sich zu vielseitigen Episoden und deren objektiver Selbstständigkeit auseinander schlagen. Der ähnliche Schein eines nur losen Zusammenhangs war aus dem entgegengesetzten Grunde einigen Arten der Lyrik gestattet. Da nun aber im Dramatischen einerseits jene epische Grundlage, wie wir schon sahen, fortfällt und andererseits die Individuen sich nicht in bloß lyrischer Einzelheit aussprechen, sondern durch die Gegensätze ihrer Charaktere und Zwecke so sehr zueinander in Verhältnis treten, dass dieser individuelle Bezug gerade den Boden ihrer dramatischen Existenz ausmacht, so ergibt sich hieraus schon die Notwendigkeit einer festeren Geschlossenheit des ganzen Werks. Dieser engere Zusammenhalt ist sowohl objektiver als subjektiver Natur: objektiv nach selten des sachlichen Inhalts der Zwecke, welche die Individuen kämpfend durchführen; subjektiv dadurch, dass dieser in sich substantielle Gehalt im Dramatischen als Leidenschaft besonderer Charaktere erscheint, so dass nun das Misslingen oder Durchsetzen, das Glück oder Unglück, der Sieg oder Untergang wesentlich in ihrem Zweck die Individuen selber trifft.

Als nähere Gesetze lassen sich die bekannten Vorschriften der sogenannten Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung angeben.

αα) Die Unveränderbarkeit eines abgeschlossenen Lokals für die bestimmte Handlung gehört zu jenen steifen Regeln, welche sich besonders die Franzosen aus der alten Tragödie und den Aristotelischen Bemerkungen abstrahiert haben. Aristoteles aber sagt nur *(Poetik,* c. 5) von der Tragödie, dass die Dauer ihrer Handlung meist die Dauer

eines Tages nicht überschreite, die Einheit des Orts dagegen berührt er nicht, und auch die alten Dichter sind ihr nicht in dem strikten französischen Sinne gefolgt, wie z. B. in den *Eumeniden* des Aischylos und dem *Ajax* des Sophokles die Szene wechselt. Weniger noch kann sich die neuere dramatische Poesie, wenn sie einen Reichtum von Kollisionen, Charakteren, episodischen Personen und Zwischenereignissen, überhaupt eine Handlung darstellen soll, deren innere Fülle auch einer äußeren Ausbreitung bedarf, dem Joche einer abstrakten Dasselbigkeit des Orts beugen. Die moderne Poesie, insoweit sie im romantischen Typus dichtet, der überhaupt im Äußerlichen bunter und willkürlicher sein darf, hat sich daher von dieser Forderung frei gemacht. Ist aber die Handlung wahrhaft zu wenigen großen Motiven konzentriert, so dass sie auch im Äußeren einfach sein kann, so bedarf sie auch keines mannigfaltigen Wechsels des Schauplatzes. Und sie tut wohl daran. Wie falsch nämlich auch jene bloß konventionelle Vorschrift sein mag, so liegt wenigstens die richtige Vorstellung darin, dass der stete Wechsel eines grundlosen Herüber und Hinüber von einem Ort zum anderen ebenso sehr unstatthaft erscheinen muss. Denn einerseits hat die dramatische Konzentration der Handlung sich auch in dieser äußerlichen Rücksicht – dem Epos gegenüber, das sich im Räume aufs vielseitigste in breiter Gemächlichkeit und Veränderung ergehen darf – geltend zu machen; andererseits wird das Drama nicht nur wie das Epos für die innere Vorstellung, sondern für das unmittelbare Anschauen gedichtet. In unserer Phantasie können wir uns leicht von einem Ort aus nach einem anderen versetzen; bei realer Anschauung aber muss der Einbildungskraft nicht zu vieles zugemutet werden, was dem sinnlichen Anblick widerspricht. Shakespeare z. B., in dessen Tragödien und Komödien der Schauplatz sehr häufig wechselt, hatte Pfosten aufgerichtet und Zettel angeheftet, auf denen stand, an welchem Orte die Szene spiele. Dies ist nur eine dürftige Aushilfe und bleibt immer eine Zerstreuung. Deshalb empfiehlt sich die Einheit des Orts wenigstens als für sich verständlich und bequem, insofern dadurch alle Unklarheit vermieden bleibt. Doch kann allerdings der Phantasie auch manches zugetraut werden, was der bloß empirischen Anschauung und Wahrscheinlichkeit entgegenläuft, und das

gemäßeste Verhalten wird immer darin bestehen, in dieser Rücksicht einen glücklichen Mittelweg einzuschlagen, d. h. weder das Recht der Wirklichkeit zu verletzen, noch ein allzu genaues Festhalten desselben zu fordern.

ββ) Ganz dasselbe gilt für die Einheit der *Zeit.* Denn in der Vorstellung für sich lassen sich zwar große Zeiträume ohne Schwierigkeit zusammenfassen, in der sinnlichen Anschauung aber sind einige Jahre so schnell nicht zu überspringen. Ist daher die Handlung ihrem ganzen Inhalte und Konflikte nach einfach, so wird das beste sein, auch die Zeit ihres Kampfes bis zur Entscheidung einfach zusammenzuziehen. Wenn sie dagegen reichhaltiger Charaktere bedarf, deren Entwicklungsstufen viele der Zeit nach auseinanderliegende Situationen nötig machen, so wird die formelle Einheit einer immer nur relativen und ganz konventionellen Zeitdauer an und für sich unmöglich; und eine solche Darstellung schon deshalb aus dem Bereiche der dramatischen Poesie entfernen zu wollen, weil sie gegen jene festgestellte Zeiteinheit verstößt, würde nichts anderes heißen, als die Prosa der sinnlichen Wirklichkeit zur letzten Richterin über die Wahrheit der Poesie aufwerfen. Am wenigsten aber darf der bloß empirischen Wahrscheinlichkeit, dass wir als Zuschauer in wenigen Stunden auch nur einen kurzen Zeitraum in sinnlicher Gegenwart vor uns könnten vorübergehen sehen, das große Wort gegeben werden. Denn gerade da, wo der Dichter sich ihr am meisten zu fügen bemüht ist, entstehen nach anderen Seiten hin fast unumgänglich wieder die schlimmsten Unwahrscheinlichkeiten.

γγ) Das wahrhaft unverletzliche Gesetz hingegen ist die Einheit der *Handlung.* Worin aber diese Einheit eigentlich liege, darüber kann vielfach Streit entstehen, und ich will mich deshalb über den Sinn derselben näher erklären. Jede Handlung überhaupt schon muss einen *bestimmten* Zweck haben, den sie durchführt, denn mit dem Handeln tritt der Mensch tätig in die konkrete Wirklichkeit ein, in welcher auch das Allgemeinste sich sogleich zu besonderer Erscheinung verdichtet und begrenzt. Nach dieser Seite würde also die Einheit in der Realisation eines in sich selbst bestimmten und unter besonderen Umstän-

den und Verhältnissen konkret zum Ziel gebrachten Zweckes zu suchen sein. Nun sind aber, wie wir sahen, die Umstände für das dramatische Handeln von der Art, dass der individuelle Zweck dadurch von anderen Individuen her Hemmnisse erfährt, indem sich ihm ein entgegengesetzter Zweck, der sich gleichmäßig Dasein zu verschaffen sucht, in den Weg stellt, so dass es in diesem Gegenüber zu wechselseitigen Konflikten und deren Verwicklung kommt. Die dramatische Handlung beruht deshalb wesentlich auf einem *kollidierenden* Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung ihren Grund haben, dass nach der Bestimmtheit der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich ebenso sehr den Zwecken und Charakteren gemäß herausstelle, als ihren Widerspruch aufhebe. Diese Lösung muss dann zugleich, wie die Handlung selbst, subjektiv und objektiv sein. Einerseits nämlich findet der Kampf der sich entgegenstehenden *Zwecke* seine Ausgleichung; andererseits haben die *Individuen* mehr oder weniger ihr ganzes Wollen und Sein in ihre zu vollbringende Unternehmung hineingelegt, so dass also das Gelingen oder Misslingen derselben, die volle oder beschränkte Durchführung, der notwendige Untergang oder die friedliche Einigung mit anscheinend entgegengesetzten Absichten auch das Los des Individuums insoweit bestimmt, als es sich mit dem, was es ins Werk zu setzen gedrungen war, verschlungen hat. Ein wahrhaftes Ende wird deshalb nur dann erzielt, wenn der Zweck und das Interesse der Handlung, um welche das Ganze sich dreht, identisch mit den Individuen und schlechthin an sie gebunden ist. – Je nachdem nun der Unterschied und Gegensatz der dramatisch handelnden Charaktere einfach gehalten oder zu mannigfach episodischen Nebenhandlungen und Personen verzweigt ist, kann die Einheit wieder strenger oder loser sein. Die Komödie z. B. bei vielseitig verwickelten Intrigen braucht sich nicht so fest zusammenzuschließen als die meistenteils in großartigerer Einfachheit motivierte Tragödie. Doch ist das romantische Trauerspiel auch in dieser Rücksicht bunter und in seiner Einheit lockerer als das antike. Aber selbst hier muss die Beziehung der Episoden und Nebenpersonen erkennbar bleiben und mit dem Schluss das Ganze auch der Sache nach geschlossen und abgerundet sein. So ist

z. B. in *Romeo und Julia* der Zwist der Familien, welcher außerhalb der Liebenden und ihres Zwecks und Schicksals liegt, zwar der Boden der Handlung, doch nicht der Punkt, auf den es eigentlich ankommt, und Shakespeare widmet der Beendigung desselben am Schluss eine, wenn auch geringere, doch aber erforderliche Aufmerksamkeit. Ebenso bleibt im *Hamlet* das Schicksal des dänischen Reiches nur ein untergeordnetes Interesse, dennoch aber erscheint es durch das Auftreten des Fortinbras berücksichtigt und erhält seinen befriedigenden Abschluss.

Nun kann freilich in dem bestimmten Ende, das Kollisionen auflöst, wieder die Möglichkeit neuer Interessen und Konflikte gegeben sein; die *eine* Kollision jedoch, um die es sich handelte, hat in dem für sich abgeschlossenen Werk ihre Erledigung zu finden. Von dieser Art sind z. B. bei Sophokles die drei Tragödien aus dem thebanischen Sagenkreise. Die erste enthält die Entdeckung des Ödipus als Mörder des Laios, die zweite seinen friedlichen Tod im Haine der Eumeniden, die dritte das Schicksal der Antigone; und doch ist jede dieser drei Tragödien, unabhängig von den anderen, ein in sich selbstständiges Ganzes.

β) Was *zweitens* die konkrete *Entfaltungsweise* des dramatischen Kunstwerks angeht, so haben wir hauptsächlich drei Punkte herauszuheben, in welchen sich das Drama vom Epos und Liede unterscheidet: den Umfang nämlich, die Art des Fortgangs und die Einteilung in Szenen und Akte.

αα) Dass sich ein Drama nicht zu derselben Breite ausdehnen dürfe, welche der eigentlichen Epopöe notwendig ist, haben wir schon gesehen. Ich will deshalb außer dem bereits erwähnten Fortfallen des seiner Totalität nach im Epos geschilderten Weltzustandes und dem Hervorstechen der einfacheren Kollision, welche den wesentlichen dramatischen Inhalt abgibt, nur noch den weiteren Grund anführen, dass beim Drama einerseits das meiste von demjenigen, was der epische Dichter in verweilender Muße für die Anschauung beschreiben muss, der wirklichen Aufführung überlassen bleibt, während anderer-

seits nicht das reale Tun, sondern die Exposition der inneren Leidenschaft die Hauptseite ausmacht. Das Innere aber nimmt sich, der Breite realer Erscheinung gegenüber, zu einfachen Empfindungen, Sentenzen, Entschlüssen usf. zusammen und macht im Unterschiede des epischen Außereinander und der zeitlichen Vergangenheit auch in dieser Rücksicht das Prinzip lyrischer Konzentration und des gegenwärtigen Entstehens und Sichaussprechens von Leidenschaften und Vorstellungen geltend. Doch begnügt sich die dramatische Poesie nicht mit Darlegung nur *einer* Situation, sondern stellt das Unsinnliche des Gemüts und Geistes zugleich handelnd als eine Totalität von Zuständen und Zwecken verschiedenartiger Charaktere dar, welche zusamt, was in Bezug auf ihr Handeln in ihrem Innern vorgeht, äußern, so dass im Vergleich mit dem lyrischen Gedicht das Drama wiederum zu einem bei weitem größeren Umfange auseinandertritt und sich abrundet. Im Allgemeinen lässt sich das Verhältnis so bestimmen, dass die dramatische Poesie ungefähr in der Mitte stehe zwischen der Ausdehnung der Epopöe und der Zusammengezogenheit der Lyrik.

ββ) Wichtiger *zweitens* als diese Seite des äußeren Maßes ist die Art des *dramatischen Fortgangs,* der Entwicklungsweise des Epos gegenüber. Die Form epischer Objektivität fordert, wie wir sahen, überhaupt ein schilderndes Verweilen, das sich dann noch zu wirklichen Hemmungen schärfen darf. Nun könnte es zwar beim ersten Blick scheinen, dass die dramatische Poesie, da sich in ihrer Darstellung dem *einen* Zweck und Charakter andere Zwecke und Charaktere entgegenstellen, dies Aufhalten und Hindern erst recht werde zu ihrem Prinzipe zu nehmen haben. Dennoch aber verhält sich die Sache gerade umgekehrt. Der eigentlich dramatische Verlauf ist die stete *Fortbewegung zur* Endkatastrophe. Dies erklärt sich einfach daraus, dass den hervorstechenden Angelpunkt die *Kollision* ausmacht. Einerseits strebt deshalb alles zum Ausbruche dieses Konfliktes hin, andererseits bedarf gerade der Zwist und Widerspruch entgegenstehender Gesinnungen, Zwecke und Tätigkeiten schlechthin einer Auflösung und wird diesem Resultat zugetrieben. Hiermit soll jedoch nicht gesagt

sein, dass die bloße Hast im Vorschreiten schon an und für sich eine dramatische Schönheit sei; im Gegenteil muss sich auch der dramatische Dichter die Muße gönnen, jede Situation sich für sich mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausgestalten zu lassen. Episodische Szenen aber, welche, ohne die Handlung weiterzubringen, den Fortgang nur hemmen, sind dem Charakter des Dramas zuwider.

γγ) Die Einteilung endlich in dem Verlaufe des dramatischen Werks macht sich am natürlichsten durch die Hauptmomente, welche im Begriff der dramatischen Bewegung selbst begründet sind. In Bezug hierauf sagt bereits Aristoteles *(Poetik,* c. 7), ein Ganzes sei, was Anfang, Mitte und Ende habe: Anfang das, was, selber notwendig, nicht durch anderes sei, woraus jedoch anderes sei und hervorgehe; Ende das Entgegengesetzte, was durch anderes, notwendig oder doch meistens, entstehe, selbst jedoch nichts zur Folge habe; Mitte aber, was sowohl durch anderes als auch woraus anderes hervorgehe. – Nun enthält zwar in der empirischen Wirklichkeit jede Handlung mannigfaltige Voraussetzungen, so dass es sich schwer bestimmen lässt, an welchem Punkte der eigentliche Anfang zu finden sei; insofern aber die dramatische Handlung wesentlich auf einer bestimmten Kollision beruht, wird der gemäße Ausgangspunkt in *der* Situation liegen, aus welcher sich jener Konflikt, obschon er noch nicht hervorgebrochen ist, dennoch im weiteren Verlaufe entwickeln muss.

Das Ende dagegen wird dann erreicht sein, wenn sich die Auflösung des Zwiespalts und der Verwicklung in jeder Rücksicht zustande gebracht hat. In die Mitte dieses Ausgangs und Endes fällt der Kampf der Zwecke und Zwist der kollidierenden Charaktere. Diese verschiedenen Glieder nun sind im Dramatischen als Momente der Handlung selber Handlungen, für welche deshalb die Bezeichnung von *Akten* durchaus angemessen ist. Jetzt heißen sie es zwar hin und wieder Pausen, und ein Fürst, der Eile haben mochte oder ohne Unterbrechung beschäftigt sein wollte, zankte einmal im Theater den Kammerherrn aus, dass noch eine Pause komme. – Demnach hat jedes Drama am Sachgemäßesten *drei* solcher Akte, von denen der erste das Hervortreten der Kollision exponiert, welche sodann im *zweiten* sich lebendig

als Aneinanderstoßen der Interessen, als Differenz, Kampf und Verwicklung auftut, bis sie dann endlich im *dritten* auf die Spitze des Widerspruchs getrieben sich notwendig löst. Für diese natürliche Gliederung lassen sich bei den Alten, bei welchen die dramatischen Abschnitte im allgemeinen unbestimmter bleiben, als entsprechendes Analogen die Trilogien das Aischylos anführen, in denen sich jedoch jeder Teil zu einem für sich abgeschlossenen Ganzen ausrundet. In der modernen Poesie folgen hauptsächlich die Spanier der Teilung in drei Akte; die Engländer, Franzosen und Deutschen hingegen zerlegen das Ganze meist in fünf Akte, indem die Exposition dem ersten Akt zufällt, während die drei mittleren die verschiedenartigen Angriffe und Rückwirkungen, Verschlingungen und Kämpfe der sich entgegenstehenden Parteien ausführen und im fünften erst die Kollision zum vollständigen Abschluss gelangt.

γ) Das letzte, wovon wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft die *äußeren Mittel,* deren Gebrauch für die dramatische Poesie, insofern sie, abgesehen von der wirklichen Aufführung, in ihrem eigenen Bereiche bleibt, offen steht. Sie beschränken sich auf die spezifische Art der dramatisch wirksamen Diktion überhaupt, auf den näheren Unterschied des Monologs, Dialogs usf. und auf das Versmaß. Im Drama nämlich ist, wie ich schon mehrfach anführte, nicht das reale Tun die Hauptseite, sondern die Exposition des innerer Geistes der Handlung sowohl in Betreff auf die handelnden Charaktere und deren Leidenschaft, Pathos, Entschluss, Gegeneinanderwirken und Vermitteln als auch in Rücksicht auf die allgemeine Natur der Handlung in ihrem Kampf und Schicksal. Dieser innere Geist, soweit ihn die Poesie als Poesie gestaltet, findet daher einen gemäßen Ausdruck vorzugsweise in dem poetischen Wort als geistigster Äußerung der Empfindungen und Vorstellungen.

αα) Wie nun aber das Drama das Prinzip des Epos und der Lyrik in sich zusammenfasst, so hat auch die dramatische Diktion sowohl lyrische als auch epische Elemente in sich zu tragen und herauszustellen. Die *lyrische* Seite findet besonders in dem modernen Drama, überhaupt da ihre Stelle, wo die Subjektivität sich in sich selbst ergeht und

in ihrem Beschließen und Tun immer das Selbstgefühl ihrer Innerlichkeit beibehalten will; doch muss die Expektoration des eigenen Herzens, wenn sie dramatisch bleiben soll, keine bloße Beschäftigung mit umherschweifenden Gefühlen, Erinnerungen und Betrachtungen sein, sondern sich in stetem Bezug auf die Handlung halten und die verschiedenen Moment derselben zum Resultate haben und begleiten. – Diesem subjektiven Pathos gegenüber betrifft als episches Element das *objektiv* Pathetische vornehmlich die mehr gegen den Zuschauer herausgewendete Entwicklung des Substantiellen der Verhältnisse, Zwecke und Charaktere. Auch diese Seite kann wieder einen zum Teil lyrischen Ton annehmen und bleibt nur insoweit dramatisch, als sie nicht aus dem Fortgang der Handlung und aus der Beziehung zu derselben selbstständig für sich heraustritt. Außerdem können dann, als zweiter Rest epischer Poesie, erzählende Berichte, Schilderungen von Schlachten und dergleichen mehr eingeflochten werden; doch auch sie müssen im Dramatischen teils überhaupt zusammengedrängter und bewegter sein, teils von ihrer Seite gleichfalls sich für den Fortgang der Handlung selbst notwendig erweisen. – Das eigentlich *Dramatische* endlich ist das Aussprechen der Individuen in dem Kampf ihrer Interessen und dem Zwiespalt ihrer Charaktere und Leidenschaften. Hier können sich nun die beiden ersten Elemente in ihrer wahrhaft dramatischen Vermittlung durchdringen, wozu dann noch die Seite des äußerlichen Geschehens kommt, welches das Wort gleichfalls in sich aufnimmt; wie z. B. das Abgehen und das Auftreten der Personen meistens vorher verkündigt und auch sonst ihr äußeres Gehaben häufig von anderen Individuen angedeutet wird. – Ein Hauptunterschied nun in allen diesen Rücksichten ist die Ausdrucksweise sogenannter Natürlichkeit, im Gegensatze einer konventionellen Theatersprache und deren Rhetorik. Diderot, Lessing, auch Goethe und Schiller in ihrer Jugend wendeten sich in neuerer Zeit vornehmlich der Seite realer Natürlichkeit zu: Lessing mit voller Bildung und Feinheit der Beobachtung, Schiller und Goethe mit Vorliebe für die unmittelbare Lebendigkeit unverzierter Derbheit und Kraft. Dass Menschen wie im griechischen, hauptsächlich aber – und mit dem letzteren Ausspruch hat es seine Richtigkeit – im französischen Lust-

und Trauerspiel miteinander sprechen könnten, ward für unnatürlich erachtet. Diese Art der Natürlichkeit aber kann bei einer Überfülle bloß realer Züge leicht wieder nach einer anderen Seite ins Trockene und Prosaische hineingeraten, insofern die Charaktere nicht die Substanz ihres Gemüts und ihrer Handlung entwickeln, sondern nur, was sie in der ganz unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Individualität ohne höheres Bewusstsein über sich und ihre Verhältnisse empfinden, zur Äußerung bringen. Je natürlicher die Individuen in dieser Rücksicht bleiben, desto prosaischer werden sie. Denn natürliche Menschen verhalten sich in ihren Unterredungen und Streitigkeiten überwiegend als bloß *einzelne* Personen, die, wenn sie ihrer unmittelbaren Besonderheit nach geschildert sein sollen, nicht in ihrer substantiellen Gestalt aufzutreten imstande sind. Und hierbei kommt denn die Grobheit und Höflichkeit, in Bezug auf das Wesen der Sache, um welche es zu tun ist, letztlich auf dasselbe hinaus. Wenn nämlich die Grobheit aus der besonderen Persönlichkeit entspringt, die sich den unmittelbaren Eingebungen einer bildungslosen Gesinnung und Empfindungsweise überlässt, so geht die Höflichkeit umgekehrt wieder nur auf das abstrakt Allgemeine und Formelle in Achtung, Anerkennung der Persönlichkeit, Liebe, Ehre usf., ohne dass damit irgend etwas Objektives und Inhaltsvolles ausgesprochen wäre. Zwischen dieser bloß formellen Allgemeinheit und jener natürlichen Äußerung ungehobelter Besonderheiten steht das wahrhaft Allgemeine, das weder formell noch individualitätslos bleibt, sondern seine doppelte Erfüllung an der Bestimmtheit des Charakters und der Objektivität der Gesinnungen und Zwecke findet. Das echt Poetische wird deshalb darin bestehen, das Charakteristische und Individuelle der unmittelbaren Realität in das reinigende Element der Allgemeinheit zu erheben und beide Seiten sich miteinander vermitteln zu lassen. Dann fühlen wir auch in Betreff auf Diktion, dass wir, ohne den Boden der Wirklichkeit und deren wahrhafte Züge zu verlassen, uns dennoch in einer anderen Sphäre, im ideellen Bereiche nämlich der Kunst befinden. Von dieser Art ist die Sprache der griechischen dramatischen Poesie, die spätere Sprache Goethes, zum Teil auch Schillers und in seiner Weise auch Shakespeares, obschon dieser, dem damaligen Zustande der Bühne

gemäß, hin und wieder einen Teil der Rede der Erfindungsgabe des Schauspielers anheim stellen musste.

