

Lehrstoff

für den

deutschen Unterricht in Prima.

Von

Franz Kern,

weiland Professor und Direktor des Kölnischen Gymnasiums zu Berlin.

Zweite Auflage.

**Georg-Eckert-Institut
für internationale Schulbuchforschung
Braunschweig
- Bibliothek -**

BERLIN 1897.

Nicolaische Verlags-Buchhandlung
R. Stricker.

200

Georg-Eckert-Institut
für internationale
Schulbuchforschung
Braunschweig