ββ) Näher nun *zweitens* zerscheidet sich die dramatische Äußerungsweise zu Ergüssen der Chorgesänge, zu Monologen und Dialogen. – Den Unterschied des Chors und Dialogs hat bekanntlich das antike Drama vorzugsweise ausgebildet, während im modernen dieser Unterschied fortfällt, indem dasjenige, was bei den Alten der Chor vortrug, mehr den handelnden Personen selbst in den Mund gelegt wird. Der *Chorgesang* nämlich, den individuellen Charakteren und ihrem inneren und äußeren Streit gegenüber, spricht die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen in einer bald gegen die Substantialität epischer Aussprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik hingewendeten Weise aus. In *Monologen* umgekehrt ist es das einzelne Innere, das sich in einer bestimmten Situation der Handlung für sich selbst objektiv wird. Sie haben daher besonders in solchen Momenten ihre echt dramatische Stellung, in welchen sich das Gemüt aus den früheren Ereignissen her einfach in sich zusammenfasst, sich von seiner Differenz gegen andere oder seiner eigenen Zwiespältigkeit Rechenschaft gibt oder auch langsam herangereifte oder plötzliche Entschlüsse zur letzten Entscheidung bringt. – Die vollständig dramatische Form aber *drittens* ist der *Dialog.* Denn in ihm allein können die handelnden Individuen ihren Charakter und Zweck sowohl nach selten ihrer Besonderheit als in Rücksicht auf das Substantielle ihres Pathos *gegeneinander* aussprechen, in Kampf geraten und damit die Handlung in wirklicher Bewegung vorwärts bringen. Im Dialoge lässt sich nun gleichfalls wieder der Ausdruck eines *subjektiven* und *objektiven* Pathos unterscheiden. Das erstere gehört mehr der zufälligen besonderen Leidenschaft an, sei es nun, dass sie in sich zusammengedrängt bleibt und sich nur aphoristisch äußert oder auch aus sich herauszutoben und vollständig zu explizieren vermag. Dichter, welche durch rührende Szenen die subjektive Empfindung in Bewegung bringen wollen, bedienen sich besonders dieser Art des Pathos. Wie sehr sie dann aber auch persönliches Leiden und wilde Leidenschaft oder den unversöhnten inneren Zwist der Seele ausmalen mögen, so wird

dadurch das wahrhaft menschliche Gemüt doch weniger bewegt als durch ein Pathos, in welchem sich zugleich ein objektiver Gehalt entwickelt. Deswegen machen z. B. die älteren Stücke Goethes, so tief auch der Stoff an sich selber ist, so natürlich auch die Szenen dialogisiert sind, im ganzen weniger Eindruck. Ebenso berühren die Ausbrüche unversöhnter Zerrissenheit und haltungsloser Wut einen gesunden Sinn nur in geringem Grade; besonders aber erkältet das Grässliche mehr, als es erwärmt. Und da kann der Dichter die Leidenschaft noch so ergreifend schildern, es hilft nichts: man fühlt das Herz nur zerschnitten und wendet sich ab. Denn es liegt nicht das Positive, die Versöhnung darin, welche der Kunst nie fehlen darf. Die Alten dagegen wirkten in ihrer Tragödie vornehmlich durch die objektive Seite des Pathos, dem zugleich, soweit die Antike es fordert, auch die menschliche Individualität nicht abgeht. Auch Schillers Stücke haben dieses Pathos eines großen Gemüts, ein Pathos, das durchdringend ist und allenthalben sich als Grundlage der Handlung zeigt und ausspricht. Besonders diesem Umstände ist die dauernde Wirkung zuzuschreiben, in welcher die Schillerschen Tragödien, hauptsächlich von der Bühne herab, auch heutigentags noch nicht nachgelassen haben. Denn was allgemeinen, anhaltenden, tiefen dramatischen Effekt macht, ist nur das Substantielle im Handeln: als bestimmter Inhalt das Sittliche, als formell die Größe des Geistes und Charakters, in welcher wiederum Shakespeare hervorragt.

γγ) Über das *Versmaß* endlich will ich nur wenige Bemerkungen hinzufügen. Das dramatische Metrum hält am besten die Mitte zwischen dem ruhigen, gleichförmigen Strömen des Hexameters und zwischen den mehr abgebrochenen und eingeschnittenen lyrischen Silbenmaßen. In dieser Rücksicht empfiehlt sich vor allen übrigen das jambische Metrum. Denn der Jambus begleitet in seinem vorschreitenden Rhythmus, der durch Anapäste einerseits auffahrender und eilender, durch Spondeen gewichtiger werden kann, den fortlaufenden Gang der Handlung am angemessensten, und besonders hat der Senarius einen würdigen Ton edler, gemäßigter Leidenschaft. Unter den Neueren bedienen sich umgekehrt die Spanier der vierfüßigen,

ruhig verweilenden Trochäen, welche, teils mit vielfachen Reimverschlingungen und Assonanzen, teils reimlos, sich für die in Bildern schwelgende Phantasie und die verständigspitzen Auseinandersetzungen, die das Handeln mehr aufhalten als fördern, höchst passend erweisen, während sie außerdem für die eigentlichen Spiele eines lyrischen Scharfsinns noch Sonette, Oktaven usf. einmischen. In ähnlicher Weise stimmt der französische Alexandriner mit dem formellen Anstände und der deklamatorischen Rhetorik bald gemessener, bald hitziger Leidenschaften zusammen, deren konventionellen Ausdruck das französische Drama künstlich auszubilden bemüht gewesen ist. Die realistischeren Engländer dagegen, denen auch wir Deutsche in neuerer Zeit gefolgt sind, haben wieder das jambische Versmaß, welches bereits Aristoteles *(Poetik,* c. 4) als das bezeichnet, festgehalten, jedoch nicht als Trimeter, sondern in einem weniger pathetischen Charakter mit vieler Freiheit behandelt.

c. Verhältnis des dramatischen Kunstwerks zum Publikum

Obschon die Vorzüge oder Mängel der Diktion und des Versmaßes auch in der epischen und lyrischen Poesie von Wichtigkeit sind, so ist ihnen dennoch in dramatischen Kunstwerken noch eine entschiedenere Wirkung durch den Umstand zuzuschreiben, dass wir es hier mit Gesinnungen, Charakteren und Handlungen zu tun haben, welche in ihrer lebendigen Wirklichkeit an uns herantreten sollen. Ein Lustspiel von Calderon z. B. mit dem ganzen witzigen Bilderspiel seiner teils verstandesscharfen, teils schwülstigen Diktion und dem Wechsel seiner vielfach lyrischen Versmaße würde sich schon dieser Äußerungsweise wegen bei uns nur schwer eine allgemeine Teilnahme verschaffen können. Dieser sinnlichen Gegenwart und Nähe wegen erhalten die übrigen Seiten des Inhalts wie der dramatischen Form ebenfalls einen bei weitem direkteren Bezug auf das Publikum, dem sie dargeboten werden. Auch auf dieses Verhältnis wollen wir noch kurz einen Blick werfen.

Wissenschaftliche Werke und lyrische oder epische Gedichte haben entweder gleichsam ein Fachpublikum, oder es ist gleichgültig

und zufällig, an wen dergleichen Gedichte oder andere Schriften kommen. Wem ein Buch nicht gefällt, der kann's weglegen, wie er an Gemälden oder Statuen, die ihm nicht zusagen, vorübergeht, und dem Autor steht dann immer noch mehr oder weniger die Ausrede zu Gebote, sein Werk sei für den oder jenen nicht geschrieben. Anders verhält es sich mit dramatischen Produktionen. Hier nämlich ist ein bestimmtes Publikum, für welches geschrieben sein soll, in Präsenz, und der Dichter ist ihm verpflichtet. Denn es hat das Recht zum Beifall wie zum Missfallen, da ihm als gegenwärtiger Gesamtheit ein Werk vorgeführt wird, das es an diesem Orte, zu dieser Zeit mit lebendiger Teilnahme genießen soll. Ein solches Publikum nun, wie es sich als Kollektivum zum Richterspruche versammelt, ist höchst gemischter Art; verschieden an Bildung, Interessen, Gewohnheiten des Geschmacks, Liebhabereien usf., so dass hin und wieder sogar um vollständig zu gefallen, ein Talent im Schlechten und eine gewisse Schamlosigkeit in Rücksicht auf die reinen Forderungen echter Kunst nötig sein kann. Nun bleibt zwar auch dem dramatischen Dichter der Ausweg übrig, das Publikum zu verachten; er hat dann aber gerade in Betreff seiner eigentlichsten Wirkungsweise immer seinen Zweck verfehlt. Besonders bei uns Deutschen ist seit der Tieckschen Zeit her dieser Trotz gegen das Publikum Mode geworden. Der deutsche Autor will sich seiner besonderen Individualität nach aussprechen, nicht aber dem Hörer und Zuschauer seine Sache genehm machen. Im Gegenteil, in seinem deutschen Eigensinn muss jeder was anderes haben als der andere, um sich als Original zu zeigen. So sind z. B. Tieck und die Herren Schlegel, die in ihrer ironischen Absichtlichkeit des Gemütes und Geistes ihrer Nation und Zeit nicht mächtig werden konnten, hauptsächlich gegen Schiller losgezogen und haben ihn schlechtgemacht, weil er für uns Deutsche den rechten Ton getroffen hatte und am populärsten geworden war. Unsere Nachbarn, die Franzosen, hingegen machen es umgekehrt; sie schreiben für den gegenwärtigen Effekt und behalten stets ihr Publikum im Auge, das nun seinerseits wieder für den Autor ein scharfer und unnachsichtiger Kritiker ist und sein kann, da sich in Frankreich ein bestimmter Kunstgeschmack festgestellt hat, während bei uns eine Anarchie herrscht, in welcher jeder, wie er geht

und steht, nach dem Zufalle seiner individuellen Ansicht, Empfindung oder Laune urteilt und Beifall spendet oder verdammt.

Indem nun aber in der eigenen Natur des dramatischen Werks die Bestimmung liegt, an ihm selbst die Lebendigkeit zu besitzen, welche ihm bei seinem Volke auch eine beifällige Aufnahme verschafft, so hat vor allem der dramatische Dichter sich den Anforderungen zu unterwerfen, welche unabhängig von sonstigen zufälligen Richtungen und Zeitumständen diesen nötigen Erfolg kunstgemäß sichern können. Ich will in dieser Rücksicht nur auf die allgemeinsten Punkte aufmerksam machen.

α) *Erstens* müssen die Zwecke, welche in der dramatischen Handlung sich bestreiten und ihren Kampf lösen, entweder ein allgemeinmenschliches Interesse oder doch ein Pathos zur Grundlage haben, welches bei dem Volke, für das der Dichter produziert, ein gültiges, substantielles Pathos ist. Hier kann nun aber das Allgemeinmenschliche und das spezifisch Nationale in Betreff auf das Substantielle der Kollisionen sehr weit auseinanderliegen. Werke, welche bei einem Volke auf dem Gipfel der dramatischen Kunst und Entwicklung stehen, können deshalb einer anderen Zeit und Nation ganz ungenießbar bleiben. Aus der indischen Lyrik z. B. wird uns noch heutigentags vieles höchst anmutig, zart und von reizender Süße erscheinen, ohne dass wir dabei eine abstoßende Differenz empfinden; die Kollision dagegen, um welche sich in der *Sakuntala* die Handlung dreht, der zornige Fluch nämlich des Brahmanen, dem Sakuntala, weil sie ihn nicht sieht, ihre Ehrfurcht zu bezeigen unterlässt, kann uns nur absurd vorkommen, so dass wir bei allen sonstigen Vorzügen dieses wunderbar lieblichen Gedichts dennoch für den wesentlichen Mittelpunkt der Handlung kein Interesse haben können. Dasselbe gilt für die Art und Weise, in welcher die Spanier das Motiv der persönlichen Ehre hin und wieder in einer Abstraktion der Schärfe und Konsequenz behandeln, deren Grausamkeit unsere Vorstellung und Empfindung aufs tiefste verletzt. So entsinne ich mich z. B. des Versuchs, eines der bei uns unbekannteren Stücke Calderons, *Geheime Rache für geheimen Schimpf,* auf die Bühne zu bringen, ein Versuch, der nur aus diesem

Grunde gänzlich gescheitert ist. Eine andere Tragödie wiederum, welche in dem ähnlichen Kreise dennoch einen menschlich tieferen Konflikt darstellt, *Der Arzt seiner Ehre,* ist mit einigen Abänderungen mehr durchgedrungen als selbst der *Standhafte Prinz,* welchem wiederum sein steif und abstrakt katholisches Prinzip im Wege steht. In der entgegengesetzten Richtung haben sich umgekehrt die Shakespeareschen Tragödien und Lustspiele ein immer größeres Publikum verschafft, weil in ihnen, aller Nationalität unerachtet, dennoch das Allgemeinmenschliche bei weitem überwiegt, so dass Shakespeare nur da keinen Eingang gefunden hat, wo wiederum die nationalen Kunstkonventionen so enger und spezifischer Art sind, dass sie den Genuss auch solcher Werke entweder schlechthin ausschließen oder doch verkümmern. Den ähnlichen Vorzug der Shakespeareschen Dramen würden auch die alten Tragiker haben, wenn wir nicht, außer den veränderten Gewohnheiten in Rücksicht auf die szenische Darstellung und einige Seiten nationaler Anschauungen, eine subjektivere Tiefe der Innerlichkeit und Breite der partikulären Charakteristik forderten. Die antiken *Stoffe* hingegen werden zu keiner Zeit ihre Wirkung verfehlen. Im Allgemeinen lässt sich daher behaupten, dass ein dramatisches Werk, je mehr es, statt substantiell-menschliche Interessen zu behandeln, sich ganz spezifische Charaktere und Leidenschaften, wie sie nur durch bestimmte nationale Zeitrichtungen bedingt sind, zum Inhalt erwählt, bei aller sonstigen Vortrefflichkeit um desto vergänglicher sein werde.

β) Dergleichen allgemeinmenschliche Zwecke und Handlungen müssen nun aber *zweitens* zu lebendiger Wirklichkeit poetisch individualisiert sein. Denn das dramatische Werk hat nicht nur an den lebendigen Sinn, der freilich auch beim Publikum nicht fehlen darf, zu sprechen, sondern es muss in sich selber als eine lebendige Wirklichkeit von Situationen, Zuständen, Charakteren und Handlungen dasein.

αα) Was in dieser Rücksicht die Seite der lokalen Umgebung, Sitten, Gebräuche und sonstigen Äußerlichkeiten innerhalb der vor Augen geführten Handlung betrifft, so habe ich hierüber bereits an einer

anderen Stelle weitläufiger gesprochen (Bd. l, S. 341–362). Die dramatische Individualisierung muss hier entweder so durch und durch poetisch, lebendig und interessereich sein, dass wir über das Fremdartige hinwegsehen und uns durch diese Lebendigkeit selbst in das Interesse für dieselbe hineingezogen fühlen, oder sie darf sich nur als äußere Form geltend machen wollen, welche durch das Geistige und Allgemeine, das in ihr liegt, überboten wird.

ββ) Wichtiger als diese Außenseite ist die Lebendigkeit der *Charaktere,* die keine bloß personifizierten Interessen sein dürfen, wie es z. B. bei unseren jetzigen dramatischen Dichtern nur allzu häufig der Fall ist. Solche Abstraktionen bestimmter Leidenschaften und Zwecke bleiben schlechthin wirkungslos; auch eine bloß oberflächliche Individualisierung genügt in keiner Weise, indem dann nach Art allegorischer Figuren Inhalt und Form auseinanderfallen. Tiefe Gefühle und Gedanken, große Gesinnungen und Worte können für diesen Mangel keinen Ersatz bieten. Das dramatische Individuum muss im Gegenteil an ihm selber durch und durch lebendig, eine fertige Totalität sein, deren Gesinnung und Charakter mit ihrem Zweck und Handeln übereinstimmt. Hierbei macht die bloße Breite partikulärer Charakterzüge nicht die Hauptsache aus, sondern die durchdringende Individualität, welche alles zu der Einheit, die sie selber ist, zusammenfasst und diese Individualität im Reden wie im Handeln als den einen und gleichen Quellpunkt dartut, aus welchem jedes besondere Wort, jeder einzelne Zug der Gesinnung, Tat und Weise des Benehmens entspringt. Eine bloße Zusammensetzung verschiedener, wenn auch zu einem Ganzen aneinandergereihter Eigenschaften und Betätigungen geben noch keinen lebendigen Charakter, der im Gegenteil von selten des Dichters selber ein lebendiges phantasiereiches Schaffen voraussetzt. Von dieser Art sind z. B. die Individuen der Sophokleischen Tragödien, obschon sie nicht den gleichen Reichtum besonderer Züge enthalten, in welchem uns die epischen Helden Homers entgegentreten. Unter den Neueren haben vornehmlich Shakespeare und Goethe die lebensvollsten Charaktere aufgestellt, wogegen sich die Franzosen, in ihrer früheren dramatischen Poesie besonders, mehr mit formellen

und abstrakten Repräsentanten allgemeiner Gattungen und Leidenschaften als mit wahrhaft lebendigen Individuen zufrieden gezeigt haben.

γγ) *Drittens* aber ist die Sache auch mit dieser Lebendigkeit der Charaktere noch nicht abgetan. Goethes *Iphigenie* und *Tasso* z. B. sind beide nach dieser Seite hin vortrefflich und dennoch, im eigentlichsten Sinne genommen, nicht dramatisch lebendig und bewegt. So sagt schon Schiller von der *Iphigenie,* dass in ihr das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung darin zur Handlung gemacht sei und uns gleichsam vor Augen gebracht werde. Und in der Tat ist das Ausmalen und Aussprechen der inneren Welt unterschiedener Charaktere in bestimmten Situationen noch nicht genug, sondern ihre Kollision von *Zwecken* muss hervorstechen und sich vorwärts drängen und treiben. Schiller findet deshalb in der *Iphigenie* einen zu ruhigen Gang, einen zu großen Aufenthalt, so dass er sogar sagt, sie schlage offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Das dramatisch Wirkende nämlich ist die Handlung als Handlung und nicht die von dem bestimmten Zweck und dessen Durchführung unabhängigere Exposition des Charakters als solchen. Im Epos dürfen die Breite und Vielseitigkeit des Charakters, der Umstände, Vorfälle und Begebenheiten sich Raum verschaffen, im Drama dagegen wirkt die Zusammengezogenheit auf die bestimmte Kollision und deren Kampf am vollständigsten. In diesem Sinne hat Aristoteles recht, wenn er behauptet *(Poetik,* c. 6), für die Handlung in der Tragödie gebe es zwei Quellen ( ), Gesinnung und Charakter ( ), die Hauptsache aber sei der Zweck (telos), und die Individuen handelten nicht zur Darstellung von Charakteren, sondern diese würden um der Handlung willen mit einbegriffen.

γ) Eine letzte Seite, welche an dieser Stelle noch kann in Betracht gezogen werden, betrifft den dramatischen *Dichter* im Verhältnis zum Publikum. Die epische Poesie in ihrer echten Ursprünglichkeit verlangt, dass sich der Dichter gegen sein objektiv dastehendes Werk als Subjekt aufhebe und uns nur die Sache gebe; der lyrische Sänger da-

gegen spricht sein eigenes Gemüt und seine subjektive Weltanschauung aus.

αα) Insofern nun das Drama die Handlung in sinnlicher Gegenwärtigkeit an uns vorüberführt und die Individuen in ihrem eigenen Namen reden und tätig sind, könnte es scheinen, dass sich in diesem Gebiete der Dichter, mehr noch als im Epos, in welchem er wenigstens als Erzähler der Begebenheiten auftritt, ganz zurückziehen müsse. Mit diesem Anschein hat es jedoch nur relativ seine Richtigkeit. Denn wie ich schon anfangs sagte, verdankt das Drama nur solchen Epochen seinen Ursprung, in denen das subjektive Selbstbewusstsein sowohl in Betreff der Weltanschauung als auch der künstlerischen Ausbildung bereits eine hohe Entwicklungsstufe erreicht hat. Das dramatische Werk darf deshalb nicht wie das epische den Schein an sich tragen, als sei es aus dem Volksbewusstsein als solchem hervorgegangen, für dessen Sache der Dichter nur das gleichsam subjektivitätslose Organ gewesen sei; sondern wir wollen in dem vollendeten Werke zugleich das Produkt des selbstbewussten und originalen Schaffens und deshalb auch die Kunst und Virtuosität eines individuellen Dichters erkennen. Erst hierdurch gewinnen dramatische Erzeugnisse, im Unterschiede unmittelbar wirklicher Handlungen und Ereignisse, ihre eigentliche Spitze künstlerischer Lebendigkeit und Bestimmtheit. Über die Dichter dramatischer Werke ist daher auch niemals soviel Streit entstanden als über die Urheber der ursprünglichen Epopöen.

ββ) Nach der anderen Seite hin aber will das Publikum, wenn es selber noch den echten Sinn und Geist der Kunst in sich bewahrt hat, in einem Drama nicht etwa die zufälligeren Launen und Stimmungen, die individuellen Richtungen und die einseitige Weltanschauung dieses oder jenes Subjekts vor sich haben, deren Äußerung dem lyrischen Dichter mehr oder weniger muss gestattet bleiben, sondern es hat das Recht, zu verlangen, dass sich in dem Verlaufe und Ausgang der dramatischen Handlung tragisch oder komisch die Realisation des an und für sich Vernünftigen und Wahren vollbracht erweise. In diesem Sinne stellte ich schon früher vor allem an den dramatischen Dichter die Forderung, dass er am tiefsten die Einsicht in das Wesen des

menschlichen Handelns und der göttlichen Weltregierung sowie in die ebenso klare als lebensvolle Darstellung dieser ewigen Substanz aller menschlichen Charaktere, Leidenschaften und Schicksale zu gewinnen habe. Mit dieser in der Tat erlangten Einsicht und individuell lebendigen Macht der Kunst kann der Dichter freilich unter gewissen Umständen hin und wieder mit den beschränkten und kunstwidrigen Vorstellungen seiner Zeit und Nation in Konflikt geraten; in diesem Falle aber ist die Schuld des Zwiespalts nicht ihm, sondern dem Publikum aufzubürden. Er selbst hat keine andere Pflicht, als der Wahrheit und dem Genius zu folgen, der ihn treibt und welchem, wenn er nur rechter Art ist, der Sieg, wie überall, wo es sich um Wahrheit handelt, in letzter Instanz nicht fehlen wird.

γγ) Was nun das Maß betrifft, in welchem der dramatische Dichter als Individuum gegen sein Publikum heraustreten darf, so lässt sich hierüber wenig Bestimmtes feststellen. Ich will deshalb im allgemeinen nur daran erinnern, dass in manchen Epochen besonders auch die dramatische Poesie dazu gebraucht wird, um neuen Zeitvorstellungen in Betreff auf Politik, Sittlichkeit, Poesie, Religion usf. einen lebendigen Eingang zu verschaffen. Schon Aristophanes polemisiert in seinen früheren Komödien gegen die inneren Zustände Athens und den Peloponnesischen Krieg; Voltaire wiederum sucht häufig auch durch dramatische Werke seine Aufklärungsprinzipien zu verbreiten; vor allem aber ist Lessing in seinem *Nathan* bemüht, seinen moralischen Glauben im Gegensatze religiös bornierter Orthodoxie zu rechtfertigen, und in neuerer Zeit hat auch Goethe in seinen ersten Produkten gegen die Prosa in der deutschen Lebens- und Kunstansicht anzukämpfen gestrebt, worin ihm dann Tieck vielfach gefolgt ist. Erweist sich solch eine individuelle Anschauung des Dichters als ein höherer Standpunkt und tritt sie nicht in selbstständiger Absichtlichkeit aus der dargestellten Handlung heraus, so dass diese nicht zum Mittel herabgesetzt erscheint, so ist der Kunst kein Unrecht und Schaden angetan; leidet aber die poetische Freiheit des Werks darunter, so kann zwar der Dichter durch dieses Hinauswenden seiner wenn auch wahren, doch aber von dem künstlerischen Produkt unabhängigeren

Tendenzen wohl einen großen Eindruck auf das Publikum hervorbringen; das Interesse jedoch, das er erregt, wird dann nur stoffartig und hat mit der Kunst selbst weniger zu schaffen. Der ähnliche, schlimmste Fall aber tritt dann ein, wenn der Dichter gar einer falschen Richtung, die im Publikum vorherrscht, der bloßen Gefälligkeit wegen in gleicher Absichtlichkeit schmeicheln will und sich damit doppelt, sowohl gegen die Wahrheit als gegen die Kunst, versündigt. – Um endlich noch eine nähere Bemerkung anzufügen, so erlaubt unter den verschiedenen Arten der dramatischen Poesie die Tragödie einen geringeren Spielraum für das freie Vortreten der Subjektivität des Dichters als die Komödie, in welcher die Zufälligkeit und Willkür des Subjektiven überhaupt schon von Hause aus das Prinzip ist. So macht es sich z. B. Aristophanes in den Parabasen vielfach mit dem atheniensischen Publikum zu tun, indem er teils seine politischen Ansichten über die Begebenheiten und Zustände des Tages nicht zurückhält und seinen Mitbürgern kluge Ratschläge erteilt, teils seine Widersacher und Nebenbuhler in der Kunst abzuführen sucht, ja zuweilen auch seine eigene Person und deren Zufälligkeiten offen preisgibt.

2. Die äußere Exekution des dramatischen Kunstwerks

Unter allen Künsten entbehrt nur die Poesie der vollen, auch sinnlichen Realität äußerer Erscheinung. Indem nun das Drama nicht etwa vergangene Taten für die geistige Anschauung erzählt oder die innere subjektive Welt für die Vorstellung und das Gemüt ausspricht, sondern eine gegenwärtige Handlung ihrer Gegenwart und Wirklichkeit nach darzustellen bemüht ist, so würde es in Widerspruch mit seinem eigenen Zwecke geraten, wenn es auf die Mittel beschränkt bleiben müsste, welche die *Poesie* als solche zu bieten imstande ist. Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Inneren an und lässt sich nach dieser Seite vollständig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt sich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus und erfordert den ganzen Menschen in seinem auch leiblichen Dasein, Tun, Benehmen, in seiner körperlichen Bewegung und seinem physiognomischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, sowohl für sich als auch in der Einwirkung des Men-

schen auf den Menschen und der Reaktionen, die hierdurch entstehen können. Das sich in wirklicher Realität darstellende Individuum macht dann ferner eine äußere Umgebung, ein bestimmtes Lokal notwendig, in welchem es sich bewegt und tätig ist; und so bedarf die dramatische Poesie, insofern keine dieser Seiten in ihrer unmittelbaren Zufälligkeit belassen werden kann, sondern als Moment der Kunst selber künstlerisch gestaltet sein muss, die Beihilfe fast aller übrigen Künste. Die Szene umher ist teils, wie der Tempel, eine architektonische Umgebung, teils die äußere Natur, beide malerisch aufgefasst und ausgeführt. In diesem Lokale treten sodann die Skulpturbilder beseelt auf und machen ihr Wollen und Empfinden in künstlerischer Ausbildung sowohl durch ausdrucksvolle Rezitation als auch durch ein malerisches Mienenspiel und von innen her geformte Stellungen und Bewegungen des übrigen Körpers objektiv. – In dieser Rücksicht nun kann sich näher ein Unterschied hervortun, der an das erinnert, was ich früher schon im Felde der Musik als Gegensatz des Deklamatorischen und Melodischen bezeichnet habe. Wie nämlich in der deklamatorischen Musik das Wort in seiner geistigen Bedeutung die Hauptsache ist, deren charakteristischer Ausdruck sich die musikalische Seite durchaus unterwirft, während die Melodie, obschon sie den Inhalt der Worte in sich aufnehmen kann, sich frei für sich in ihrem eigenen Elemente ergeht und entfaltet, so bedient sich auch die dramatische Poesie einerseits jener Schwesterkünste nur als einer sinnlichen Grundlage und Umgebung, aus welcher sich das poetische Wort als der hervorstechende Mittelpunkt, um den es eigentlich zu tun ist, in freier Herrschaft heraushebt; andererseits aber wird das, was zunächst nur als Beihilfe und Begleitung Gültigkeit hatte, für sich selber Zweck und gestaltet sich in seinem eigenen Bereiche zu einer in sich selbstständigen Schönheit aus; die Deklamation geht zum Gesang, die Aktion zum mimischen Tanze fort, und die Szenerie macht durch ihre Pracht und malerischen Reize gleichfalls für sich selber Anspruch auf künstlerische Vollendung. Stellen wir nun, wie es besonders in neuerer Zeit vielfach geschehen ist, der eben berührten äußeren dramatischen Exekution das Poetische als solches gegenüber, so ergeben sich für die weiteren Erörterungen dieses Gebietes folgende Standpunkte:

erstens die dramatische Poesie, welche sich auf sich selbst als Poesie beschränken will und deshalb von der theatralischen Aufführung ihrer Werke absieht;

zweitens die eigentliche Schauspielkunst, insofern sie sich auf Rezitation, Mienenspiel und Aktion in *der* Weise beschränkt, dass durchweg das poetische Wort das Bestimmende und Vorwaltende bleiben kann; *drittens* endlich diejenige Exekution, welche sich aller Mittel der Szenerie, der Musik und des Tanzes bedient und dieselben sich gegen das poetische Wort verselbstständigen lässt.

a. Das Lesen und Vorlesen dramatischer Werke

Das eigentlich sinnliche Material der dramatischen Poesie ist, wie wir sahen, nicht nur die menschliche Stimme und das gesprochene Wort, sondern der ganze Mensch, der nicht nur Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken äußert, sondern, in eine konkrete Handlung verflochten, seinem totalen Dasein nach auf die Vorstellungen, Vorsätze, das Tun und Benehmen anderer wirkt und ähnliche Rückwirkungen erfährt oder sich dagegen behauptet.

α) Dieser Bestimmung gegenüber, welche in dem Wesen der dramatischen Poesie selbst begründet ist, gehört es Jetzigerzeit besonders bei uns Deutschen zu unseren geläufigen Ansichten, die Organisation eines Dramas für die Aufführung als eine unwesentliche Zugabe zu betrachten, obschon eigentlich alle dramatischen Autoren, wenn sie auch gleichgültig oder verächtlich dagegen tun, den Wunsch und die Hoffnung hegen, ihr Werk in Szene zu setzen. So kriegt denn auch die größte Anzahl unserer neueren Dramen nie eine Bühne aus dem ganz einfachen Grunde zu sehen, weil sie undramatisch sind. Nun darf freilich nicht behauptet werden, dass ein dramatisches Produkt nicht schon durch seinen inneren Wert poetisch genügen könne, aber diesen inneren *dramatischen* Wert gibt wesentlich erst eine Behandlung, durch welche ein Drama vortrefflich für die Aufführung wird. Den besten Beleg hierfür liefern die griechischen Tragödien, die wir zwar nicht mehr auf dem Theater vor uns sehen, welche uns aber, betrach-

ten wir die Sache genauer, zum Teil deshalb gerade vollständige Befriedigung gewähren, weil sie zu ihrer Zeit schlechthin für die Bühne gearbeitet waren. Was sie von dem jetzigen Theater verbannt, liegt aber weniger in ihrer dramatischen Organisation, welche sich von der bei uns gewöhnlichen hauptsächlich durch den Gebrauch der Chöre abscheidet, als vielmehr in den nationalen Voraussetzungen und Verhältnissen, auf denen sie häufig ihrem Inhalte nach gebaut sind und in welchen wir uns ihrer Fremdheit wegen mit unserem heutigen Bewusstsein nicht mehr heimisch fühlen können. Die Krankheit des Philoktet z. B., die stinkenden Geschwüre an seinem Fuße, sein Ächzen und Schreien würden wir ebenso wenig sehen und hören mögen, als uns die Pfeile des Herkules, um welche es sich vornehmlich handelt, ein Interesse einflößen könnten. In der ähnlichen Weise lassen wir uns die Barbarei des Menschenopfers in der Iphigenia in Aulis und Tauris wohl in der Oper gefallen, in der Tragödie dagegen müsste für uns diese Seite, wie es Goethe getan hat, durchaus anders gewendet werden.

β) Die Verschiedenheit aber unserer Gewohnheit, teils nur selber zu lesen, teils ein Werk lebendig als Totalität exekutiert zu sehen, hat zu dem weiteren Abwege geführt, dass die Dichter selber ihr Werk nun auch zum Teil nur für das *Lesen* in der Meinung bestimmen, dieser Umstand übe auf die Natur der Komposition keinen Einfluss aus. Es gibt allerdings in dieser Rücksicht einzelne Seiten, welche nur das Äußerliche angehen, das in der sogenannten Bühnenkenntnis begriffen ist und dessen Verletzung ein dramatisches Werk, poetisch genommen, in seinem Werte nicht verringert. Hierher gehört z. B. die Berechnung, eine Szene so zurechtzulegen, dass eine andere, welche große Zurüstungen in der Szenerie erfordert, bequem darauf folgen kann oder dass dem Schauspieler Zeit zu der nötigen Umkleidung oder Erholung bleibt usf. Dergleichen Kenntnisse und Geschicklichkeiten geben keinen poetischen Vorzug oder Nachteil und hängen mehr oder weniger von den selber wechselnden und konventionellen Einrichtungen des Theaters ab. Umgekehrt aber gibt es andere Punkte, in Bezug auf welche der Dichter, um wahrhaft dramatisch zu werden,

wesentlich die lebendige Aufführung vor Augen haben und seine Charaktere im Sinne derselben, d. h. im Sinne einer wirklichen und gegenwärtigen Aktion sprechen und handeln lassen muss. Nach diesen Seiten ist die theatralische Exekution ein wirklicher Prüfstein. Denn vor dem obersten Gerichtshofe eines gesunden oder kunstreifen Publikums halten die bloßen Reden und Tiraden sogenannter schöner Diktion, geht ihnen die dramatische Wahrheit ab, nicht aus. Epochenweise kann zwar auch das Publikum durch die so hoch gepriesene Bildung, d. h. durch das Sich-in-den-Kopf-Setzen der schiefen Meinungen und Marotten der Kenner und Kritiker, verdorben werden; hat es aber noch irgend echten Sinn in sich, so ist es nur dann befriedigt, wenn die Charaktere sich so äußern und handeln, wie die lebendige Wirklichkeit sowohl der Natur als auch der Kunst es erheischt und mit sich bringt. Wenn dagegen der Dichter nur für einen einsamen Leser schreiben will, so kann er leicht dahin kommen, seine Figuren so reden und sich benehmen zu lassen, wie es uns etwa bei Briefen ergeht.

Schreibt uns irgendwer die Gründe für seine Vorsätze und Taten, gibt er uns Versicherungen oder schließt er sonst sein Herz vor uns auf, so treten für das, was wir darauf sagen wollen oder nicht, zwischen den Empfang des Briefes und unsere wirkliche Antwort vielfache Überlegungen und Vorstellungen ein. Denn die Vorstellung umfasst ein weites Feld der Möglichkeiten. In der *gegenwärtigen* Rede und Gegenrede aber gilt die Voraussetzung, dass im Menschen sein Wille und Herz, seine Regung und Entschließung direkter Art sei, dass überhaupt ohne jenen Umweg weitläufiger Überlegungen mit dem unmittelbaren Gemüt Äug zu Auge, Mund zu Mund, Ohr zu Ohr aufgenommen und erwidert werde. Dann nämlich entspringen die Handlungen und Reden in jeder Situation lebendig aus dem Charakter als solchem, der nicht mehr die Zeit zur Auswahl aus den vielen verschiedenartigen Möglichkeiten übrig behält. – Nach dieser Seite hin ist es nicht unwichtig für den Dichter und seine Komposition, auf die Bühne, welche solch eine dramatische Lebendigkeit erforderlich macht, sein Augenmerk zu richten; ja, meiner Meinung nach sollte eigentlich

kein Schauspiel gedruckt werden, sondern, ungefähr wie bei den Alten, als Manuskript dem Bühnenrepertoire anheimfallen und nur eine höchst unbedeutende Zirkulation erhalten. Wir würden dann wenigstens nicht so viele Dramen erscheinen sehen, die wohl eine gebildete Sprache, schöne Empfindungen, vortreffliche Reflexionen und tiefe Gedanken haben, denen es aber gerade an dem gebricht, was das Drama dramatisch macht, nämlich an der Handlung und deren bewegter Lebendigkeit.

γ) Bei dem *Lesen* und *Vorlesen* nun dramatischer Werke lässt es sich schwer entscheiden, ob sie der Art sind, dass sie auch von der Bühne herab ihre Wirkung nicht verfehlen. Selbst Goethe, dem doch in späteren Jahren eine große Theatererfahrung zur Seite stand, war in diesem Punkte sehr unsicher, besonders bei der ungeheuren Verwirrung unseres Geschmacks, der sich das Heterogenste gefallen lässt. Ist der Charakter und Zweck der handelnden Personen für sich selbst groß und substantiell, so wird allerdings das Auffassen leichter; aber die Bewegung der Interessen, der Stufengang in der Handlung, die Spannung und Verwicklung der Situationen, das rechte Maß, in welchem die Charaktere aufeinander wirken, die Würdigkeit und Wahrheit ihres Benehmens und Redens – hierüber lässt sich ohne eine Theateraufführung beim bloßen Lesen schwer ein festes Urteil fällen. Auch das Vorlesen bietet nur eine relative Hilfe. Denn die Rede verlangt im Drama unterschiedene Individuen und nicht nur *einen Ton,* mag derselbe auch noch so künstlich nuanciert und verändert werden. Außerdem stört beim Vorlesen immer die Verlegenheit, ob jedes Mal die sprechenden Personen genannt werden sollen oder nicht, was beides seine Übelstände hat. Bleibt der Vortrag eintöniger, so gehört das Nennen der Namen unumgänglich zur Verständlichkeit, dem Ausdruck des Pathos aber wird immer Gewalt angetan; ist der Vortrag dagegen dramatisch lebendiger, so dass er uns ganz in die wirkliche Situation hineinführt, so kann leicht wieder ein neuer Widerspruch hervorgerufen werden. Mit der Befriedigung des Ohrs macht nämlich auch das Auge sogleich seine Forderungen. Hören wir einer Handlung zu, so wollen wir auch die handelnden Personen, ihre Gebärde, Um-

gebung usf. sehen, das Auge will eine Vollständigkeit und hat nun nichts vor sich als einen Vorleser, der mitten in einer Privatgesellschaft sitzt oder ruhig dasteht. So ist das Vorlesen immer nur ein unbefriedigendes Mittelding zwischen dem anspruchslosen eigenen Lesen, bei welchem die reale Seite ganz fortfällt und der Phantasie überlassen bleibt, und der totalen Exekution.

b. Die Schauspielerkunst

Mit der wirklichen dramatischen Aufführung nun ist neben der Musik eine zweite ausübende Kunst, die *Schauspielerkunst,* gegeben, welche sich vollständig erst in neuerer Zeit entwickelt hat. Ihr Prinzip besteht darin, dass sie zwar Gebärde, Aktion, Deklamation, Musik, Tanz und Szenerie herbeiruft, die *Rede* aber und deren poetischen Ausdruck als die überwiegende Macht bestehen lässt. Dies ist für die Poesie als Poesie das einzig richtige Verhältnis. Denn sobald sich die Mimik oder der Gesang und Tanz für sich selbstständig auszubilden anfangen, wird die Poesie als Dichtkunst zum Mittel herabgesetzt und verliert ihre Herrschaft über diese sonst nur begleitenden Künste. In dieser Rücksicht lassen sich folgende Standpunkte unterscheiden.

α) Auf einer *ersten* Stufe finden wir die Schauspielerkunst der Griechen. Hier verbindet sich einerseits die redende Kunst mit der Skulptur; das handelnde Individuum tritt als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus. Insofern sich aber die Statue belebt, den Inhalt der Poesie in sich aufnimmt und ausspricht, in jede innere Bewegung der Leidenschaften hineingeht und sie zugleich zum Wort und zur Stimme werden lässt, ist diese Darstellung beseelter und geistig klarer als jede Statue und jedes Gemälde. In Betreff auf diese Beseelung nun können wir zwei Seiten unterscheiden.

αα) *Erstens* die Deklamation als künstlerisches Sprechen. Sie war bei den Griechen wenig ausgebildet; die Verständlichkeit machte die Hauptsache aus, während wir die ganze Objektivität des Gemüts und Eigentümlichkeit des Charakters in den feinsten Schattierungen und Übergängen wie in den schärferen Gegensätzen und Kontrasten, im

Ton und Ausdruck der Stimme und in der Art der Rezitation wieder erkennen wollen. Dagegen fügten die Alten teils zur Heraushebung des Rhythmus, teils zum modulationsreicheren Ausdruck der Worte, wenn diese auch das Überwiegende blieben, der Deklamation die Musikbegleitung hinzu. Doch wurde der Dialog wahrscheinlich gesprochen oder nur leicht begleitet, die Chöre dagegen in lyrisch-musikalischer Weise vorgetragen. Der Gesang mochte durch seine schärfere Akzentuation die Wortbedeutung der Chorstrophen verständlicher machen, sonst weiß ich wenigstens nicht, wie es den Griechen möglich wurde, die Chöre des Aischylos und Sophokles zu verstehen. Denn wenn sie sich auch nicht so damit herumzuplagen nötig hatten als wir, so muss ich doch sagen: obschon ich Deutsch verstehe und etwas fassen kann, würde mir doch eine im ähnlichen Stil geschriebene deutsche Lyrik, vom Theater herab gesprochen und vollends gesungen, immer unklar bleiben.

ββ) Ein *zweites* Element gab die körperliche Gebärde und Bewegung ab. In dieser Rücksicht ist sogleich bemerkenswert, dass bei den Griechen, da ihre Schauspieler Masken trugen, das Mienenspiel ganz fortblieb. Die Gesichtszüge gaben ein unveränderliches Skulpturbild, dessen Plastik den viel beweglichen Ausdruck partikulärer Seelenstimmungen ebenso wenig in sich aufnahm als die handelnden Charaktere, welche ein festes allgemeines Pathos in seinem dramatischen Kampfe durchfochten und die Substanz dieses Pathos sich weder zur Innigkeit des modernen Gemüts vertiefen noch zur Besonderheit heutiger dramatischer Charaktere ausbreiten ließen. Ebenso einfach war die Aktion, weshalb wir auch nichts von berühmten griechischen Mimen wissen. Zum Teil spielten die Dichter selber, wie es z. B. noch Sophokles und Aristophanes taten, zum Teil traten Bürger, die gar kein Metier aus der Kunst machten, in der Tragödie auf. Dagegen wurden die Chorgesänge mit Tanz begleitet, was wir Deutsche bei der heutigen Art des Tanzes für leichtsinnig erachten würden, während es bei den Griechen schlechthin zur sinnlichen Totalität ihrer Theateraufführungen gehörte.

γγ) So bleibt denn bei den Alten dem Wort und der geistigen Äußerung der substantiellen Leidenschaften ein ebenso volles poetisches Recht, als die äußere Realität durch Musikbegleitung und Tanz die vollständigste Ausbildung erhält. Diese konkrete Einheit gibt der ganzen Darstellung einen plastischen Charakter, indem sich das Geistige nicht für sich verinnerlicht und in dieser partikularisierteren Subjektivität zum Ausdruck kommt, sondern sich mit der gleichmäßig berechtigten Außenseite sinnlicher Erscheinung vollkommen verschwistert und versöhnt.

β) Unter Musik und Tanz jedoch leidet die Rede, insofern sie die *geistige* Äußerung des Geistes bleiben soll, und so hat denn auch die *moderne* Schauspielerkunst sich von diesen Elementen zu befreien gewusst. Der Dichter erhält deshalb hier nur noch ein Verhältnis zum Schauspieler als solchem, welcher durch Deklamation, Mienenspiel und Gebärden das poetische Werk zur sinnlichen Erscheinung bringen soll. Dieser Bezug des Autors auf das äußere Material ist jedoch den anderen Künsten gegenüber ganz eigentümlicher Art. In der Malerei und Skulptur bleibt es der Künstler selber, welcher seine Konzeptionen in Farben, Erz oder Marmor ausführt, und wenn auch die musikalische Exekution fremder Hände und Kehlen bedarf, so überwiegt hier, obschon freilich die Seele des Vertrags nicht fehlen muss, dennoch mehr oder weniger die mechanische Kunstfertigkeit und Virtuosität. Der Schauspieler dagegen tritt als ganzes Individuum mit seiner Gestalt, Physiognomie, Stimme usf. in das Kunstwerk hinein und erhält die Aufgabe, mit dem Charakter, den er darstellt, ganz und gar zusammenzugehen.

αα) In dieser Rücksicht hat der Dichter das Recht, vom Schauspieler zu fordern, dass er sich, ohne von dem Seinigen hinzuzutun, ganz in die gegebene Rolle hineindenke und sie so ausführe, wie der Dichter sie konzipiert und poetisch ausgestaltet hat. Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt. Bei den Alten war dies leichter, da die Deklamation sich, wie gesagt, hauptsächlich auf die Deutlichkeit beschränkte und die Seite des

Rhythmus usf. von der Musik besorgt wurde, während die Masken die Gesichtszüge bedeckten und auch der Aktion kein großer Spielraum blieb. Dadurch konnte sich der Akteur ohne Schwierigkeit dem Vortrage eines allgemeinen tragischen Pathos gemäß machen, und wenn auch in der Komödie Porträtbilder lebender Personen, wie z. B. des Sokrates, Nikias, Kleon usf. dargestellt werden sollten, so bildeten teils die Masken diese individuellen Züge treffend nach, teils bedurfte es einer näheren Individualisierung weniger, indem Aristophanes dergleichen Charaktere doch nur benutzte, um dadurch allgemeine Zeitrichtungen zu repräsentieren.

ββ) Anders dagegen verhält es sich im modernen Schauspiel. Hier nämlich fallen die Masken und die Musikbegleitung fort, und an deren Stelle tritt das Mienenspiel, die Mannigfaltigkeit der Gebärde und die reichhaltig nuancierte Deklamation. Denn einerseits müssen die Leidenschaften, selbst wenn sie allgemeiner in gattungsmäßiger Charakteristik vom Dichter ausgedrückt sind, sich doch als subjektiv lebendig und innerlich kundgeben, andererseits erhalten die Charaktere großenteils eine bei weitem breitere Besonderheit, deren eigentümliche Äußerung uns gleichfalls in lebendiger Wirklichkeit vor Augen kommen soll. Die Shakespeareschen Figuren vornehmlich sind für sich fertige, abgeschlossene, ganze Menschen, so dass wir vom Schauspieler verlangen, dass er sie nun seinerseits gleichfalls in dieser vollen Totalität vor unsere Anschauung bringe. Ton der Stimme, Art der Rezitation, Gestikulation, Physiognomie, überhaupt die ganze innere und äußere Erscheinung forciert deshalb eine der bestimmten Rolle angemessene Eigentümlichkeit. Dadurch wird außer der Rede auch das vielseitig nuancierte Gebärdenspiel von ganz anderer Bedeutung; ja, der Dichter überlässt hier der Gebärde des Schauspielers vieles, was die Alten durch Worte würden ausgedrückt haben. So z. B. am Schluss des *Wallenstein.* Der alte Octavio hat zum Untergange Wallensteins wesentlich mitgewirkt; er findet ihn auf Buttlers Anstiften meuchlings ermordet, und in demselben Augenblicke, als nun auch die Gräfin Terzky verkündigt, sie habe Gift genommen, trifft ein kaiserliches Schreiben ein; Gordon hat die Aufschrift gelesen und über-

gibt den Brief dem Octavio mit einem Blick des Vorwurfs, indem er sagt: „Dem *Fürsten* Piccolomini.“ Octavio erschrickt und blickt schmerzvoll zum Himmel. Was Octavio bei dieser Belohnung für einen Dienst empfindet, an dessen blutigem Ausgang er selbst den größeren Teil der Schuld zu tragen hat, ist hier nicht in Worte gefasst, sondern der Ausdruck ganz an die Mimik des Akteurs gewiesen. – Bei diesen Forderungen nun der modernen dramatischen Schauspielkunst kann die Poesie dem Material ihrer Darstellung gegenüber häufig in ein Gedränge geraten, welches die Alten nicht kannten. Der Schauspieler nämlich, als lebendiger Mensch, hat in Rücksicht auf Organ, Gestalt, physiognomischen Ausdruck wie jedes Individuum seine angeborene Eigentümlichkeit, welche er teils gegen den Ausdruck eines allgemeinen Pathos und einer gattungsmäßigen Charakteristik aufzuheben, teils mit den volleren Gestalten einer reicher individualisierenden Poesie in Einklang zu setzen genötigt ist.

γγ) Man heißt jetzt die Schauspieler Künstler und zollt ihnen die ganze Ehre eines künstlerischen Berufs; ein Schauspieler zu sein ist unserer heutigen Gesinnung nach weder ein moralischer noch ein gesellschaftlicher Makel. Und zwar mit Recht; weil diese Kunst viel Talent, Verstand, Ausdauer, Fleiß, Übung, Kenntnis, ja auf ihrem Gipfelpunkte selbst einen reichbegabten Genius fordert. Denn der Schauspieler muss nicht nur in den Geist des Dichters und der Rolle tief eindringen und seine eigene Individualität im Inneren und Äußeren demselben ganz angemessen machen, sondern er soll auch mit eigener Produktivität in vielen Punkten ergänzen, Lücken ausfüllen, Übergänge finden und uns überhaupt durch sein Spiel den Dichter erklären, insofern er alle geheimen Intentionen und tiefer liegenden Meisterzüge desselben zu lebendiger Gegenwart sichtbar herausführt und fassbar macht.

c. Die von der Poesie unabhängigere theatralische Kunst

Einen *dritten* Standpunkt endlich nimmt die ausübende Kunst dadurch ein, dass sie sich von der bisherigen Herrschaft der Poesie loslöst und dasjenige, was bisher mehr oder minder bloße Begleitung

und Mittel war, zum selbstständigen Zwecke macht und für sich zur Ausbildung gelangen lässt. Zu dieser Emanzipation geht im Verlaufe der dramatischen Entwicklung sowohl die Musik und der Tanz als auch die eigentliche Kunst des Schauspielers fort.

α) Was zunächst diesen angeht, so gibt es überhaupt für seine Kunst zwei Systeme. Das erstere, nach welchem der Darsteller mehr nur das geistig und leiblich lebendige Organ des Dichters sein soll, haben wir soeben berührt. Die Franzosen, welche viel auf Rollenfächer und Schule halten und überhaupt typischer in ihren theatralischen Darstellungen sind, haben sich besonders diesem Systeme in ihrer Tragödie und *haute comedie* treu erwiesen. Die umgekehrte Stellung nun der Schauspielkunst ist darin zu suchen, dass alles, was der Dichter gibt, mehr nur ein Akzessorium[196] und der Rahmen wird für das Naturell, die Geschicklichkeit und Kunst des Akteurs. Man kann häufig genug das Verlangen der Schauspieler hören: die Dichter sollten für sie schreiben. Die Dichtung braucht dann dem Künstler nur die Gelegenheit zu geben, seine Seele und Kunst, dies Letzte seiner Subjektivität, zu zeigen und zur glänzendsten Entfaltung kommen zu lassen. Von dieser Art war schon bei den Italienern die Commedia dell'arte, in welcher zwar die Charaktere des *arlecchino, dottore* usf. feststanden und die Situationen und Szenenfolge gegeben waren, die weitere Ausführung aber fast durchweg den Schauspielern überlassen blieb. Bei uns sind zum Teil die Ifflandschen und Kotzebueschen Stücke, überhaupt eine große Anzahl für sich – von selten der Poesie her betrachtet – unbedeutender, ja ganz schlechter Produkte solch eine Gelegenheit für die freie Produktivität des Schauspielers, der aus diesen meist skizzenhafter behandelten Machwerken nun erst etwas bilden und gestalten muss, was dieser lebendigen, selbstständigen Leistung wegen ein eigentümliches, gerade an diesen und keinen anderen Künstler gebundenes Interesse erhält. Hier hat denn auch besonders die bei uns vielbeliebte Natürlichkeit ihren Platz, worin man es zur Zeit so weit gebracht hatte, dass man ein Brummen und Murmeln der

[196] **Ak|zes|so|ri|um** das; -s,...ien <aus gleichbed. lat. accessorium>: (veraltet) Nebensache, Beiwerk

Worte, von denen niemand etwas verstand, als ein vortreffliches Spiel gelten ließ. Goethe, ganz im Gegenteil, übersetzte Voltaires *Tancredunö Mahomettür* die weimarische Bühne, um seine Schauspieler aus der gemeinen Natürlichkeit herauszutreiben und an einen höheren Ton zu gewöhnen. Wie denn die Franzosen überhaupt, mitten selbst in der Lebendigkeit der Posse, immer das Publikum im Auge behalten und gegen dasselbe hinausgewendet bleiben. Mit der bloßen Natürlichkeit und deren lebendiger Routine ist auch in der Tat die Sache ebenso wenig abgetan als mit der bloßen Verständigkeit und Geschicklichkeit der Charakteristik; sondern wenn der Schauspieler in diesem Kreise wahrhaft künstlerisch wirken will, muss er sich zu einer ähnlich genialen Virtuosität erheben, wie ich sie früher bereits bei Gelegenheit der musikalischen Exekution (Bd. III, S. 218–222) bezeichnet habe.

β) Das *zweite* Gebiet, das zu diesem Kreise gezählt werden kann, ist die moderne *Oper,* nach der bestimmten Richtung hin, die sie mehr und mehr zu nehmen anfängt. Wenn nämlich in der Oper überhaupt schon die Musik die Hauptsache ist, welche wohl von der Poesie und der Rede ihren Inhalt zugeteilt erhält, denselben aber frei nach ihren Zwecken behandelt und ausführt, so ist sie in neuerer Zeit besonders bei uns mehr Luxussache geworden und hat die Accessoires, die Pracht der Dekorationen, den Pomp der Kleider, die Fülle der Chöre und deren Gruppierung zu überwiegender Selbstständigkeit gebracht. Über den ähnlichen Prunk, den man jetzt oft genug tadeln hört, klagt schon Cicero in Betreff der römischen Tragödie. Im Trauerspiel, wo immer die Poesie die Substanz bleiben muss, hat allerdings solch ein Aufwand der sinnlichen Außenseite, obschon auch Schiller in seiner *Jungfrau* auf diesen Abweg geraten ist, nicht seine rechte Stelle. Für die Oper hingegen kann man bei der Sinnenpracht des Gesanges und dem klingenden, rauschenden Chor der Stimmen und Instrumente diesen für sich heraustretenden Reiz der äußeren Ausstattung und Exekution wohl zulassen. Denn sind einmal die Dekorationen prächtig, so dürfen es, um ihnen die Spitze zu bieten, die Anzüge nicht weniger sein, und damit muss dann auch das übrige in Einklang stehen.

Solch einem sinnlichen Pomp, der freilich jedes Mal ein Zeichen von dem bereits eingetretenen Verfall der echten Kunst ist, entspricht dann als der angemessenste Inhalt besonders das aus dem verständigen Zusammenhange herausgerissene Wunderbare, Phantastische, Märchenhafte, von dem uns Mozart in seiner *Zauberflöte* das maßvoll und künstlerisch durchgeführteste Beispiel gegeben hat. Werden aber alle Künste der Szenerie, des Kostüms, der Instrumentierung usf. erschöpft, so bleibt es am besten, wenn mit dem eigentlich dramatischen Inhalte nicht vollständig Ernst gemacht ist und uns zumute wird, als läsen wir in den Märchen von Tausendundeine Nacht.

γ) Das Ähnliche gilt von dem heutigen *Ballett,* dem gleichfalls vor allem das Märchenhafte und Wunderbare zusagt. Auch hier ist einerseits, außer der malerischen Schönheit der Gruppierungen und Tableaus, vornehmlich die wechselnde Pracht und der Reiz der Dekorationen, Kostüme und Beleuchtung zur Hauptsache geworden, so dass wir uns wenigstens in ein Bereich versetzt finden, in welchem der Verstand der Prosa und die Not und Bedrängung des Alltäglichen weit hinter uns liegt. Andererseits ergötzen sich die Kenner an der ausgebildetsten Bravour und Geschicklichkeit der Beine, die in dem heutigen Tanze die erste Rolle spielen. Soll aber durch diese jetzt bis ins Extrem des Sinnlosen und der Geistesarmut verirrten bloßen Fertigkeit noch ein geistiger Ausdruck hindurchscheinen, so gehört dazu, nach vollständiger Besiegung sämtlicher technischer Schwierigkeiten, ein Maß und Seelenwohllaut der Bewegung, eine Freiheit und Grazie, die von höchster Seltenheit ist. Als zweites Element kommt dann zu dem Tanze, der hier an die Stelle der Chöre und Solopartien der Oper tritt, als eigentlicher Ausdruck der Handlung die Pantomime, welche jedoch, je mehr der moderne Tanz an technischer Künstlichkeit zugenommen hat, in ihrem Werte herabgesunken und in Verfall geraten ist, so dass aus dem heutigen Ballett mehr und mehr das zu verschwinden droht, was dasselbe in das freie Gebiet der Kunst hinüberzuheben allein imstande sein könnte.

3. Die Arten der dramatischen Poesie und deren historische Hauptmomente

Blicken wir kurz auf den Gang zurück, dem wir in unserer bisherigen Betrachtung gefolgt sind, so haben wir *zuerst* das *Prinzip* der dramatischen Poesie ihren allgemeinen und besonderen Bestimmungen nach sowie in ihrem Verhältnisse zum Publikum festgestellt; *zweitens* sahen wir, das Drama, indem es eine abgeschlossene Handlung in deren gegenwärtiger Entwicklung vorüberführt, bedürfe wesentlich einer vollständig sinnlichen Darstellung, welche sie kunstgemäß erst durch die wirkliche theatralische Exekution erhält. Damit die Handlung nun aber in diese äußere Realität eingehen könne, ist es notwendig, dass sie an sich selbst nach selten der poetischen Konzeption und Ausführung schlechthin bestimmt und fertig sei. Dies ist nur dadurch zu leisten, dass sich die dramatische Poesie *drittens* in besondere *Arten* zerscheidet, die ihren teils entgegengesetzten, teils diesen Gegensatz vermittelnden Typus aus dem Unterschiede entnehmen, in welchem sowohl der Zweck als die Charaktere sowie der Kampf und das Resultat der ganzen Handlung zur Erscheinung gelangt. Die Hauptseiten, die aus diesem Unterschiede hervorgehen und es zu einer mannigfaltigen historischen Entwicklung bringen, sind das Tragische und Komische sowie die Ausgleichung beider Auffassungsweisen, welche erst in der dramatischen Poesie von so wesentlicher Wichtigkeit werden, dass sie die Grundlage für die Einteilung der verschiedenen Arten abgeben können.

Wenn wir jetzt auf die nähere Erörterung dieser Punkte eingehen, haben wir *erstens* das allgemeine Prinzip der Tragödie, Komödie und des sogenannten Dramas herauszuheben; *zweitens* den Charakter der antiken und modernen dramatischen Poesie zu bezeichnen, zu deren Gegensatz die genannten Arten in ihrer wirklichen Entwicklung auseinandertreten; und *drittens* wollen wir zum Schluss die konkreten Formen betrachten, welche besonders die Komödie und Tragödie innerhalb dieses Gegensatzes anzunehmen fähig sind.

a. Das Prinzip der Tragödie, Komödie und des Dramas

Für die Arten der epischen Poesie liegt der wesentliche Einteilungsgrund in dem Unterschiede, ob das in sich Substantielle, das zur epischen Darstellung kommt, in seiner Allgemeinheit ausgesprochen oder in Form objektiver Charaktere, Taten und Begebenheiten berichtet wird. Umgekehrt gliedert die Lyrik sich zu einem Stufengange verschiedener Ausdrucksweisen durch den Grad und die Art, in welcher der Inhalt mit der Subjektivität, als deren Inneres derselbe sich kundgibt, loser oder fester verschlungen ist. Die dramatische Poesie endlich, welche Kollisionen von Zwecken und Charakteren sowie die notwendige Auflösung solch eines Kampfes zum Mittelpunkt macht, kann das Prinzip ihrer unterschiedenen Arten nur aus dem Verhältnisse herleiten, in welchem die *Individuen* zu ihrem *Zwecke* und dessen Inhalt stehen. Die Bestimmtheit dieses Verhältnisses nämlich ist auch das Entscheidende für die besondere Weise des dramatischen Zwiespalts und Ausganges und gibt dadurch den wesentlichen Typus des ganzen Verlaufs in seiner lebendigen künstlerischen Darstellung ab. Als die Hauptpunkte, welche in Rücksicht hierauf in Betracht kommen, sind im allgemeinen diejenigen Momente hervorzuheben, deren Vermittlung das Wesentliche in jeder wahrhaften Handlung ausmacht: einerseits das der *Substanz* nach Tüchtige, Große, die Grundlage der weltlichen wirklichen Göttlichkeit als der echte und an und für sich ewige Gehalt des individuellen Charakters und Zwecks; andererseits die *Subjektivität* als solche in ihrer ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit. Das an und für sich Wahrhafte erweist sich zwar in der dramatischen Poesie, in welcher Form sie auch immer das Handeln zur Erscheinung herausführen mag, als das eigentlich Durchgreifende; die bestimmte Art aber, in welcher diese Wirksamkeit zur Anschauung kommt, erhält eine unterschiedene, ja entgegengesetzte Gestalt, je nachdem in den Individuen, Handlungen und Konflikten die Seite des Substantiellen oder umgekehrt die Seite subjektiver Willkür, Torheit und Verkehrtheit als die bestimmende Form festgehalten ist.

Wir haben in dieser Beziehung das Prinzip für folgende Arten durchzunehmen:

erstens für die Tragödie ihrem substantiellen ursprünglichen Typus nach;

zweitens für die Komödie, in welcher die Subjektivität als solche in Wollen und Handeln sowie die äußere Zufälligkeit sich zum Meister aller Verhältnisse und Zwecke macht;

drittens für das Drama, Schauspiel im engeren Sinne des Worts, als Mittelstufe zwischen diesen beiden ersteren Arten.

α) Was zunächst die *Tragödie* angeht, so will ich an dieser Stelle nur kurz die allgemeinsten Grundbestimmungen erwähnen, deren konkretere Besonderung erst durch die Verschiedenheit der geschichtlichen Entwicklungsstufen kann zum Vorschein kommen.

αα) Den wahrhaften Inhalt des tragischen Handelns liefert für die *Zwecke,* welche die tragischen Individuen ergreifen, der Kreis der im menschlichen Wollen substantiellen, für sich selbst berechtigten Mächte: die Familienliebe der Gatten, der Eltern, Kinder, Geschwister; ebenso das Staatsleben, der Patriotismus der Bürger, der Wille der Herrscher; ferner das kirchliche Dasein, jedoch nicht als eine auf Handlungen resignierende Frömmigkeit und als göttlicher Richterspruch in der Brust des Menschen über das Gute und Böse beim Handeln, sondern im Gegenteil als tätiges Eingreifen und Fördern wirklicher Interessen und Verhältnisse. Von der ähnlichen Tüchtigkeit sind nun auch die echt tragischen *Charaktere.* Sie sind durchaus das, was sie ihrem Begriff gemäß sein können und müssen: nicht eine vielfache, episch auseinandergelegte Totalität, sondern, wenn auch an sich selbst lebendig und individuell, doch nur die eine Macht dieses bestimmten Charakters, in welcher derselbe sich seiner Individualität nach mit irgendeiner besonderen Seite jenes gediegenen Lebensinhalts untrennbar zusammengeschlossen hat und dafür einstehen will. In dieser Höhe, auf welcher die bloßen Zufälligkeiten der unmittelba-

ren Individualität verschwinden, sind die tragischen Helden der dramatischen Kunst, seien sie nun die lebendigen Repräsentanten substantieller Lebenssphären oder sonst schon durch freies Beruhen auf sich große und feste Individuen, gleichsam zu Skulpturwerken hervorgehoben, und so erklären auch nach dieser Seite hin die an sich selbst abstrakteren Statuen und Götterbilder die hohen tragischen Charaktere der Griechen besser als alle anderweitigen Erläuterungen und Noten.

Im Allgemeinen können wir deshalb sagen, das eigentliche Thema der ursprünglichen Tragödie sei das Göttliche; aber nicht das Göttliche, wie es den Inhalt des religiösen Bewusstseins als solchen ausmacht, sondern wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegenteil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das Sittliche. Denn das Sittliche, wenn wir es in seiner unmittelbaren Gediegenheit und nicht nur vom Standpunkte der subjektiven Reflexion als das formell Moralische auffassen, ist das Göttliche in seiner *weltlichen* Realität, das Substantielle, dessen ebenso besondere als wesentliche Seiten den bewegenden Inhalt für die wahrhaft menschliche Handlung abgeben und im Handeln selbst dies ihr Wesen explizieren und wirklich machen.

ββ) Durch das Prinzip der Besonderung nun, dem alles unterworfen ist, was sich in die reale Objektivität hinaustreibt, sind die sittlichen Mächte wie die handelnden Charaktere *unterschieden* in Rücksicht auf ihren Inhalt und ihre individuelle Erscheinung. Werden nun diese besonderen Gewalten, wie es die dramatische Poesie fordert, zur erscheinenden Tätigkeit aufgerufen und verwirklichen sie sich als bestimmter Zweck eines menschlichen Pathos, das zur Handlung übergeht, so ist ihr Einklang aufgehoben, und sie treten in wechselseitiger Abgeschlossenheit *gegeneinander* auf. Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isoliert, notwendig das entge-

gengesetzte Pathos gegen sich aufreizt und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet. Das ursprünglich Tragische besteht nun darin, dass innerhalb solcher Kollision beide Seiten des Gegensatzes für sich genommen *Berechtigung* haben, während sie andererseits dennoch den wahren positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Negation und *Verletzung* der anderen, gleichberechtigten Macht durchzubringen imstande sind und deshalb in ihrer Sittlichkeit und durch dieselbe ebenso sehr in *Schuld* geraten.

Den allgemeinen Grund für die Notwendigkeit dieser Konflikte habe ich soeben schon berührt. Die sittliche Substanz ist als konkrete Einheit eine Totalität *unterschiedener* Verhältnisse und Mächte, welche jedoch nur in tatlosem Zustande als selige Götter das Werk des Geistes im Genuss eines ungestörten Lebens vollbringen. Umgekehrt aber liegt es ebenso sehr im Begriffe dieser Totalität selbst, sich aus ihrer zunächst noch abstrakten Idealität zur realen Wirklichkeit und weltlichen Erscheinung umzusetzen. Durch die Natur dieses Elementes nun ist es, dass die bloße Unterschiedenheit, auf dem Boden bestimmter Umstände von individuellen Charakteren ergriffen, sich zur Entgegensetzung und Kollision verkehren muss. So erst wird es wahrhaft Ernst mit jenen Göttern, welche nur im Olymp und Himmel der Phantasie und religiösen Vorstellung in ihrer friedlichen Ruhe und Einheit verharren, wenn sie jetzt aber wirklich, als bestimmtes Pathos einer menschlichen Individualität, zum Leben kommen, aller Berechtigung unerachtet durch ihre bestimmte Besonderheit und deren Gegensatz gegen anderes in Schuld und Unrecht führen.

γγ) Hiermit ist jedoch ein unvermittelter Widerspruch gesetzt, der zwar zur Realität heraustreten, sich jedoch in ihr nicht als das Substantielle und wahrhaft Wirkliche erhalten kann, sondern sein eigentliches Recht nur darin findet, dass er sich als Widerspruch *aufhebt.* So berechtigt als der tragische Zweck und Charakter, so notwendig als die tragische Kollision ist daher *drittens* auch die tragische Lösung dieses Zwiespalts. Durch sie nämlich übt die ewige Gerechtigkeit sich an den Zwecken und Individuen in der Weise aus, dass sie die sittliche Substanz und Einheit mit dem Untergange der ihre Ruhe störenden Indi-

vidualität herstellt. Denn obschon sich die Charaktere das in sich selbst Gültige vorsetzen, so können sie es tragisch dennoch nur in verletzender Einseitigkeit widersprechend ausführen. Das wahrhaft Substantielle, das zur Wirklichkeit zu gelangen hat, ist aber nicht der Kampf der Besonderheiten, wie sehr derselbe auch im Begriffe der weltlichen Realität und des menschlichen Handelns seinen wesentlichen Grund findet, sondern die Versöhnung, in welcher sich die bestimmten Zwecke und Individuen ohne Verletzung und Gegensatz einklangsvoll betätigen. Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die *einseitige* Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte und sich nun in der Tragik ihres Handelns, kann sie von sich selbst und ihrem Vorhaben nicht ablassen, ihrer ganzen Totalität nach dem Untergange preisgegeben oder sich wenigstens genötigt sieht, auf die Durchführung ihres Zwecks, wenn sie es vermag, zu resignieren. In dieser Rücksicht hat Aristoteles bekanntlich die wahrhafte Wirkung der Tragödie darein gesetzt, dass sie *Furcht* und *Mitleid* erregen und reinigen solle. Unter dieser Behauptung verstand Aristoteles nicht die bloße Empfindung der Zustimmung oder Nichtzustimmung zu meiner Subjektivität, das Angenehme oder Unangenehme, Ansprechende oder Abstoßende, diese oberflächlichste aller Bestimmungen, die man erst in neuerer Zeit zum Prinzip des Beifalls und Missfallens hat machen wollen. Denn dem Kunstwerke darf es nur darauf ankommen, das zur Darstellung zu bringen, was der Vernunft und Wahrheit des Geistes zusagt, und um hierfür das Prinzip zu erforschen, ist es notwendig, sein Augenmerk auf ganz andere Gesichtspunkte zu richten. Auch bei diesem Ausspruch des Aristoteles müssen wir uns deshalb nicht an die bloße Empfindung der Furcht und des Mitleidens halten, sondern an das Prinzip des *Inhalts,* dessen kunstgemäße Erscheinung diese Empfindungen reinigen soll. Fürchten kann sich der Mensch einerseits vor der Macht des Äußeren und Endlichen, andererseits aber vor der Gewalt des Anundfürsichseienden. Was nun der Mensch wahrhaft zu fürchten hat, ist nicht die äußere Gewalt und deren Unterdrückung, sondern die sittliche Macht, die eine Bestimmung seiner eigenen freien Vernunft und zugleich das Ewige und Unverletzliche ist, das er,

wenn er sich dagegen kehrt, gegen sich selber aufruft. Wie die Furcht hat auch das Mitleiden zweierlei Gegenstände. Der erste betrifft die gewöhnliche Rührung, d. h. die Sympathie mit dem Unglück und Leiden anderer, das als etwas Endliches und Negatives empfunden wird. Mit solchem Bedauern sind besonders die kleinstädtischen Weiber gleich bei der Hand. Bemitleidet und bedauert will aber der edle und große Mensch auf diese Weise nicht sein. Denn insofern nur die nichtige Seite, das Negative des Unglücks herausgehoben wird, liegt eine Herabsetzung des Unglücklichen darin. Das wahrhafte Mitleiden ist im Gegenteil die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung des Leidenden, mit dem Affirmativen und Substantiellen, das in ihm vorhanden sein muss. Diese Art des Mitleidens können uns Lumpe und Schufte nicht einflößen. Soll deshalb der tragische Charakter, wie er uns die Furcht vor der Macht der verletzten Sittlichkeit einflößte, in seinem Unglück eine tragische Sympathie erwecken, so muss er in sich selbst gehaltvoll und tüchtig sein. Denn nur ein wahrhafter Gehalt schlägt in die edle Menschenbrust ein und erschüttert sie in ihren Tiefen. Daher dürfen wir denn auch das Interesse für den tragischen Ausgang nicht mit der einfältigen Befriedigung verwechseln, dass eine traurige Geschichte, ein Unglück als Unglück, unsere Teilnahme in Anspruch nehmen soll. Dergleichen Kläglichkeiten können dem Menschen ohne sein Dazutun und Schuld durch die bloßen Konjunkturen der äußeren Zufälligkeiten und relativen Umstände, durch Krankheit, Verlust des Vermögens, Tod usw. zustoßen, und das eigentliche Interesse, welches uns dabei ergreifen sollte, ist nur der Eifer, hinzuzueilen und zu helfen. Vermag man dies nicht, so sind die Gemälde des Jammers und Elends nur zerreißend. Ein wahrhaft tragisches Leiden hingegen wird über die handelnden Individuen nur als Folge ihrer eigenen, ebenso berechtigten als durch ihre Kollision schuldvollen Tat verhängt, für die sie auch mit ihrem ganzen Selbst einzustehen haben.

Über der bloßen Furcht und tragischen Sympathie steht deshalb das Gefühl der *Versöhnung,* das die Tragödie durch den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt, welche in ihrem absoluten Walten durch die relative Berechtigung einseitiger Zwecke und Leidenschaf-

ten hindurchgreift, weil sie nicht dulden kann, dass der Konflikt und Widerspruch der ihrem Begriffe nach einigen sittlichen Mächte in der wahrhaften Wirklichkeit sich siegreich durchsetze und Bestand erhalte.

Indem nun, diesem Prinzipe zufolge, das Tragische vornehmlich auf der Anschauung solch eines Konflikts und dessen Lösung beruht, so ist zugleich die dramatische Poesie, ihrer ganzen Darstellungsweise nach, allein befähigt, das Tragische in seinem totalen Umfange und Verlaufe zum Prinzip des Kunstwerks zu machen und vollständig auszugestalten. Aus diesem Grunde habe ich auch jetzt erst von der tragischen Anschauungsweise zu sprechen Gelegenheit genommen, obschon sie, wenn zwar in geringerem Grade, ihre Wirksamkeit auch über die anderen Künste vielfach ausdehnt.

β) Wenn nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnender Weise siegend hervorgeht, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespältigen, affirmativen Vermittlung als das zu Erhaltende darstellt, so ist es in der *Komödie* umgekehrt die *Subjektivität,* welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält. Denn nur diese beiden Grundmomente der Handlung können bei der Scheidung der dramatischen Poesie in verschiedene Arten einander gegenübertreten. In der Tragödie zerstören die Individuen sich durch die Einseitigkeit ihres gediegenen Wollens und Charakters, oder sie müssen resignierend das in sich aufnehmen, dem sie in substantieller Weise selbst sich entgegensetzten; in der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung. αα) Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subjekt zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt; eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören. Einem demokratischen Volke z. B., mit eigennützigen Bürgern, streitsüchtig, leichtsinnig, aufgeblasen, ohne Glauben und Erkenntnis,

schwatzhaft, prahlerisch und eitel, einem solchen Volke ist nicht zu helfen; es löst sich an seiner Torheit auf. Dennoch ist nicht etwa jedes substanzlose Handeln schon um dieser Nichtigkeit willen komisch. In dieser Rücksicht wird häufig das *Lächerliche* mit dem eigentlich *Komischen* verwechselt. Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung, des Zwecks und der Mittel werden, ein Widerspruch, durch den sich die Erscheinung in sich selber aufhebt und der Zweck in seiner Realisation sich selbst um sein Ziel bringt. Für das Komische aber müssen wir noch eine tiefere Forderung machen. Die Laster der Menschen z. B. sind nichts Komisches. Davon liefert uns die Satire, in je grelleren Farben sie den Widerspruch der wirklichen Welt gegen das, was der tugendhafte Mensch sein sollte, ausmalt, einen sehr trockenen Beweis. Torheiten, Unsinn, Albernheit brauchen, an und für sich genommen, ebenso wenig komisch zu sein, obschon wir darüber lachen. Überhaupt lässt sich nichts Entgegengesetzteres auffinden als die Dinge, worüber die Menschen lachen. Das Plattste und Abgeschmackteste kann sie dazu bewegen und oft lachen sie ebenso sehr über das Wichtigste und Tiefste, wenn sich nur irgendeine ganz unbedeutende Seite daran zeigt, welche mit ihrer Gewohnheit und täglichen Anschauung in Widerspruch steht. Das Lachen ist dann nur eine Äußerung der wohlgefälligen Klugheit, ein Zeichen, dass sie auch so weise seien, solch einen Kontrast zu erkennen und sich darüber zu wissen. Ebenso gibt es ein Gelächter des Spottes, des Hohns, der Verzweiflung usf. Zum Komischen dagegen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein, die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiss, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann. Der steife Verstand ist dessen gerade da, wo er in seinem Benehmen am lächerlichsten für andere wird, am wenigsten fähig.

ββ) Was näher die Art des Inhalts angeht, welcher den Gegenstand der komischen Handlung abgeben kann, so will ich hierüber im allgemeinen nur folgende Punkte berühren.

Auf der einen Seite *erstens* sind die Zwecke und Charaktere an und für sich substanzlos und widersprechend und dadurch unfähig, sich durchzusetzen. Der Geiz z. B., sowohl in Rücksicht auf das, was er bezweckt, als auch in Betreff der kleinlichen Mittel, deren er sich bedient, erscheint von Hause aus als in sich selbst nichtig. Denn er nimmt die tote Abstraktion des Reichtums, das Geld als solches, als die letzte Realität, bei der er stehen bleibt, und sucht diesen kahlen Genuss durch die Entbehrung jeder anderen, konkreten Befriedigung zu erreichen, während er dennoch in dieser Ohnmacht seines Zwecks wie seiner Mittel gegen List, Betrug usf. nicht zum Ziel kommen kann. Wenn nun aber das Individuum seine Subjektivität mit solchem in sich selbst falschen Inhalte *ernsthaft* als dem ganzen Gehalt seiner Existenz zusammenschließt, so dass es, wird ihm derselbe unter den Füßen fortgezogen, je mehr es daran festhielt, um desto unglücklicher in sich zusammenfällt, so fehlt in solcher Darstellung der eigentliche Kern der Komik, wie überall, wo einerseits die Peinlichkeit der Verhältnisse, andererseits der bloße Spott und die Schadenfreude noch Raum behalten. Komischer daher ist es, wenn an sich kleine und nichtige Zwecke zwar mit dem Anschein von großem Ernst und umfassenden Anstalten zustande gebracht werden sollen, dem Subjekt aber, wenn es sein Vorhaben verfehlt, eben weil es etwas in sich Geringfügiges wollte, in der Tat nichts zugrunde geht, so dass es sich in freier Heiterkeit aus diesem Untergange erheben kann.

Das umgekehrte Verhältnis *zweitens* findet dann statt, wenn sich die Individuen zu *substantiellen Zwecken* und Charakteren aufspreizen, für deren Vollbringung sie aber, als Individuum, das schlechthin entgegengesetzte Instrument sind. In diesem Falle ist das Substantielle zur bloßen Einbildung und für sich oder andere zu einem Schein geworden, der sich zwar das Ansehen und den Wert des Wesentlichen selbst gibt, doch eben dadurch Zweck und Individuum, Handlung und Charakter in einen Widerspruch verwickelt, durch welchen sich die Erreichung des eingebildeten Zwecks und Charakters selbst zerstört.

Von dieser Art sind z. B. die *Ekklesiazusen*[197] des Aristophanes, indem die Weiber, welche die neue Staatsverfassung beraten und begründen wollen, die ganze Laune und Leidenschaft der Weiber beibehalten.

Ein *drittes* Element zu diesen beiden ersten bildet der Gebrauch der äußeren Zufälle, durch deren mannigfache und sonderbare Verwicklung Situationen hervorkommen, in welchem die Zwecke und deren Ausführung, der innere Charakter und dessen äußere Zustände in komische Kontraste gestellt sind und zu einer ebenso komischen Auflösung führen.

γγ) Indem nun aber das Komische überhaupt von Hause aus auf widersprechenden Kontrasten sowohl der Zwecke in sich selbst als auch des Inhalts derselben gegen die Zufälligkeit der Subjektivität und äußeren Umstände beruht, so bedarf die komische Handlung dringender fast als die tragische einer *Auflösung.* Der Widerspruch nämlich des an und für sich Wahrhaften und seiner individuellen Realität stellt sich in der komischen Handlung noch vertiefter heraus.

Was jedoch in dieser Lösung sich zerstört, kann weder das *Substantielle* noch die *Subjektivität* als solche sein.

Denn als wahrhafte Kunst hat auch die Komödie sich der Aufgabe zu unterziehen, durch ihre Darstellung nicht etwa das an und für sich Vernünftige als dasjenige zur Erscheinung zu bringen, was in sich selbst verkehrt ist und zusammenbricht, sondern im Gegenteil als dasjenige, das der Torheit und Unvernunft, den falschen Gegensätzen und Widersprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zuteilt, noch letztlich Bestand lässt. Über das wahrhaft Sittliche im athenien-sischen Volksleben, über die echte Philosophie, den wahren Götterglauben, die gediegene Kunst macht sich Aristophanes z. B. nicht lustig; die Auswüchse aber der Demokratie, aus welcher der alte Glaube und die alte Sitte verschwunden sind, die Sophisterei, die Weinerlichkeit und Kläglichkeit der Tragödie, die flatterhafte Geschwätzigkeit,

[197] Aristophanes´ Die Ekklesiazusen, Frauen in der Volksversammlung (früher: Die Weibervolksversammlung), erstmals aufgeführt 392 v.Chr.

die Streitsucht usf., dies bare Gegenteil einer wahrhaften Wirklichkeit des Staats, der Religion und Kunst ist es, das er in seiner sich durch sich selbst auflösenden Torheit vor Augen stellt. Nur in unserer Zeit erst konnte es Kotzebue gelingen, einer moralischen Vortrefflichkeit den Preis zu geben, welche eine Niederträchtigkeit ist, und das zu beschönigen und aufrechtzuerhalten, was nur, um zerstört zu werden, da sein kann.

Ebenso wenig jedoch darf die Subjektivität als solche in der Komödie zugrunde gehen. Wenn nämlich nur der Schein und die Einbildung des Substantiellen oder das an und für sich Schiefe und Kleine heraustritt, so bleibt das höhere Prinzip die in sich feste Subjektivität, welche in ihrer Freiheit über den Untergang dieser gesamten Endlichkeit hinaus und in sich selbst gesichert und selig ist. Die komische Subjektivität ist zum Herrscher über das geworden, was in der Wirklichkeit erscheint. Die gemäße reale Gegenwart des Substantiellen ist daraus verschwunden; wenn nun das an sich Wesenlose sich durch sich selbst um seine Scheinexistenz bringt, so macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister und bleibt in sich unangefochten und wohlgemut.

γ) In der Mitte nun zwischen der Tragödie und Komödie steht eine *dritte* Hauptart der dramatischen Poesie, die jedoch von weniger durchgreifender Wichtigkeit ist, obschon sich in ihr der Unterschied des Tragischen und Komischen zu vermitteln strebt oder beide Seiten wenigstens, ohne sich als einander schlechthin entgegengesetzt zu isolieren, zusammentreten und ein konkretes Ganzes ausmachen.

αα) Hierher gehört z. B. bei den Alten das Satyrspiel, in welchem die Haupthandlung selbst, wenn auch nicht tragischer, doch aber ernster Art bleibt, der Chor der Satyrn hingegen komisch behandelt ist. Auch die Tragikomödie lässt sich in diese Klasse rechnen; wovon uns Plautus[198] ein Beispiel in seinem *Amphitryo* gibt und dies im Pro-

[198] Titus Maccius Plautus (um 254 v. Chr.–um 184 v. Chr.) Komödiendichter im alten Rom.

loge schon durch Merkur vorausverkündigen lässt, indem dieser den Zuschauern zuruft:

> Quid contraxistis frontem? quia Tragoediam Dixi futuram hanc? Deus sum: conmutavero Eamdem hanc, si voltis: faciam, ex Tragoedia Comoedia ut sit: omnibus iisdem versibus ... Faciam ut conmista sit Tragicocomoedia.[199]

Und als Grund für diese Vermischung führt er den Umstand an, dass einerseits Götter und Könige als handelnde Personen auftreten, andererseits die komische Figur des Sklaven Sosia. Mehr noch spielen in der modernen dramatischen Poesie das Tragische und Komische durcheinander, weil sich hier auch in der Tragödie das Prinzip der Subjektivität, das im Komischen für sich frei wird, von Hause aus als vorherrschend erweist und die Substantialität des Inhalts der sittlichen Mächte zurückdrängt.

ββ) Die tiefere Vermittlung aber der tragischen und komischen Auffassung zu einem neuen Ganzen besteht nicht in dem Nebeneinander oder Umschlagen dieser Gegensätze, sondern in ihrer sich wechselseitig abstumpfenden Ausgleichung. Die Subjektivität, statt in komischer Verkehrtheit zu handeln, erfüllt sich mit dem Ernst gediegenerer Verhältnisse und haltbarer Charaktere, während sich die tragische Festigkeit des Wollens und die Tiefe der Kollisionen insoweit erweicht und ebnet, dass es zu einer Aussöhnung der Interessen und harmonischen Einigung der Zwecke und Individuen kommen kann. In solcher Konzeptionsweise haben besonders das moderne Schauspiel und Drama ihren Entstehungsgrund. Das Tiefe in diesem Prinzip ist die Anschauung, dass, den Unterschieden und Konflikten von Inte-

---

[199] „Ihr runzelt eure Stirnen, weil ich sagte,
Es wird ein Trauerspiel? Ich bin ein Gott,
Ich kann es ändern, wenn ihr wollt! Ich mache
Sofort ein Lustspiel aus dem Trauerspiel,
...
Tragikomödie soll dies Stück drum werden."
(Übers. Leander)

ressen, Leidenschaften und Charakteren zum Trotz, sich eine in sich einklangsvolle Wirklichkeit dennoch durch das menschliche Handeln zustande bringe. Schon die Alten haben Tragödien, welche einen ähnlichen Ausgang nehmen, indem die Individuen nicht aufgeopfert werden, sondern sich erhalten; wie z. B. der Areopag in den *Eumeniden* des Aischylos beiden Seiten, dem Apoll wie den rächenden Jungfrauen, das Recht der Verehrung zuteilt; auch im *Philoktet* schlichtet sich auf Herakles' Göttererscheinung und Rat der Kampf zwischen Neoptolemos und Philoktetes, und sie ziehen vereint gen Troja. Hier aber geschieht die Ausgleichung von außen durch den Befehl der Götter usf. und hat nicht in den Parteien selbst ihren inneren Quellpunkt, während es im modernen Schauspiel die Individuen selbst sind, welche sich durch den Verlauf ihrer eigenen Handlung zu diesem Ablassen vom Streit und zur wechselseitigen Aussöhnung ihres Zwecks oder Charakters hingeleitet finden. Nach dieser Seite ist Goethes *Iphigenie* ein echt poetisches Musterbild eines Schauspiels, mehr noch als der *Tasso,* in welchem einerseits die Aussöhnung mit Antonio mehr nur eine Sache des Gemüts und der subjektiven Anerkennung ist, dass Antonio den realen Lebensverstand besitze, der dem Charakter Tassos abgeht, andererseits das Recht des idealen Lebens, welches Tasso im Konflikt mit der Wirklichkeit, Schicklichkeit, dem Anstände festgehalten, vornehmlich nur subjektiv im Zuschauer recht behält und äußerlich höchstens als Schonung des Dichters und Teilnahme für sein Los hervortritt.

γγ) Im ganzen aber sind teils die Grenzen dieser Mittelgattung schwankender als die der Tragödie und Komödie, teils liegt hier die Gefahr nahe, entweder aus dem echt dramatischen Typus herauszugehen oder ins Prosaische zu geraten. Indem nämlich die Konflikte, da sie durch ihren eigenen Zwiespalt zum Friedensschluss hingelangen sollen, von Anfang an nicht in tragischer Schärfe einander entgegenstehen, so sieht der Dichter sich leicht dadurch veranlasst, die ganze Kraft seiner Darstellung der innerlichen Seite der Charaktere zuzuwenden und den Gang der Situationen zum bloßen Mittel für diese Charakterschilderung zu machen; oder er gestattet umgekehrt der

äußeren Seite von Zeit- und Sittenzuständen einen überwiegenden Spielraum; und fällt ihm beides zu schwer, so beschränkt er sich gar etwa darauf, durch das bloße Interesse der Verwicklung spannender Ereignisse die Aufmerksamkeit rege zu erhalten. Zu diesem Kreise gehört deshalb auch eine Masse der neueren Bühnenstücke, welche weniger auf Poesie als auf Theaterwirkung Anspruch machen und entweder statt auf wahrhaft poetische auf bloß menschliche Rührung losgehen oder sich einerseits nur die Unterhaltung, andererseits die moralische Besserung des Publikums zum Zweck machen, dabei aber größtenteils dem Schauspieler vielfache Gelegenheit verschaffen, seine durchgebildete Virtuosität glänzend an den Tag zu legen.

b. Unterschied der antiken und modernen dramatischen Poesie

Dasselbe Prinzip, welches uns den Grund für die Scheidung der dramatischen Kunst in Tragödie und Komödie gab, liefert nun auch die wesentlichen Haltpunkte für die Entwicklungsgeschichte derselben. Denn der Fortgang in dieser Entfaltung kann nur in einem Auseinanderlegen und Ausbilden der Hauptmomente bestehen, die im Begriffe des dramatischen Handelns liegen, so dass auf der einen Seite die ganze Auffassung und Ausführung das *Substantielle* in den Zwecken, Konflikten und Charakteren herauskehrt, während auf der anderen die *subjektive* Innerlichkeit und *Partikularitätöen* Mittelpunkt ausmacht.

α) In dieser Rücksicht können wir hier, wo es nicht um eine vollständige Kunstgeschichte zu tun ist, von vornherein diejenigen Anfänge der dramatischen Kunst beiseite stellen, welche wir im *Orient* antreffen. Wie weit es nämlich die orientalische Poesie auch im Epos und in einigen Arten der Lyrik gebracht hat, so verbietet dennoch die ganze morgenländische Weltanschauung von Hause aus eine gemäße Ausbildung der *dramatischen* Kunst. Denn zum wahrhaft *tragischen* Handeln ist es notwendig, dass bereits das Prinzip der *individuellen* Freiheit und Selbstständigkeit oder wenigstens die Selbstbestimmung, für die eigene Tat und deren Folgen frei aus sich selbst einstehen zu wollen, erwacht sei; und in noch höherem Grade muss für das Hervor-

treten der *Komödie* das freie Recht der *Subjektivität* und deren selbstgewisser Herrschaft sich hervorgetan haben. Beides ist im Orient nicht der Fall, und besonders steht die großartige Erhabenheit der mohammedanischen Poesie, obschon sich in ihr einerseits die individuelle Selbstständigkeit schon energischer geltend machen kann, dennoch jedem Versuche, sich dramatisch auszusprechen, durchaus fern, da andererseits die *eine* substantielle Macht sich jede erschaffene Kreatur nur um so konsequenter unterwirft und ihr Los in rücksichtslosem Wechsel entscheidet. Die Berechtigung eines besonderen Inhalts der individuellen Handlung und der sich in sich vertiefenden Subjektivität kann deshalb, wie es die dramatische Kunst erfordert, hier nicht auftreten, ja die Unterwerfung des Subjekts unter den Willen Gottes bleibt gerade im Mohammedanismus um so abstrakter, je abstrakt-allgemeiner die eine herrschende Macht ist, die über dem Ganzen steht und keine Besonderheit letztlich aufkommen lässt. Wir finden deshalb dramatische Anfänge nur bei den *Chinesen* und *Indem,* doch auch hier, den wenigen Proben nach, die bis jetzt bekannt geworden sind, nicht als Durchführung eines freien, individuellen Handelns, sondern mehr nur als Verlebendigung von Ereignissen und Empfindungen zu bestimmten Situationen, die in gegenwärtigem Verlauf vorübergeführt werden.

β) Den eigentlichen Beginn der dramatischen Poesie haben wir deshalb bei den *Griechen* aufzusuchen, bei denen überhaupt das Prinzip der freien Individualität die Vollendung der klassischen Kunstform zum ersten Mal möglich macht. Diesem Typus gemäß kann jedoch auch in Betreff auf die Handlung das Individuum hier nur insoweit hervortreten, als es die freie Lebendigkeit des substantiellen Gehalts menschlicher Zwecke unmittelbar erfordert. Dasjenige daher, um das es in dem alten Drama, Tragödie und Komödie, vornehmlich geht, ist das Allgemeine und Wesentliche des Zwecks, den die Individuen vollbringen; in der Tragödie das sittliche Recht des Bewusstseins in Ansehung der bestimmten Handlung, die Berechtigung der Tat an und für sich; und in der alten Komödie wenigstens sind es ebenso die allgemeinen öffentlichen Interessen, welche herausgehoben werden: die

Staatsmänner und ihre Art, den Staat zu lenken, Krieg und Frieden, das Volk und seine sittlichen Zustände, die Philosophie und deren Verderbnis usf. Dadurch kann hier weder die mannigfache Schilderung des inneren Gemüts und eigentümlichen Charakters oder die spezielle Verwicklung und Intrige vollständig Platz gewinnen, noch dreht sich das Interesse um das Schicksal der Individuen, sondern statt für diese partikulareren Seiten wird die Teilnahme vor allem für den einfachen Kampf und Ausgang der wesentlichen Lebensmächte und der in der Menschenbrust waltenden Götter in Anspruch genommen, als deren individuelle Repräsentanten die tragischen Helden in der ähnlichen Weise auftreten, in welcher die komischen Figuren die allgemeine Verkehrtheit offenbar machen, zu der sich in der Gegenwart und Wirklichkeit selbst die Grundrichtungen des öffentlichen Daseins umgewandelt haben.

γ) In der *modernen,* romantischen Poesie dagegen gibt die persönliche Leidenschaft, deren Befriedigung nur einen subjektiven Zweck betreffen kann, überhaupt das Schicksal eines besonderen Individuums und Charakters in speziellen Verhältnissen, den vornehmlichen Gegenstand.

Das poetische Interesse darin liegt nach dieser Seite in der Größe der Charaktere, die durch ihre Phantasie oder Gesinnung und Anlage zugleich das Erhobensein über ihre Situationen und Handlungen sowie den vollen Reichtum des Gemüts als reale, oft nur durch Umstände und Verwicklungen verkümmerte und zugrunde gerichtete Möglichkeit zeigen, zugleich aber in der Größe solcher Naturen selbst wieder eine Versöhnung erhalten. In Rücksicht auf den besonderen Inhalt der Handlung ist es deshalb bei dieser Auffassungsweise nicht die sittliche Berechtigung und Notwendigkeit, sondern die einzelne Person und deren Angelegenheiten, worauf unser Interesse hingewiesen ist. Ein Hauptmotiv liefern daher auf diesem Standpunkte die Liebe, der Ehrgeiz usw., ja selbst das Verbrechen ist nicht auszuschließen. Doch wird das letztere leicht zu einer schwer zu umschiffenden Klippe. Denn ein Verbrecher für sich, vollends wenn er schwach und von

Hause aus niederträchtig ist wie der Held in Müllners[200] *Schuld,* gibt nur einen ekelhaften Anblick. Hier vor allem muss daher wenigstens die formelle Größe des Charakters und Macht der Subjektivität gefordert werden, alles Negative auszuhalten und ohne Verleugnung ihrer Taten, und ohne in sich zertrümmert zu sein, ihr Los dahinnehmen zu können. Umgekehrt aber sind die substantiellen Zwecke, Vaterland, Familie, Krone und Reich usf., wenn es auch den Individuen darin nicht auf das Substantielle, sondern auf ihre eigene Individualität ankommt, in keiner Weise entfernt zu halten, aber sie bilden dann im ganzen mehr den bestimmten Boden, auf welchem die Individuen ihrem subjektiven Charakter nach stehen und in Kampf geraten, als dass sie den eigentlichen letzten Inhalt des Wollens und Handelns lieferten.

Neben diese Subjektivität kann ferner die Breite der Partikularität sowohl in Rücksicht des Inneren treten als auch in Betreff auf die äußeren Umstände und Verhältnisse, innerhalb welcher die Handlung vor sich geht. Dadurch machen sich hier im Unterschiede der einfachen Konflikte, wie wir sie bei den Alten finden, die Mannigfaltigkeit und Fülle der handelnden Charaktere, die Seltsamkeit immer neu durcheinandergeschlungener Verwicklungen, die Irrgewinde der Intrige, das Zufällige der Ereignisse, überhaupt alle die Seiten mit Recht geltend, deren Freiwerden gegen die durchgreifende Substantialität des wesentlichen Inhalts den Typus der romantischen Kunstform im Unterschiede der klassischen bezeichnet.

Dieser scheinbar losgebundenen Partikularität unerachtet muss aber dennoch auch auf diesem Standpunkte, soll das Ganze dramatisch und poetisch bleiben, auf der einen Seite die Bestimmtheit der Kollision, welche sich durchzukämpfen hat, sichtlich herausgehoben sein, andererseits muss sich, hauptsächlich in der Tragödie, durch den Verlauf und Ausgang der besonderen Handlung das Walten einer höheren Weltregierung, sei es als Vorsehung oder Schicksal, offenbar machen.

---

[200] Adolf Müllner, 1774 -1829, Dramatiker

c. Die konkrete Entwicklung der dramatischen Poesie und ihrer Arten

In die soeben betrachteten wesentlichen Unterschiede der Konzeption und poetischen Ausführung treten nun die verschiedenen Arten der dramatischen Kunst hinein und gelangen erst, insofern sie sich auf der einen oder anderen Stufe entwickeln, zu ihrer wahrhaft realen Vollständigkeit. Wir haben deshalb zum Schluss auch auf diese konkrete Gestaltungsweise noch unsere Betrachtung hinzulenken.

α) Der nächste Hauptkreis, der uns, wenn wir aus dem oben bereits angeführten Grunde die orientalischen Anfänge ausschließen, als die gediegenste Stufe sowohl der eigentlichen Tragödie als auch der Komödie sogleich vor Augen steht, ist die dramatische Poesie der *Griechen.* In ihr nämlich kommt zum ersten Male das Bewusstsein von dem zum Vorschein, was überhaupt das Tragische und Komische seinem wahren Wesen nach ist, und nachdem diese entgegengesetzten Anschauungsarten des menschlichen Handelns sich zu fester Trennung streng voneinander abgeschieden haben, ersteigen in organischer Entwicklung erst die Tragödie, dann die Komödie den Gipfelpunkt ihrer Vollendung, von welcher endlich die römische dramatische Kunst nur einen schwächeren Abglanz wiedergibt, der selbst das nicht erreicht, was den Römern später in dem ähnlichen Streben im Epos und der Lyrik gelang. – In Rücksicht auf die nähere Betrachtung dieser Stufen jedoch will ich mich, um nur das Wichtigste kurz zu berühren, auf den tragischen Standpunkt des Aischylos und Sophokles sowie auf den komischen des Aristophanes beschränken.

αα) Was nun erstens die *Tragödie* angeht, so sagte ich bereits, dass die Grundform, durch welche sich ihre ganze Organisation und Struktur bestimmt, in dem Herausheben der substantiellen Seite sowohl der Zwecke und ihres Inhalts als auch der Individuen und ihres Kampfes und Schicksals zu suchen sei.

Den allgemeinen Boden für die tragische Handlung bietet wie im Epos so auch in der Tragödie der Weltzustand dar, den ich früher be-

reits als den *heroischen* bezeichnet habe. Denn nur in den heroischen Tagen können die allgemeinen sittlichen Mächte, indem sie weder als Gesetze des Staats noch als moralische Gebote und Pflichten für sich fixiert sind, in ursprünglicher Frische als die Götter auftreten, welche sich entweder in ihrer eigenen Tätigkeit entgegenstellen oder als der lebendige Inhalt der freien menschlichen Individualität selber erscheinen. Soll nun aber das Sittliche sich von Hause aus als die substantielle Grundlage, als der allgemeine Boden dartun, aus welchem das Gewächse des individuellen Handelns ebenso sehr in seiner Entzweiung hervorkommt, als es aus dieser Bewegung wieder zur Einheit zurückgerissen wird, so haben wir für das Sittliche im Handeln zwei unterschiedene Formen vor uns.

Erstlich nämlich das einfache Bewusstsein, das, insofern es die Substanz nur als unentzweite Identität ihrer besonderen Seiten will, in ungestörter Beruhigung für sich und andere tadellos und neutral bleibt. Dies in seiner Verehrung, seinem Glauben und Glück besonderungslose und damit nur allgemeine Bewusstsein aber kann zu keiner bestimmten Handlung kommen, sondern hat vor dem Zwiespalte, der darin liegt, eine Art von Grauen, obschon es, als selber tatlos, zugleich jenen geistigen Mut, in einem selbstgesetzten Zweck zum Entschließen und Handeln herauszutreten, für höher achtet, sich jedoch keines Eingehens darein fähig und als der bloße Boden und Zuschauer weiß und deshalb für die als das Höhere verehrten handelnden Individuen nichts anderes zu tun übrig behält, als der Energie ihres Beschlusses und Kampfs das Objekt seiner eigenen Weisheit, die substantielle Idealität der sittlichen Mächte nämlich, entgegenzusetzen.

Die *zweite* Seite bildet das individuelle Pathos, das die handelnden Charaktere mit sittlicher Berechtigung zu ihrem Gegensatze gegen andere antreibt und sie dadurch in Konflikt bringt. Die Individuen dieses Pathos sind weder das, was wir im modernen Sinne des Worts Charaktere nennen, noch aber bloße Abstraktionen, sondern stehen in der lebendigen Mitte zwischen beidem als feste Figuren, die nur das sind, was sie sind, ohne Kollision in sich selbst, ohne schwankendes Anerkennen eines anderen Pathos und insofern – als Gegenteil der

heutigen Ironie – hohe, absolut bestimmte Charaktere, deren Bestimmtheit jedoch in einer besonderen sittlichen Macht ihren Inhalt und Grund findet. Indem nun erst die *Entgegensetzung* solcher zum Handeln berechtigten Individuen das Tragische ausmacht, so kann dieselbe nur auf dem Boden der menschlichen Wirklichkeit zum Vorschein kommen. Denn nur diese enthält die Bestimmung, dass eine besondere Qualität die Substanz eines Individuums in *der* Weise ausmacht, dass sich dasselbe mit seinem ganzen Interesse und Sein in solch einen Inhalt hineinlegt und ihn zur durchdringenden Leidenschaft werden lässt. In den *seligen* Göttern aber ist die indifferente göttliche Natur das Wesentliche, wogegen der Gegensatz, mit welchem es nicht zu letztlichem Ernste kommt, vielmehr – wie ich schon beim Homerischen Epos anführte – zu einer sich wieder auflösenden Ironie wird.

Diese beiden Seiten, von denen die eine so wichtig für das Ganze ist als die andere – das unentzweite Bewusstsein vom Göttlichen und das kämpfende, aber in göttlicher Kraft und Tat auftretende Handeln, das sittliche Zwecke beschließt und durchführt –, geben die hauptsächlichen Elemente ab, deren Vermittlung die griechische Tragödie als *Chorunö handelnde* Heroen in ihren Kunstwerken darstellt.

Es ist in neuerer Zeit viel über die Bedeutung des griechischen *Chors* gesprochen und dabei die Frage aufgeworfen worden, ob er auch in die moderne Tragödie eingeführt werden könne und solle. Man hat nämlich das Bedürfnis solch einer substantiellen Grundlage gefühlt und sie doch zugleich nicht recht anzubringen und einzufügen gewusst, weil man die Natur des echt Tragischen und die Notwendigkeit des Chors für den Standpunkt der griechischen Tragödie nicht tief genug zu fassen verstand. Einerseits nämlich hat man den Chor wohl insofern anerkannt, als man gesagt hat, dass ihm die ruhige Reflexion über das Ganze zukomme, während die handelnden Personen in ihren besonderen Zwecken und Situationen befangen blieben und nun am Chor und seinen Betrachtungen ganz ebenso den Maßstab des Werts ihrer Charaktere und Handlungen erhielten, als das Publikum an ihm in dem Kunstwerke einen objektiven Repräsentanten seines

eigenen Urteils über das fände, was vor sich geht. Mit dieser Ansicht ist teilweise der rechte Punkt in der Rücksicht getroffen, dass der Chor in der Tat als das substantielle, höhere, von falschen Konflikten abmahnende, den Ausgang bedenkende Bewusstsein dasteht.

Dessen ungeachtet ist er doch nicht etwa eine bloß äußerlich und müßig wie der Zuschauer reflektierende moralische Person, die, für sich uninteressant und langweilig, nur um dieser Reflexion wegen hinzugefügt wäre, sondern er ist die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden emporwachsen und durch die Existenz desselben bedingt sind. So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwicklungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint und nur das Gleichmaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muss. Dass aber dieses gesicherte Asyl wirklich vorhanden sei, davon gibt uns der Chor das Bewusstsein. Er greift deshalb in die Handlung nicht tatsächlich ein, er übt kein Recht tätig gegen die kämpfenden Helden aus, sondern spricht nur theoretisch sein Urteil, warnt, bemitleidet oder ruft das göttliche Recht und die inneren Mächte an, welche die Phantasie sich äußerlich als den Kreis der waltenden Götter vorstellt. In diesem Ausdruck ist er, wie wir schon sahen, lyrisch; denn er handelt nicht und hat keine Ereignisse episch zu erzählen; aber sein Inhalt bewahrt zugleich den epischen Charakter substantieller Allgemeinheit, und so bewegt er sich in einer Weise der Lyrik, welche im Unterschiede der eigentlichen Odenform zuweilen dem Päan und Dithyrambus sich nähern kann. Diese Stellung des Chors in der griechischen Tragödie ist wesentlich herauszuheben. Wie das Theater selbst seinen äußeren Boden, seine Szene und Umgebung hat, so ist der Chor, das Volk, gleichsam die geistige Szene, und man kann ihn dem

Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgibt. Bei uns dagegen stehen die Statuen unter freiem Himmel ohne solch einen Hintergrund, den auch die moderne Tragik nicht braucht, da ihre Handlungen nicht auf diesem substantiellen Grunde, sondern auf dem subjektiven Willen und Charakter sowie auf dem scheinbar äußerlichen Zufall der Begebenheiten und Umstände beruhen. – In dieser Rücksicht ist es eine durchaus falsche Ansicht, wenn man den Chor als ein zufälliges Nachgeschleppe und ein bloßes Überbleibsel aus der Entstehungszeit des griechischen Dramas betrachtet. Allerdings ist sein äußerlicher Ursprung aus dem Umstände herzuleiten, dass bei den Bacchusfesten, in Ansehung auf Kunst, der Chorgesang die Hauptsache ausmachte, bis dann zur Unterbrechung ein Erzähler hinzutrat, dessen Bericht sich endlich zu den wirklichen Gestalten der dramatischen Handlung umwandelte und erhob. Der Chor aber wurde in der Blütezeit der Tragödie nicht etwa nur beibehalten, um dies Moment des Götterfestes und Bacchusdienstes zu ehren, sondern er bildete sich nur deshalb immer schöner und maßvoller aus, weil er wesentlich zur dramatischen Handlung selbst gehört und ihr so sehr notwendig ist, dass der Verfall der Tragödie sich hauptsächlich auch an der Verschlechterung der Chöre dartut, die nicht mehr ein integrierendes Glied des Ganzen bleiben, sondern zu einem gleichgültigeren Schmuck herabsinken. Für die romantische Tragödie dagegen zeigt sich der Chor weder passend, noch ist sie aus Chorgesängen ursprünglich entstanden. Im Gegenteil ist hier der Inhalt derart, dass jede Einführung von Chören im griechischen Sinne hat misslingen müssen. Denn schon die ältesten sogenannten Mysterien, Moralitäten und sonstigen Farcen, von denen das romantische Drama ausging, stellen kein Handeln in jenem ursprünglich griechischen Sinne, kein Heraustreten aus dem unentzweiten Bewusstsein des Lebens und des Göttlichen dar. Ebenso wenig eignet sich der Chor für das Rittertum und die Königsherrschaft, insofern hier das Volk zu gehorchen hat oder selber Partei und in die Handlung mit dem Interesse seines Glücks oder Unglücks verwickelt wird. Überhaupt kann er da nicht seine rechte Stelle finden, wo es sich

um partikulare Leidenschaften, Zwecke und Charaktere handelt oder die Intrige ihr Spiel zu treiben hat.

Das *zweite* Hauptelement, dem Chor gegenüber, bilden die *konfliktvoll* handelnden *Individuen.* In der griechischen Tragödie nun ist es nicht etwa böser Wille, Verbrechen, Nichtswürdigkeit oder bloßes Unglück, Blindheit und dergleichen, was den Anlass für die Kollisionen hervorbringt, sondern, wie ich schon mehrfach sagte, die sittliche Berechtigung zu einer bestimmten Tat. Denn das abstrakt Böse hat weder in sich selbst Wahrheit, noch ist es von Interesse. Doch muss es auf der anderen Seite auch nicht als bloße Absicht erscheinen, dass man den handelnden Personen sittliche Charakterzüge gibt, sondern ihre Berechtigung muss an und für sich wesentlich sein. Kriminalfälle, wie in neueren Zeiten, nichtsnutzige oder auch sogenannte moralisch edle Verbrecher mit ihrem leeren Geschwätze vom Schicksal finden wir deshalb in der alten Tragödie ebenso wenig, als der Entschluss und die Tat auf der bloßen Subjektivität des Interesses und Charakters, auf Herrschsucht, Verliebtheit, Ehre oder sonst auf Leidenschaften beruht, deren Recht allein in der besonderen Neigung und Persönlichkeit wurzeln kann. Solch ein durch den Gehalt seines Zwecks berechtigter Entschluss nun aber, indem er sich in einseitiger Besonderheit zur Ausführung bringt, verletzt unter bestimmten Umständen, welche an sich schon die reale Möglichkeit von Konflikten in sich tragen, ein anderes, gleich sittliches Gebiet menschlichen Wollens, das nun der entgegenstehende Charakter als sein wirkliches Pathos festhält und reagierend durchführt, so dass dadurch die Kollision gleichberechtigter Mächte und Individuen vollständig in Bewegung kommt.

Der Kreis dieses Inhalts nun, obschon er mannigfaltig partikularisiert werden kann, ist dennoch seiner Natur nach nicht von großem Reichtume. Der Hauptgegensatz, den besonders Sophokles nach Aischylos' Vorgang aufs schönste behandelt hat, ist der des *Staats,* des sittlichen Lebens in seiner geistigen Allgemeinheit, und der *Familie* als der natürlichen Sittlichkeit. Dies sind die reinsten Mächte der tragischen Darstellung, indem die Harmonie dieser Sphären und das einklangsvolle Handeln innerhalb ihrer Wirklichkeit die vollständige

Realität des sittlichen Daseins ausmacht. Ich brauche in dieser Rücksicht nur an Aischylos' *Sieben vor Theben* und mehr noch an die *Antigone* des Sophokles zu erinnern. Antigone ehrt die Bande des Bluts, die unterirdischen Götter, Kreon allein den Zeus, die waltende Macht des öffentlichen Lebens und Gemeinwohls. Auch in der *Iphigenia in Aulis* sowie in dem *Agamemnon,* den *Choephoren* und *Eumeniden* des Aischylos und in der *Elektra* des Sophokles finden wir den ähnlichen Konflikt. Agamemnon opfert als König und Führer des Heers seine Tochter dem Interesse der Griechen und des trojanischen Zuges und zerreißt dadurch das Band der Liebe zur Tochter und Gattin, das Klytämnestra, als Mutter, im tiefsten Herzen bewahrt und rächend dem heimkehrenden Gatten schmählichen Untergang bereitet. Orest, der Sohn und Königssohn, ehrt die Mutter, aber er hat das Recht des Vaters, des Königs zu vertreten und schlägt den Schoß, der ihn geboren. – Dies ist ein für alle Zeiten gültiger Inhalt, dessen Darstellung daher aller nationalen Unterschiedenheit zum Trotz auch unsere menschliche und künstlerische Teilnahme gleich rege erhält.

Formeller schon ist eine zweite Hauptkollision, welche die griechischen Tragiker besonders in dem Schicksal des Ödipus darzustellen liebten, wovon uns Sophokles das vollendetste Beispiel in seinem *Oedipus rex* und *Ödipus auf Kolonos* zurückgelassen hat. Hier handelt es sich um das Recht des wachen Bewusstseins, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewusstem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewusst und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich getan hat. Ödipus hat den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet, in blutschänderischem Ehebette Kinder gezeugt, und dennoch ist er, ohne es zu wissen und zu wollen, in diese ärgsten Frevel verwickelt worden. Das Recht unseres heutigen, tieferen Bewusstseins würde darin bestehen, diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Wollen gelegen haben, auch nicht als die Taten des eigenen Selbst anzuerkennen; der plastische Grieche aber steht ein für das, was er als Individuum vollbracht hat, und zerscheidet sich nicht in die formelle Subjektivität des Selbstbewusstseins und in das, was die objektive Sache ist.

Für uns von untergeordneterer Art endlich sind andere Kollisionen, welche teils auf die allgemeine Stellung des individuellen Handelns überhaupt zum griechischen Fatum, teils auf speziellere Verhältnisse Bezug haben.

Bei allen diesen tragischen Konflikten nun aber müssen wir vornehmlich die falsche Vorstellung von *Schuld* oder *Unschuld* beiseite lassen. Die tragischen Heroen sind ebenso schuldig als unschuldig. Gilt die Vorstellung, der Mensch sei schuldig nur in *dem* Falle, dass ihm eine Wahl offenstand und er sich mit Willkür zu dem entschloss, was er ausführt, so sind die alten plastischen Figuren unschuldig; sie handeln aus diesem Charakter, diesem Pathos, weil sie gerade dieser Charakter, dieses Pathos sind; da ist keine Unentschlossenheit und keine Wahl. Das eben ist die Stärke der großen Charaktere, dass sie nicht wählen, sondern durch und durch von Hause aus das *sind,* was sie wollen und vollbringen. Sie sind das, was sie sind, und ewig dies, und das ist ihre Größe. Denn die Schwäche im Handeln besteht nur in der Trennung des Subjekts als solchen und seines Inhalts, so dass Charakter, Willen und Zweck nicht absolut in eins gewachsen erscheinen und das Individuum sich, indem ihm kein fester Zweck als Substanz seiner eigenen Individualität, als Pathos und Macht seines ganzen Wollens in der Seele lebt, unentschlossen noch von diesem zu jenem wenden und sich nach Willkür entscheiden kann. Dies Herüber und Hinüber ist aus den plastischen Gestalten entfernt; das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für sie unauflöslich. Was sie zu ihrer Tat treibt, ist eben das sittlich berechtigte Pathos, welches sie nun auch in pathetischer Beredsamkeit gegeneinander nicht in der subjektiven Rhetorik des Herzens und Sophistik der Leidenschaft geltend machen, sondern in jener ebenso gediegenen als gebildeten Objektivität, in deren Tiefe, Maß und plastisch lebendiger Schönheit vor allem Sophokles Meister war. Zugleich aber führt ihr kollisionsvolles Pathos sie zu verletzenden, schuldvollen Taten. An diesen nun wollen sie nicht etwa unschuldig sein. Im Gegenteil: was sie getan, wirklich getan zu haben, ist ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als dass er unschuldig gehandelt habe. Es ist die Ehre der

gehandelt habe. Es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein. Sie wollen nicht zum Mitleiden, zur Rührung bewegen. Denn nicht das Substantielle, sondern die subjektive Vertiefung der Persönlichkeit, das *subjektive* Leiden rührt. Ihr fester, starker Charakter aber ist eins mit seinem wesentlichen Pathos, und dieser unscheidbare Einklang flößt Bewunderung ein, nicht Rührung, zu der auch Euripides erst übergegangen ist.

Das Resultat endlich der tragischen Verwicklung leitet nun keinem anderen Ausgange zu, als dass sich die beiderseitige Berechtigung der gegeneinander kämpfenden Seiten zwar bewährt, die *Einseitigkeit* ihrer Behauptung aber abgestreift wird und die ungestörte innere Harmonie, jener Zustand des Chors zurückkehrt, welcher allen Göttern ungetrübt die gleiche Ehre gibt. Die wahre Entwicklung besteht nur in dem Aufheben der Gegensätze als *Gegensätze,* in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikte wechselweise zu negieren streben. Nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befriedigung des Geistes das letzte, insofern erst bei solchem Ende die Notwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann und das Gemüt wahrhaft sittlich beruhigt ist; erschüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache. Nur wenn man diese Einsicht festhält, lässt sich die alte Tragödie begreifen. Wir dürfen deshalb solch eine Art des Abschlusses auch nicht als einen bloß moralischen Ausgang auffassen, dem gemäß das Böse bestraft und die Tugend belohnt ist, d. h. „wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch“. Auf diese subjektive Seite der in sich reflektierten Persönlichkeit und deren Gut und Böse kommt es hier gar nicht an, sondern, wenn die Kollision vollständig war, auf die Anschauung der affirmativen Versöhnung und das gleiche Gelten beider Mächte, die sich bekämpften. Ebenso wenig ist die Notwendigkeit des Ausgangs ein blindes Schicksal, d. h. ein bloß unvernünftiges, unverstandenes Fatum, das viele antik nennen; sondern die Vernünftigkeit des Schicksals, obschon sie hier noch nicht als selbstbewusste Vorsehung erscheint, deren göttlicher Endzweck mit der Welt und den Individuen für sich und andere heraustritt, liegt eben darin, dass die

höchste Gewalt, die über den einzelnen Göttern und Menschen steht, es nicht dulden kann, dass die einseitig sich verselbstständigenden und dadurch die Grenze ihrer Befugnis überschreitenden Mächte sowie die Konflikte, welche hieraus folgen, Bestand erhalten. Das Fatum weist die Individualität in ihre Schranken zurück und zertrümmert sie, wenn sie sich überhoben hat. Ein unvernünftiger Zwang aber, eine Schuldlosigkeit des Leidens müsste statt sittlicher Beruhigung nur Indignation in der Seele des Zuschauers hervorbringen. – Nach einer anderen Seite unterscheidet sich deshalb die *tragische* Versöhnung auch ebenso sehr wieder von der *epischen.*

Sehen wir in dieser Rücksicht auf Achill und Odysseus, so gelangen beide ans Ziel, und es gehört sich, dass sie es erreichen; aber es ist nicht ein stetes Glück, das sie begünstigt, sondern sie haben die Empfindung der Endlichkeit bitter zu kosten und müssen sich mühsam durch Schwierigkeiten, Verluste und Aufopferungen hindurchkämpfen. Denn so erfordert es die Wahrheit überhaupt, dass in dem Verlauf des Lebens und der objektiven Breite der Ereignisse auch die Nichtigkeit des Endlichen zur Erscheinung komme. So wird zwar Achilles' Zorn versöhnt, er erlangt von Agamemnon das, worin er beleidigt worden war, er nimmt an Hektor seine Rache, die Totenfeier für Patroklos wird vollbracht und Achill als der Herrlichste anerkannt; aber sein Zorn und dessen Versöhnung hat ihn eben seinen liebsten Freund, den edlen Patroklos, gekostet; um diesen Verlust an Hektor zu rächen, sieht er sich gezwungen, selber von seinem Zorne abzulassen und sich wieder in die Schlacht gegen die Troer zu begeben, und indem er als der Herrlichste gekannt ist, hat er zugleich die Empfindung seines frühen Todes. In der ähnlichen Weise langt Odysseus in Ithaka, diesem Ziel seiner Wünsche, endlich an, doch allein, schlafend, nach dem Verlust aller seiner Gefährten, aller Kriegsbeute vor llion, nach langen Jahren des Harrens und Abmühens. So haben beide ihre Schuld an die Endlichkeit abgetragen, und der Nemesis ist im Untergange Trojas und dem Schicksal der griechischen Helden ihr Recht geworden. Aber die Nemesis ist nur die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabsetzt, um das abstrakte Gleichgewicht

des Glücks durch Unglück wiederherzustellen, und ohne nähere sittliche Bestimmung nur das endliche Sein berührt und trifft. Dies ist die epische Gerechtigkeit im Felde des Geschehens, die allgemeine Versöhnung bloßer Ausgleichung. Die höhere tragische Aussöhnung hingegen bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie. Die Art und Weise nun aber, diesen Einklang herzustellen, kann sehr verschiedener Art sein, und ich will deshalb nur auf die Hauptmomente, um die es sich in dieser Rücksicht handelt, aufmerksam machen.

Erstlich ist besonders herauszuheben, dass, wenn die Einseitigkeit des Pathos den eigentlichen Grund der Kollisionen ausmacht, dies hier nichts anderes heißt, als dass sie ins lebendige Handeln eingetreten und somit zum alleinigen Pathos eines bestimmten Individuums geworden ist. Soll nun die Einseitigkeit sich aufheben, so ist es also dies Individuum, das, insofern es nur als das *eine* Pathos gehandelt hat, abgestreift und aufgeopfert werden muss. Denn das Individuum ist nur dies *eine* Leben; gilt dies nicht fest für sich als dieses *eine,* so ist das Individuum zerbrochen.

Die vollständigste Art dieser Entwicklung ist dann möglich, wenn die streitenden Individuen, ihrem konkreten Dasein nach, an sich selbst jedes als Totalität auftreten, so dass sie an sich selber in der Gewalt dessen stehen, wogegen sie ankämpfen, und daher das verletzen, was sie ihrer eigenen Existenz gemäß ehren sollten. So lebt z. B. Antigone in der Staatsgewalt Kreons; sie selbst ist Königstochter und Braut des Hämon, so dass sie dem Gebot des Fürsten Gehorsam zollen sollte. Doch auch Kreon, der seinerseits Vater und Gatte ist, müsste die Heiligkeit des Bluts respektieren und nicht das befehlen, was dieser Pietät zuwiderläuft. So ist beiden an ihnen selbst das immanent, wogegen sie sich wechselweise erheben, und sie werden an dem selber ergriffen und gebrochen, was zum Kreise ihres eigenen Daseins gehört. Antigone erleidet den Tod, ehe sie sich des bräutlichen Reigens erfreut, aber auch Kreon wird an seinem Sohne und seiner Gattin gestraft, die sich den Tod geben, der eine um Antigones, die andere um

Hämons Tod. Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt – ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen – erscheint mir nach dieser Seite die *Antigone* als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.

Der tragische Ausgang nun aber bedarf zum Ablassen beider Einseitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedes Mal des Untergangs der beteiligten Individuen. So enden bekanntlich die *Eumeniden* des Aischylos nicht mit dem Tode Orests oder dem Verderben der Eumeniden, dieser Rächerinnen des Mutterbluts und der Pietät dem Apoll gegenüber, welcher die Würde und Verehrung des Familienhauptes und Königs aufrechterhalten will und den Orest angestiftet hatte, Klytämnestra zu töten, sondern dem Orest wird die Strafe erlassen und beiden Göttern die Ehre gegeben. Zugleich aber sehen wir an diesem entscheidenden Schlüsse deutlich, was den Griechen ihre Götter galten, wenn sie sich dieselben in ihrer kämpfenden Besonderheit vor die Anschauung brachten. Vor dem wirklichen Athen erscheinen sie nur als Momente, welche die volle harmonische Sittlichkeit zusammenbindet. Die Stimmen des Areopags sind gleich; es ist Athene, die Göttin, das lebendige Athen seiner Substanz nach vorgestellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Orest freigibt, aber den Eumeniden ebenso als dem Apoll Altäre und Verehrung verspricht.

Dieser objektiven Versöhnung gegenüber kann die Ausgleichung *zweitens* subjektiver Art sein, indem die handelnde Individualität zuletzt ihre Einseitigkeit selber aufgibt. In dem Ablassen von ihrem substantiellen Pathos aber würde sie charakterlos erscheinen, was der Gediegenheit der plastischen Figuren widerspricht. Das Individuum kann sich deshalb nur gegen eine höhere Macht und deren Rat und Befehl aufgeben, so dass es für sich in seinem Pathos beharrt, durch einen Gott aber der starre Wille gebrochen wird. Der Knoten löst sich in diesem Falle nicht, sondern wird, wie im *Philoktet z. B.*, durch einen Deus ex machina zerhauen.

Schöner *endlich* als diese mehr äußerliche Weise des Ausgangs ist die innerliche Aussöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits

gegen das Moderne hinstreift. Das vollendeteste antike Beispiel hierfür haben wir in dem ewig zu bewundernden *Ödipus auf Kolonos* vor uns. Er hat seinen Vater unwissend erschlagen, den Thron Thebaes, das Bett der eigenen Mutter bestiegen; diese bewusstlosen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich; aber der alte Rätsellöser zwingt das Wissen über sein eigenes dunkles Schicksal heraus und erhält nun das furchtbare Bewusstsein, dass er dies in sich geworden. Mit dieser Auflösung des Rätsels an ihm selber hat er wie Adam, als er zum Bewusstsein des Guten und Bösen kam, sein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, sich blind, nun verbannt er sich vom Thron und scheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben werden, und irrt, ein hilfloser Greis, umher. Doch den Schwerbelasteten, der in Kolonos, statt seines Sohnes Verlangen, dass er zurückkehren möge, zu erhören, ihm seine Erinnye zugesellt, der allen Zwiespalt in sich auslöscht und sich in sich selber reinigt, ruft ein Gott zu sich; sein blindes Auge wird verklärt und hell, seine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gastfrei aufnahm. Diese Verklärung im Tode ist seine und unsere erscheinende Versöhnung in seiner Individualität und Persönlichkeit selber. Man hat einen christlichen Ton darin finden wollen, die Anschauung eines Sünders, den Gott zu Gnaden annimmt und das Schicksal, das an seiner Endlichkeit sich ausließ, im Tode durch Seligkeit vergütet. Die christliche religiöse Versöhnung aber ist eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, sich über ihre Wirklichkeit und Taten erhebt, indem sie das Herz selbst – denn dies vermag der Geist – zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdischen Schuld mit ihrer eigenen irdischen Individualität bezahlt und sich nun in der Gewissheit des ewigen, rein geistigen Seligseins in sich selbst gegen jene Anklagen festhält. Die Verklärung des Ödipus dagegen bleibt immer noch die antike Herstellung des Bewusstseins aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses *sittlichen* Gehaltes selber.

Was jedoch Weiteres in dieser Versöhnung liegt, ist die *Subjektivität* der Befriedigung, aus welcher wir den Übergang in das entgegengesetzte Gebiet der *Komödie* machen können.

ββ) Komisch nämlich, wie wir sahen, ist überhaupt die Subjektivität, die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiss bleibt. Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann: das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zuschanden wird, weil es aus sich selbst das Gegenteil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgemutheit verliert. Diese Sicherheit des Subjekts aber ist andererseits nur dadurch möglich, dass die Zwecke und damit auch die Charaktere entweder an und für sich nichts Substantielles enthalten oder, haben sie an und für sich Wesentlichkeit, dennoch in einer ihrer Wahrheit nach schlechthin entgegengesetzten und deshalb substanzlosen Gestalt zum Zweck gemacht und durchgeführt werden, so dass in dieser Rücksicht also immer nur das an sich selber Nichtige und Gleichgültige zugrunde geht und das Subjekt ungestört aufrecht stehen bleibt.

Dies ist nun auch im ganzen der Begriff der alten klassischen Komödie, wie sie sich für uns in den Stücken des Aristophanes erhalten hat. Man muss in dieser Rücksicht sehr wohl unterscheiden, ob die handelnden Personen für sich selbst komisch sind oder nur für die Zuschauer. Das erstere allein ist zur wahrhaften Komik zu rechnen, in welcher Aristophanes Meister war. Diesem Standpunkte gemäß stellt sich ein Individuum nur dann als lächerlich dar, wenn sich zeigt, es sei ihm in dem Ernste seines Zwecks und Willens selber nicht Ernst, so dass dieser Ernst immer für das Subjekt selbst seine eigene Zerstörung mit sich führt, weil es sich eben von Hause aus in kein höheres allgemeingültiges Interesse, das in eine wesentliche Entzweiung bringt, einlassen kann und, wenn es sich auch wirklich darauf einlässt, nur eine Natur zum Vorschein kommen lässt, die durch ihre gegenwärtige Existenz unmittelbar das schon zunichte gemacht hat, was sie scheint ins Werk richten zu wollen, so dass man sieht, es ist eigentlich gar nicht in sie eingedrungen. Das Komische spielt deshalb mehr in unteren Ständen der Gegenwart und Wirklichkeit selbst, unter Menschen,

die einmal sind, wie sie eben sind, nicht anders sein können und wollen und, jedes echten Pathos unfähig, dennoch nicht den mindesten Zweifel in das setzen, was sie sind und treiben. Zugleich aber tun sie sich als höhere Naturen dadurch kund, dass sie nicht an die Endlichkeit, in welche sie sich hineinbegeben, ernstlich gebunden sind, sondern darüber erhoben und gegen Misslingen und Verlust in sich selber fest und gesichert bleiben. Diese absolute Freiheit des Geistes, die an und für sich in allem, was der Mensch beginnt, von Anfang an getröstet ist, diese Welt der subjektiven Heiterkeit ist es, in welche uns Aristophanes einführt. Ohne ihn gelesen zu haben, lässt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann. – Die Interessen nun, in welchen diese Art der Komödie sich bewegt, brauchen nicht etwa aus den der Sittlichkeit, Religion und Kunst entgegengesetzten Gebieten hergenommen zu sein; im Gegenteil, die alte griechische Komödie hält sich gerade innerhalb dieses objektiven und substantiellen Kreises, aber es ist die subjektive Willkür, die gemeine Torheit und Verkehrtheit, wodurch die Individuen sich Handlungen, die höher hinauswollen, zunichte machen. Und hier bietet sich für Aristophanes ein reicher, glücklicher Stoff teils an den griechischen Göttern, teils an dem atheniensischen Volke dar. Denn die Gestaltung des Göttlichen zur menschlichen Individualität hat an dieser Repräsentation und deren Besonderheit, insofern dieselbe weiter gegen das Partikuläre und Menschliche hin ausgeführt wird, selbst den Gegensatz gegen die Hoheit ihrer Bedeutung und lässt sich als ein leeres Aufspreizen dieser ihr unangemessenen Subjektivität darstellen. Besonders aber liebt es Aristophanes, die Torheiten des Demos, die Tollheiten seiner Redner und Staatsmänner, die Verkehrtheit des Krieges, vor allem aber am unbarmherzigsten die neue Richtung des Euripides in der Tragödie auf die possierlichste und zugleich tiefste Weise dem Gelächter seiner Mitbürger preiszugeben. Die Personen, in denen er diesen Inhalt seiner großartigen Komik verkörpert, macht er in unerschöpflicher Laune gleich von vornherein zu Toren, so dass man sogleich sieht, dass nichts Gescheites herauskommen könne. So den Strepsiades, der zu den Philosophen gehen will, seiner Schulden ledig zu werden; so den Sokrates, der sich zum Lehrer des Strepsiades und seines Sohnes her-

gibt; so den Bacchus, den er in die Unterwelt hinabsteigen lässt, um wieder einen wahrhaften Tragiker hervorzuholen; ebenso den Kleon, die Weiber, die Griechen, welche die Friedensgöttin aus dem Brunnen ziehen wollen usf. Der Hauptton, der uns aus diesen Darstellungen entgegenklingt, ist das um so unverwüstbarere Zutrauen aller dieser Figuren zu sich selbst, je unfähiger sie sich zur Ausführung dessen zeigen, was sie unternehmen. Die Toren sind so unbefangene Toren, und auch die verständigeren haben gleich solch einen Anstrich des Widerspruchs mit dem, worauf sie sich einlassen, dass sie nun auch diese unbefangene Sicherheit der Subjektivität, es mag kommen und gehen, wie es will, niemals verlieren. Es ist die lachende Seligkeit der olympischen Götter, ihr unbekümmerter Gleichmut, der in die Menschen heimgekehrt und mit allem fertig ist. Dabei zeigt sich Aristophanes nie als ein kahler, schlechter Spötter, sondern er war ein Mann von geistreichster Bildung, der vortrefflichste Bürger, dem es Ernst blieb mit dem Wohle Athens und der sich durchweg als wahrer Patriot bewies. Was sich daher in seinen Komödien in voller Auflösung darstellt, ist, wie ich schon früher sagte, nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schein dieser substantiellen Mächte aufspreizt, die Gestalt und individuelle Erscheinung, in welcher die eigentliche Sache schon von Hause aus nicht mehr vorhanden ist, so dass sie dem ungeheuchelten Spiele der Subjektivität offen kann bloßgegeben werden. Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseins und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseins in der Tat die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen griechischen Volkes hervorgehen.

β) Wenden wir uns jetzt sogleich zur dramatischen Kunst der *modernen* Welt herüber, so will ich auch hier nur im allgemeinen noch einige Hauptunterschiede näher herausstellen, welche sowohl in Be-

zug auf das Trauerspiel als auch auf das Schauspiel und die Komödie von Wichtigkeit sind.

αα) Die Tragödie in ihrer antiken, plastischen Hoheit bleibt noch bei der Einseitigkeit stehen, das Gelten der sittlichen Substanz und Notwendigkeit zur allein wesentlichen Basis zu machen, dagegen die individuelle und subjektive Vertiefung der handelnden Charaktere in sich unausgebildet zu lassen, während die Komödie zur Vervollständigung ihrerseits in umgekehrter Plastik die Subjektivität in dem freien Ergehen ihrer Verkehrtheit und deren Auflösung zur Darstellung bringt.

Die *moderne Tragödie* nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Prinzip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die subjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sittlicher Mächte ist, zum eigentlichen Gegenstande und Inhalt und lässt in dem gleichartigen Typus die Handlungen ebenso durch den äußeren Zufall der Umstände in Kollision kommen, als die ähnliche Zufälligkeit auch über den Erfolg entscheidet oder zu entscheiden scheint. – In dieser Rücksicht sind es folgende Hauptpunkte, die wir zu besprechen haben: *erstens* die Natur der mannigfaltigen Zwecke, welche als Inhalt der Charaktere zur Ausführung gelangen sollen; *zweitens* die tragischen *Charaktere* selbst sowie die Kollisionen, denen sie unterworfen sind; *drittens* die von der antiken Tragödie unterschiedene Art des *Ausgangs* und der tragischen Versöhnung.

Wie sehr auch im romantischen Trauerspiel die Subjektivität der Leiden und Leidenschaften, im eigentlichen Sinne dieses Worts, den Mittelpunkt abgibt, so kann dennoch im menschlichen Handeln die Grundlage bestimmter Zwecke aus den konkreten Gebieten der Familie, des Staats, der Kirche usf. nicht ausbleiben. Denn mit dem Handeln tritt der Mensch überhaupt in den Kreis der realen Besonderheit ein. Insofern aber jetzt nicht das Substantielle als solches in diesen Sphären das Interesse der Individuen ausmacht, partikularisieren sich die Zwecke einerseits zu einer Breite und Mannigfaltigkeit sowie zu

einer Spezialität, in welcher das wahrhaft Wesentliche oft nur noch in verkümmerter Weise hindurchzuscheinen vermag. Außerdem erhalten diese Zwecke eine durchaus veränderte Gestalt. In dem religiösen Kreise z. B. bleiben nicht mehr die zu Götterindividuen durch die Phantasie herausgestellten besonderen sittlichen Mächte in eigener Person oder als Pathos menschlicher Heroen der durchgreifende Inhalt, sondern die Geschichte Christi, der Heiligen usf. wird dargestellt; im Staat ist es besonders das Königtum, die Macht der Vasallen, der Streit der Dynastien oder einzelner Mitglieder ein und desselben Herrscherhauses untereinander, was in bunter Verschiedenheit zum Vorschein kommt; ja weiterhin handelt es sich auch um bürgerliche und privatrechtliche und sonstige Verhältnisse, und in der ähnlichen Art tun sich auch im Familienleben Seiten hervor, welche dem antiken Drama noch nicht zugänglich waren. Denn indem sich in den genannten Kreisen das Prinzip der Subjektivität selber sein Recht verschafft hat, treten eben hierdurch in allen Sphären neue Momente heraus, die der moderne Mensch zum Zweck und zur Richtschnur seines Handelns zu machen sich die Befugnis gibt.

Andererseits ist es das Recht der Subjektivität als solcher, die sich als alleiniger Inhalt feststellt und nun die Liebe, die persönliche Ehre usf. so sehr als ausschließlichen Zweck ergreift, dass die übrigen Verhältnisse teils nur als der äußerliche Boden erscheinen können, auf welchem sich diese modernen Interessen hinbewegen, teils für sich den Forderungen des subjektiven Gemüts konfliktvoll entgegenstehen. Vertiefter noch ist es das Unrecht und Verbrechen, das der subjektive Charakter, wenn er es sich auch nicht als Unrecht und Verbrechen selber zum Zweck macht, dennoch, um sein vorgestecktes Ziel zu erreichen, nicht scheut. Dieser Partikularisation und Subjektivität gegenüber können sich drittens die Zwecke ebenso sehr wieder teils zur Allgemeinheit und umfassenden Weite des Inhalts ausdehnen, teils werden sie als in sich selber substantiell aufgefasst und durchgeführt. In der ersten Rücksicht will ich nur an die absolute philosophische Tragödie, an Goethes *Faust* erinnern, in welcher einerseits die Befriedigungslosigkeit in der Wissenschaft, andererseits die Lebendig-

keit des Weltlebens und irdischen Genusses, überhaupt die tragisch versuchte Vermittlung des subjektiven Wissens und Strebens mit dem Absoluten, in seinem Wesen und seiner Erscheinung, eine Weite des Inhalts gibt, wie sie in ein und demselben Werke zu umfassen zuvor kein anderer dramatischer Dichter gewagt hat. In der ähnlichen Art ist auch Schillers Karl Moor gegen die gesamte bürgerliche Ordnung und den ganzen Zustand der Welt und Menschheit seiner Zeit empört und lehnt sich in diesem allgemeinen Sinne gegen dieselbe auf. Wallenstein fasst gleichfalls einen großen allgemeinen Zweck, die Einheit und den Frieden Deutschlands, einen Zweck, den er ebenso sehr durch seine Mittel, die, nur künstlich und äußerlich zusammengehalten, gerade da zerbrechen und zerfahren, wo es ihm Ernst wird, als auch durch seine Erhebung gegen die kaiserliche Autorität verfehlt, an deren Macht er mit seinem Unternehmen zerschellen muss. Dergleichen allgemeine Weltzwecke, wie sie Karl Moor und Wallenstein verfolgen, lassen sich überhaupt nicht durch ein Individuum in *der Art* durchführen, dass die anderen zu gehorsamen Instrumenten werden, sondern sie setzen sich durch sich selber teils mit dem Willen vieler, teils gegen und ohne ihr Bewusstsein durch. Als Beispiele einer Auffassung der Zwecke als in sich substantieller will ich nur einige Tragödien des Calderon anführen, in welchen die Liebe, Ehre usf. in Rücksicht auf ihre Rechte und Pflichten von den handelnden Individuen selbst wie nach einem Kodex für sich fester Gesetze gehandhabt wird. Auch in Schillers tragischen Figuren kommt, wenn auch auf einem ganz anderen Standpunkte, häufig das Ähnliche zunächst insofern vor, als diese Individuen ihre Zwecke zugleich im Sinne allgemeiner absoluter Menschenrechte auffassen und verfechten. So meint z. B. schon der Major Ferdinand in *Kabale und Liebe* die Rechte der Natur gegen die Konvenienzen der Mode zu verteidigen, und vor allem fordert Marquis Posa Gedankenfreiheit als ein unveräußerliches Gut der Menschheit.

Im Allgemeinen aber ist es in der modernen Tragödie nicht das Substantielle ihres Zwecks, um dessentwillen die Individuen handeln und was sich als das Treibende in ihrer Leidenschaft bewährt, sondern

die Subjektivität ihres Herzens und Gemüts oder die Besonderheit ihres Charakters dringt auf Befriedigung. Denn selbst in den eben angeführten Beispielen ist teils bei jenen spanischen Ehren- und Liebeshelden der Inhalt ihrer Zwecke an und für sich so subjektiver Art, dass die Rechte und Pflichten desselben mit den eigenen Wünschen des Herzens unmittelbar zusammenfallen können, teils erscheint in Schillers Jugendwerken das Pochen auf Natur, Menschenrechte und Weltverbesserung mehr nur als Schwärmerei eines subjektiven Enthusiasmus; und wenn Schiller in seinem späteren Alter ein reiferes Pathos geltend zu machen suchte, so geschah dies eben, weil er das Prinzip der antiken Tragödie auch in der modernen dramatischen Kunst wiederherzustellen im Sinne hatte. Um den näheren Unterschied bemerkbar zu machen, der in dieser Rücksicht zwischen der antiken und modernen Tragödie stattfindet, will ich nur auf Shakespeares *Hamlet* hinweisen, welchem eine ähnliche Kollision zugrunde liegt, wie sie Aischylos in den *Choephoren* und Sophokles in der *Elektra* behandelt hat. Denn auch dem Hamlet ist der Vater und König erschlagen, und die Mutter hat den Mörder geheiratet. Was aber bei den griechischen Dichtern eine sittliche Berechtigung hat, der Tod des Agamemnon, erhält dagegen bei Shakespeare die alleinige Gestalt eines verruchten Verbrechens, an welchem Hamlets Mutter unschuldig ist, so dass sich der Sohn als Rächer nur gegen den brudermörderischen König zu wenden hat und in ihm nichts vor sich sieht, was wahrhaft zu ehren wäre. Die eigentliche Kollision dreht sich deshalb auch nicht darum, dass der Sohn in seiner sittlichen Rache selbst die Sittlichkeit verletzen muss, sondern um den subjektiven Charakter Hamlets, dessen edle Seele für diese Art energischer Tätigkeit nicht geschaffen ist und, voll Ekel an der Welt und am Leben, zwischen Entschluss, Proben und Anstalten zur Ausführung umhergetrieben, durch das eigene Zaudern und die äußere Verwicklung der Umstände zugrunde geht.

Wenden wir uns *zweitens* deshalb jetzt zu der Seite hinüber, welche in der modernen Tragödie von hervorstechenderer Wichtigkeit ist, zu

den *Charakteren* nämlich und deren Kollision, so ist das Nächste, was wir zum Ausgangspunkt nehmen können, kurz resümiert, folgendes:

Die Heroen der alten, klassischen Tragödie finden Umstände vor, unter denen sie, wenn sie sich fest zu dem einen sittlichen Pathos entschließen, das ihrer eigenen für sich fertigen Natur allein entspricht, notwendig in Konflikt mit der gleichberechtigten, gegenüberstehenden sittlichen Macht geraten müssen. Die romantischen Charaktere hingegen stehen von Anfang an mitten in einer Breite zufälligerer Verhältnisse und Bedingungen, innerhalb welcher sich so und anders handeln ließe, so dass der Konflikt, zu welchem die äußeren Voraussetzungen allerdings den Anlass darbieten, wesentlich in dem *Charakter* liegt, dem die Individuen in ihrer Leidenschaft nicht um der substantiellen Berechtigung willen, sondern weil sie einmal das sind, was sie sind, Folge leisten. Auch die griechischen Helden handeln zwar nach ihrer Individualität, aber diese Individualität ist, wie gesagt, auf der Höhe der alten Tragödie notwendig selbst ein in sich sittliches Pathos, während in der modernen der eigentümliche Charakter als solcher, bei welchem es zufällig bleibt, ob er das in sich selbst Berechtigte ergreift oder in Unrecht und Verbrechen geführt wird, sich nach subjektiven Wünschen und Bedürfnissen, äußeren Einflüssen usf. entscheidet. Hier *kann* deshalb wohl die Sittlichkeit des Zwecks und der Charakter zusammenfallen, diese Kongruenz aber macht der Partikularisation der Zwecke, Leidenschaften und subjektiven Innerlichkeit wegen nicht die *wesentliche* Grundlage und objektive Bedingung der tragischen Tiefe und Schönheit aus.

Was nun die weiteren *Unterschiede* der Charaktere selber anbetrifft, so lässt sich hierüber bei der bunten Mannigfaltigkeit, der in diesem Gebiete Tür und Tor eröffnet ist, wenig Allgemeines sagen. Ich will deshalb nur die nachstehenden Hauptseiten berühren. – Ein nächster Gegensatz, der bald genug ins Auge springt, ist der einer *abstrakten* und dadurch formellen Charakteristik Individuen gegenüber, die uns als konkrete Menschen lebendig entgegentreten. Von der ersten Art lassen sich als Beispiel besonders die tragischen Figuren der Franzosen und Italiener zitieren, die, aus der Nachbildung der Alten ent-

sprungen, mehr oder weniger nur als bloße Personifikationen bestimmter Leidenschaften – der Liebe, Ehre, des Ruhms, der Herrschsucht, Tyrannei usf. – gelten können und die Motive ihrer Handlungen sowie den Grad und die Art ihrer Empfindungen zwar mit einem großen deklamatorischen Aufwand und vieler Kunst der Rhetorik zum besten geben, doch in dieser Weise der Explikation mehr an die Fehlgriffe des Seneca als an die dramatischen Meisterwerke der Griechen erinnern. Auch die spanische Tragödie streift an diese abstrakte Charakterschilderung an. Hier aber ist das Pathos der Liebe im Konflikt mit der Ehre, Freundschaft, königlichen Autorität usf. selbst so abstrakt-subjektiver Art und in Rechten und Pflichten von so scharfer Ausprägung, dass es, wenn es in dieser gleichsam subjektiven Substantialität als das eigentliche Interesse hervorstechen soll, eine vollere Partikularisation der Charaktere kaum zulässt. Dennoch haben die spanischen Figuren oft eine wenn auch wenig ausgefüllte Geschlossenheit und sozusagen spröde Persönlichkeit, welche den französischen abgeht, während die Spanier zugleich, der kahlen Einfachheit im Verlaufe französischer Tragödien gegenüber, auch im Trauerspiel den Mangel an innerer Mannigfaltigkeit durch die scharfsichtig erfundene Fülle interessanter Situationen und Verwicklungen zu ersetzen verstehen. – Als Meister dagegen in Darstellung menschlich voller Individuen und Charaktere zeichnen sich besonders die Engländer aus, und unter ihnen wieder steht vor allen anderen Shakespeare fast unerreichbar da. Denn selbst wenn irgendeine bloß formelle Leidenschaft, wie z. B. im *Macbeth* die Herrschsucht, im *Othello* die Eifersucht, das ganze Pathos seiner tragischen Helden in Anspruch nimmt, verzehrt dennoch solch eine Abstraktion nicht etwa die weiterreichende Individualität, sondern in dieser Bestimmtheit bleiben die Individuen immer noch ganze Menschen. Ja, je mehr Shakespeare in der unendlichen Breite seiner Weltbühne auch zu den Extremen des Bösen und der Albernheit fortgeht, um so mehr gerade, wie ich schon früher bemerkte, versenkt er selbst auf diesen äußersten Grenzen seine Figuren nicht etwa ohne den Reichtum poetischer Ausstattung in ihre Beschränktheit, sondern er gibt ihnen Geist und Phantasie; er macht sie durch das Bild, in welchem sie sich in theoretischer Anschauung ob-

jektiv wie ein Kunstwerk betrachten, selber zu freien Künstlern ihrer selbst und weiß uns dadurch, bei der vollen Markigkeit und Treue seiner Charakteristik, für Verbrecher ganz ebenso wie für die gemeinsten, plattesten Rüpel und Narren zu interessieren. Von ähnlicher Art ist auch die Äußerungsweise seiner tragischen Charaktere: individuell, real, unmittelbar lebendig, höchst mannigfaltig und doch, wo es nötig erscheint, von einer Erhabenheit und schlagenden Gewalt des Ausdrucks, von einer Innigkeit und Erfindungsgabe in augenblicklich sich erzeugenden Bildern und Gleichnissen, von einer Rhetorik – nicht der Schule, sondern der wirklichen Empfindung und Durchgängigkeit des Charakters, dass ihm in Rücksicht auf diesen Verein unmittelbarer Lebendigkeit und innerer Seelengröße nicht leicht ein anderer dramatischer Dichter unter den Neueren kann zur Seite gestellt werden. Denn Goethe hat zwar in seiner Jugend einer ähnlichen Naturtreue und Partikularität, doch ohne die innere Gewalt und Höhe der Leidenschaft nachgestrebt, und Schiller wieder ist in eine Gewaltsamkeit verfallen, für deren hinausstürmende Expansion es an dem eigentlichen Kern fehlt.

Ein *zweiter* Unterschied in den modernen Charakteren besteht in ihrer *Festigkeit* oder ihrem inneren *Schwanken* und Zerwürfnis. Die Schwäche der Unentschiedenheit, das Herüber und Hinüber der Reflexion, das Überlegen der Gründe, nach welchen der Entschluss sich richten soll, tritt zwar auch bei den Alten schon hin und wieder in den Tragödien des Euripides hervor; doch Euripides verlässt auch bereits die ausgerundete Plastik der Charaktere und Handlung und geht zum subjektiv Rührenden über. Im modernen Trauerspiel nun kommen dergleichen schwankende Gestalten häufiger besonders in *der* Weise vor, dass sie in sich selber einer gedoppelten Leidenschaft angehören, welche sie von dem einen Entschluss, der einen Tat zur anderen herüberschickt. Ich habe von diesem Schwanken bereits an einer anderen Stelle gesprochen (Bd. l, S. 312–316) und will hier nur noch hinzufügen, dass, wenn auch die tragische Handlung auf der Kollision beruhen muss, dennoch das Hineinlegen des Zwiespalts in ein und dasselbe Individuum immer viel Missliches mit sich führt. Denn die Zer-

rissenheit in entgegengesetzte Interessen hat zum Teil in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes ihren Grund, zum Teil in Schwäche und Unreifheit. Von dieser Art finden sich noch in Goethes Jugendprodukten einige Figuren: Weisungen z. B., Fernando in *Stella,* vor allem aber Clavigo. Es sind gedoppelte Menschen, die nicht zu fertiger und dadurch fester Individualität gelangen können. Anders schon ist es, wenn einem für sich selbst sicheren Charakter zwei entgegengesetzte Lebenssphären, Pflichten usf. gleich heilig erscheinen und er sich dennoch mit Ausschluss der anderen auf die *eine* Seite zu stellen genötigt sieht. Dann nämlich ist das Schwanken nur ein Übergang und macht nicht den Nerv des Charakters selbst aus. Wieder von anderer Art ist der tragische Fall, dass ein Gemüt gegen sein besseres Wollen zu entgegengesetzten Zwecken der Leidenschaft abirrt, wie z. B. Schillers Jungfrau, und sich nun aus diesem inneren Zwiespalt in sich selbst und nach außen herstellen oder daran untergehen muss. Doch hat diese subjektive Tragik innerer Zwiespältigkeit, wenn sie zum tragischen Hebel gemacht wird, überhaupt teils etwas bloß Trauriges und Peinliches, teils etwas Ärgerliches, und der Dichter tut besser, sie zu vermeiden, als sie aufzusuchen und vorzugsweise auszubilden. Am schlimmsten aber ist es, wenn solch ein Schwanken und Umschlagen des Charakters und ganzen Menschen gleichsam als eine schiefe Kunstdialektik zum Prinzipe der ganzen Darstellung gemacht wird und die Wahrheit gerade darin bestehen soll, zu zeigen: kein Charakter sei in sich fest und seiner selbst sicher. Die einseitigen Zwecke besonderer Leidenschaften und Charaktere dürfen es zwar zu keiner unangefochtenen Realisierung bringen, und auch in der gewöhnlichen Wirklichkeit wird ihnen durch die reagierende Gewalt der Verhältnisse und entgegenstehenden Individuen die Erfahrung ihrer Endlichkeit und Unhaltbarkeit nicht erspart; dieser Ausgang aber, welcher erst den sachgemäßen Schluss bildet, muss nicht als ein dialektisches Räderwerk gleichsam mitten in das Individuum selbst hineingesetzt werden, sonst ist das Subjekt als *diese* Subjektivität eine nur leere, unbestimmte Form, die mit keiner Bestimmtheit der Zwecke wie des Charakters lebendig zusammenwächst. Ebenso ist es noch etwas anderes, wenn der Wechsel im inneren Zustande des ganzen Menschen

eine konsequente Folge gerade dieser eigenen Besonderheit selber erscheint, so dass sich dann nur entwickelt und herauskommt, was an und für sich von Hause aus in dem Charakter gelegen hatte. So steigert sich z. B. in Shakespeares Lear die ursprüngliche Torheit des alten Mannes zur Verrücktheit in der ähnlichen Weise, als Glosters geistige Blindheit zur wirklichen leiblichen Blindheit umgewandelt wird, in welcher ihm dann erst die Augen über den wahren Unterschied in der Liebe seiner Söhne aufgehen. – Gerade Shakespeare gibt uns, jener Darstellung schwankender und in sich zwiespältiger Charaktere gegenüber, die schönsten Beispiele von in sich festen und konsequenten Gestalten, die sich eben durch dieses entschiedene Festhalten an sich selbst und ihren Zwecken ins Verderben bringen. Nicht sittlich berechtigt, sondern nur von der formellen Notwendigkeit ihrer Individualität getragen, lassen sie sich zu ihrer Tat durch die äußeren Umstände locken oder stürzen sich blind hinein und halten in der Stärke ihres Willens darin aus, selbst wenn sie jetzt nun auch, was sie tun, nur aus Not vollführen, um sich gegen andere zu behaupten, oder weil sie nun einmal dahin gekommen, wohin sie gekommen sind. Das Entstehen der Leidenschaft, die, an sich dem Charakter gemäß, bisher nur noch nicht hervorgebrochen ist, jetzt aber zur Entfaltung gelangt, dieser Fortgang und Verlauf einer großen Seele, ihre innere Entwicklung, das Gemälde ihres sich selbst zerstörenden Kampfes mit den Umständen, Verhältnissen und Folgen ist der Hauptinhalt in vielen von Shakespeares interessantesten Tragödien.

Der letzte wichtige Punkt, über den wir jetzt noch zu sprechen haben, betrifft den *tragischen Ausgang,* dem sich die modernen Charaktere entgegentreiben, sowie die Art der tragischen *Versöhnung,* zu welcher es diesem Standpunkte zufolge kommen kann. In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche als absolute Macht des Schicksals den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbstständigenden und dadurch kollidierenden besonderen Mächte rettet und aufrechterhält und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt. Tritt nun in der modernen Tragödie eine ähnliche Gerech-

tigkeit auf, so ist sie bei der Partikularität der Zwecke und Charaktere teils abstrakter, teils bei dem vertiefteren Unrecht und den Verbrechen, zu denen sich die Individuen, wollen sie sich durchsetzen, genötigt sehen, von kälterer, kriminalistischer Natur. Macbeth z. B., die älteren Töchter und Tochtermänner Lears, der Präsident in *Kabale und Liebe,* Richard III. usf. verdienen durch ihre Gräuel nichts Besseres, als ihnen geschieht. Diese Art des Ausgangs stellt sich gewöhnlich so dar, dass die Individuen an einer vorhandenen Macht, der zum Trotz sie ihren besonderen Zweck ausführen wollen, zerschellen. So geht z. B. Wallenstein an der Festigkeit der kaiserlichen Gewalt zugrunde; doch auch der alte Piccolomini, der bei der Behauptung der gesetzlichen Ordnung Verrat am Freunde begangen und die Form der Freundschaft missbraucht hat, wird durch den Tod seines hingeopferten Sohnes bestraft. Auch Götz von Berlichingen greift einen politisch bestehenden und sich fester gründenden Zustand an und geht daran zugrunde, wie Weisungen und Adelheid, welche zwar auf der Seite dieser ordnungsmäßigen Gewalt stehen, doch durch Unrecht und Treubruch sich selbst ein unglückliches Ende bereiten. Bei der Subjektivität der Charaktere tritt nun hierbei sogleich die Forderung ein, dass sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müssten. Diese Befriedigung nun kann teils religiös sein, indem das Gemüt gegen den Untergang seiner weltlichen Individualität sich eine höhere unzerstörbare Seligkeit gesichert weiß, teils formellerer, aber weltlicher Art, insofern die Stärke und Gleichheit des Charakters, ohne zu brechen, bis zum Untergange aushält und so seine subjektive Freiheit allen Verhältnissen und Unglücksfällen gegenüber in ungefährdeter Energie bewahrt; teils endlich inhaltsreicher durch die Anerkennung, dass es nur ein seiner Handlung gemäßes, wenn auch bitteres Los dahinnehme.

Auf der anderen Seite aber stellt sich der tragische Ausgang auch nur als Wirkung unglücklicher Umstände und äußerer Zufälligkeiten dar, die sich ebenso hätten anders drehen und ein glückliches Ende zur Folge haben können. In diesem Falle bleibt uns nur der Anblick, dass sich die moderne Individualität bei der Besonderheit des Charak-

ters, der Umstände und Verwicklungen an und für sich der Hinfälligkeit des Irdischen überhaupt überantwortet und das Schicksal der Endlichkeit tragen muss. Diese bloße Trauer ist jedoch leer und wird besonders dann eine nur schreckliche, äußerliche Notwendigkeit, wenn wir in sich selbst edle, schöne Gemüter in solchem Kampfe an dem Unglück bloß äußerer Zufälle untergehen sehen. Ein solcher Fortgang kann uns hart angreifen, doch erscheint er nur als grässlich, und es drängt sich unmittelbar die Forderung auf, dass die äußeren Zufälle mit dem übereinstimmen müssen, was die eigentliche innere Natur jener schönen Charaktere ausmacht. Nur in dieser Rücksicht können wir uns z. B. in dem Untergange Hamlets und Julias versöhnt fühlen. Äußerlich genommen, erscheint der Tod Hamlets zufällig durch den Kampf mit Laertes und die Verwechslung der Degen herbeigeleitet. Doch im Hintergrunde von Hamlets Gemüt liegt von Anfang an der Tod. Die Sandbank der Endlichkeit genügt ihm nicht; bei solcher Trauer und Weichheit, bei diesem Gram, diesem Ekel an allen Zuständen des Lebens fühlen wir von Hause aus, er sei in dieser greuelhaften Umgebung ein verlorener Mann, den der innere Überdruss fast schon verzehrt hat, ehe noch der Tod von außen an ihn herantritt. Dasselbe ist in *Romeo und Julia* der Fall. Dieser zarten Blüte sagt der Boden nicht zu, auf den sie gepflanzt ward, und es bleibt uns nichts übrig, als die traurige Flüchtigkeit so schöner Liebe zu beklagen, die wie eine weiche Rose im Tal dieser zufälligen Welt von den rauen Stürmen und Gewittern und den gebrechlichen Berechnungen edler, wohlwollender Klugheit gebrochen wird. Dies Weh aber, das uns befällt, ist eine nur schmerzliche Versöhnung, eine *unglückselige Seligkeit* im Unglück.

ββ) Wie uns die Dichter den bloßen Untergang der Individuen vorhalten, ebenso wohl können sie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwicklungen eine solche Wendung geben, dass sich daraus, sowenig die sonstigen Umstände es auch zu gestatten scheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere herbeiführt, für welche sie uns interessiert haben. Die Gunst solchen Schicksals hat wenigstens gleiches Recht als die Ungunst, und wenn es sich um weiter

nichts handelt als um diesen Unterschied, so muss ich gestehen, dass mir für meinen Teil ein glücklicher Ausgang lieber ist. Und warum auch nicht? Das bloße Unglück, nur weil es Unglück ist, einer glücklichen Lösung vorzuziehen, dazu ist weiter kein Grund vorhanden als eine gewisse vornehme Empfindlichkeit, die sich an Schmerz und Leiden weidet und sich darin interessanter findet als in schmerzlosen Situationen, die sie für alltäglich ansieht. Sind deshalb die Interessen in sich selbst von der Art, dass es eigentlich nicht der Mühe wert ist, die Individuen darum aufzuopfern, indem sie sich, ohne sich selber aufzugeben, ihrer Zwecke entschlagen oder wechselseitig darüber vereinigen können, so braucht der Schluss nicht tragisch zu sein. Denn die Tragik der Konflikte und Lösung muss überhaupt nur da geltend gemacht werden, wo dies, um einer höheren Anschauung ihr Recht zu geben, notwendig ist. Wenn aber diese Notwendigkeit fehlt, so ist das bloße Leiden und Unglück durch nichts gerechtfertigt. Hierin liegt der natürliche Grund für die *Schauspiele* und *Dramen,* diesen Mitteldingen zwischen Tragödien und Komödien. Den eigentlich poetischen Standpunkt dieser Gattung habe ich schon früher angegeben. Bei uns Deutschen nun aber ist sie teils auf das Rührende im Kreise des bürgerlichen Lebens und des Familienkreises losgegangen, teils hat sie sich mit dem Ritterwesen befasst, wie es seit dem *Götz* war in Schwung geraten, hauptsächlich aber war es der Triumph des *Moralischen,* der am häufigsten in diesem Felde gefeiert wurde. Gewöhnlich handelt es sich hier um Geld und Gut, Standesunterschiede, unglückliche Liebschaften, innere Schlechtigkeiten in kleineren Kreisen und Verhältnissen und dergleichen mehr, überhaupt um das, was wir auch sonst schon täglich vor Augen haben, nur mit dem Unterschiede, dass in solchen moralischen Stücken die Tugend und Pflicht den Sieg davonträgt und das Laster beschämt und bestraft oder zur Reue bewegt wird, so dass die Versöhnung nun in diesem moralischen Ende liegen soll, das alles gutmacht. Dadurch ist das Hauptinteresse in die Subjektivität der Gesinnung und des guten oder bösen Herzens hineingesetzt. Je mehr nun aber die abstrakte moralische Gesinnung den Angelpunkt abgibt, je weniger kann es einerseits das Pathos einer Sache, eines in sich wesentlichen Zweckes sein, an welches die Individualität geknüpft ist, während andererseits letztlich auch nicht

geknüpft ist, während andererseits letztlich auch nicht der bestimmte Charakter aushallen und sich durchbringen kann. Denn wird einmal alles in die bloß moralische Gesinnung und in das Herz hineingespielt, so hat in dieser Subjektivität und Stärke der moralischen Reflexion die sonstige Bestimmtheit des Charakters oder wenigstens der besonderen Zwecke keinen Halt mehr. Das Herz kann brechen und sich in seinen Gesinnungen ändern. Dergleichen rührende Schauspiele wie z. B. Kotzebues *Menschenhass und Reue* und auch viele der moralischen Vergehen in Ifflands Dramen gehen daher, genau genommen, eigentlich auch weder gut noch schlimm aus. Die Hauptsache nämlich läuft gewöhnlich aufs Verzeihen und auf das Versprechen der Besserung hinaus, und da kommt denn jede Möglichkeit der inneren Umwendung und des Ablassens von sich selber vor. Dies ist allerdings die hohe Natur und Größe des Geistes. Wenn aber der Bursche, wie die Kotzebueschen Helden meistenteils und Ifflands auch hin und wieder, ein Lump, ein Schuft war und sich nun zu bessern verspricht, so kann bei solch einem Gesellen, der von Hause aus nichts taugt, auch die Bekehrung nur Heuchelei oder so oberflächlicher Art sein, dass sie nicht tief haftet und der Sache nur für den Augenblick äußerlich ein Ende macht, im Grunde aber noch zu schlimmen Häusern führen kann, wenn das Ding erst wieder von neuem umzuschlagen anfängt.

γγ) Was zuletzt die moderne *Komödie* angeht, so wird in ihr besonders ein Unterschied von wesentlicher Wichtigkeit, den ich bereits bei der alten attischen Komödie berührt habe: der Unterschied, ob nämlich die Torheit und Einseitigkeit der handelnden Personen nur für andere oder ebenso für sie selber lächerlich erscheint, ob daher die komischen Figuren nur von den Zuschauern oder auch von sich selbst können ausgelacht werden. Aristophanes, der echte Komiker, hatte nur dies letztere zum Grundprinzip seiner Darstellung gemacht. Doch schon in der neuen griechischen Komödie und danach bei Plautus und Terenz bildet sich die entgegengesetzte Richtung aus, welche sodann im modernen Lustspiele zu so durchgreifender Gültigkeit kommt, dass eine Menge von komischen Produktionen sich dadurch

mehr oder minder gegen das bloß Prosaisch-Lächerliche, ja selbst gegen das Herbe und Widrige hinwendet. Besonders Moliere z. B. steht in seinen feineren Komödien, die keine Possen sein sollen, auf diesem Standpunkte. Das Prosaische hat hier darin seinen Grund, dass es den Individuen mit ihrem Zwecke bitterer Ernst ist. Sie verfolgen ihn deshalb mit allem Eifer dieser Ernsthaftigkeit und können, wenn sie am Ende darum betrogen werden oder sich ihn selbst zerstören, nicht frei und befriedigt mitlachen, sondern sind bloß die geprellten Gegenstände eines fremden, meist mit Schaden gemischten Gelächters. So ist z. B. Molieres *Tartuffe,* le faux devot, als Entlarvung eines wirklichen Bösewichts nichts Lustiges, sondern etwas sehr Ernsthaftes, und die Täuschung des betrogenen Orgon geht bis zu einer Peinlichkeit des Unglücks fort, die nur durch den Deus ex machina gelöst werden kann, dass ihm die Gerichtsperson am Ende sagen darf:

> Remettez-vous, monsieur, d'une alarme si chaude.
> Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
> Un prince dont les yeux se fönt jour dans les coeurs,
> Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.[201]

Auch die hässliche Abstraktion so fester Charaktere, wie z. B. Molieres Geiziger, deren absolute, ernsthafte Befangenheit in ihrer bornierten Leidenschaft sie zu keiner Befreiung des Gemüts von dieser Schranke gelangen lässt, hat nichts eigentlich Komisches. – Auf diesem Felde vornehmlich erhält dann als Ersatz die fein ausgebildete Geschicklichkeit in genauer Zeichnung der Charaktere oder die Durchführung einer wohlersonnenen Intrige die beste Gelegenheit für ihre kluge Meisterschaft. Die Intrige kommt größtenteils dadurch hervor, dass ein Individuum seine Zwecke durch die Täuschung der anderen zu erreichen sucht, indem es an deren Interessen anzuknüpfen und dieselben zu befördern scheint, sie eigentlich aber in den Widerspruch bringt, sich durch diese falsche Förderung selbst zu vernich-

---

[201] „Erholen Sie sich nun von Ihres Kummers Last;
Denn uns beherrscht ein Fürst, der die Betrüger hasst,
Ein Fürst, vor dem das Herz der Menschen sich erschließt,
Vor dessen scharfem Blick der Heuchler Kunst zerfließt.“

ten. Hiergegen wird dann das gewöhnliche Gegenmittel gebraucht, sich nun auch seinerseits wieder zu verstellen und damit den anderen in die gleiche Verlegenheit hineinzuführen: ein Herüber und Hinüber, das sich aufs sinnreichste in unendlich vielen Situationen hin und her wenden und durcheinander schlingen lässt. In Erfindung solcher Intrigen und Verwicklungen sind besonders die Spanier die feinsten Meister und haben in dieser Sphäre viel Anmutiges und Vortreffliches geliefert. Den Inhalt hierfür geben die Interessen der Liebe, Ehre usw. ab, welche im Trauerspiel zu den tiefsten Kollisionen führen, in der Komödie aber, wie z. B. der Stolz, die langempfundene Liebe nicht gestehen zu wollen und sie am Ende doch gerade deshalb selber zu verraten, sich als von Hause aus substanzlos erweisen und komisch aufheben. Die Personen endlich, welche dergleichen Intrigen anzetteln und leiten, sind gewöhnlich, wie im römischen Lustspiele die Sklaven, so im modernen die Bedienten oder Kammerzofen, die keinen Respekt vor den Zwecken ihrer Herrschaft haben, sondern sie nach ihrem eigenen Vorteil befördern oder zerstören und nur den lächerlichen Anblick geben, dass eigentlich die Herren die Diener, die Diener aber die Herren sind, oder doch wenigstens Gelegenheit für sonst komische Situationen darbieten, die sich äußerlich oder auf ausdrückliches Anstiften machen. Wir selbst als Zuschauer sind im Geheimnisse und können, vor aller List und jedem Betrüge, der oft sehr ernsthaft gegen die ehrbarsten und besten Väter, Oheime usf. getrieben wird, gesichert, nun über jeden Widerspruch lachen, der in solchen Prellereien an sich selbst liegt oder offen zutage kommt.

In dieser Weise stellt das moderne Lustspiel überhaupt Privatinteressen und die Charaktere dieses Kreises in zufälligen Schiefheiten, Lächerlichkeiten, abnormen Angewöhnungen und Torheiten für den Zuschauer teils in Charakterschilderung, teils in komischen Verwicklungen der Situationen und Zustände dar. Eine so franke Lustigkeit aber, wie sie als stete Versöhnung durch die ganze Aristophanische Komödie geht, belebt diese Art der Lustspiele nicht, ja sie können sogar abstoßend werden, wenn das in sich selbst Schlechte, die List der Bedienten, die Betrügerei der Söhne und Mündel gegen würdige Herrn, Väter und Vormünder, den Sieg davon-

Herrn, Väter und Vormünder, den Sieg davonträgt, ohne dass diese Alten selbst sich von schlechten Vorurteilen oder Wunderlichkeiten bestimmen lassen, um derentwillen sie in dieser ohnmächtigen Torheit lächerlich gemacht und den Zwecken anderer preisgegeben werden dürften.

Umgekehrt jedoch hat auch die moderne Welt dieser im ganzen prosaischen Behandlungsweise der Komödie gegenüber einen Standpunkt des Lustspiels ausgebildet, der echt komischer und poetischer Art ist. Hier nämlich macht die Wohligkeit des Gemüts, die sichere Ausgelassenheit bei allem Misslingen und Verfehlen, der Übermut und die Keckheit der in sich selber grundseligen Torheit, Narrheit und Subjektivität überhaupt wieder den Grundton aus und stellt dadurch in vertiefterer Fülle und Innerlichkeit des Humors, sei es nun in engeren oder weiteren Kreisen, in unbedeutenderem oder wichtigerem Gehalt, das wieder her, was Aristophanes in seinem Felde bei den Alten am vollendetesten geleistet hatte. Als glänzendes Beispiel dieser Sphäre will ich zum Schluss auch hier noch einmal Shakespeare mehr nur nennen als näher charakterisieren.

Mit den Ausbildungsarten der Komödie sind wir jetzt an das wirkliche Ende unserer wissenschaftlichen Erörterung angelangt. Wir begannen mit der symbolischen Kunst, in welcher die Subjektivität sich als Inhalt und Form zu finden und objektiv zu werden ringt; wir schritten zur klassischen Plastik fort, die das für sich klar gewordene Substantielle in lebendiger Individualität vor sich hinstellt, und endeten in der romantischen Kunst des Gemüts und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewusstsein bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbstzer-

störung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen will, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, dass alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiss und in sich gesichert zeigt.

In dieser Weise haben wir jetzt bis zum Ende hin jede wesentliche Bestimmung des Schönen und Gestaltung der Kunst philosophisch zu einem Kranze geordnet, den zu winden zu dem würdigsten Geschäfte gehört, das die Wissenschaft zu vollenden imstande ist. Denn in der Kunst haben wir es mit keinem bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk, sondern mit der Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit, mit der Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden, mit einer Entfaltung der Wahrheit zu tun, die sich nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern in der Weltgeschichte offenbart, von der sie selbst die schönste Seite und den besten Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die sauren Mühen der Erkenntnis ausmacht. Daher konnte unsere Betrachtung in keiner bloßen Kritik über Kunstwerke oder Anleitung, dergleichen zu produzieren, bestehen, sondern hatte kein anderes Ziel, als den Grundbegriff des Schönen und der Kunst durch alle Stadien hindurch, die er in seiner Realisation durchläuft, zu verfolgen und durch das Denken fassbar zu machen und zu bewähren. Möge meine Darstellung Ihnen in Rücksicht auf diesen Hauptpunkt Genüge geleistet haben, und wenn sich das Band, das unter uns überhaupt und zu diesem gemeinsamen Zwecke geknüpft war, jetzt aufgelöst hat, so möge dafür, dies ist mein letzter Wunsch, ein höheres, unzerstörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft sein und uns von nun an für immer fest vereinigt halten.

Hegel hat diese Vorlesungen zwischen 1817 und 1829 gehalten. Die Mitschriften in Heidelberg 1818 sowie in Berlin 1820/21, 1823,
1826, 1828/29 wurden zwischen 1835-1838 in Buchform herausgegeben. In der Werkausgabe „Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. 18 Bde. Berlin 1832-1845.“ bilden sie den Band 10.
In der Werkausgabe „Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden. Neu hg. Von H. Glockner. Stuttgart 1927—1940“ bilden sie Band 12-14.

Das Werk wurde behutsam an die neue Rechtschreibung angepasst

Georg Wilhelm Friedrich Hegels Vorlesungen sind u.a. nachzulesen in:

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden und Register, Bd.13, Vorlesungen über die Ästhetik I.: BD 13, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2007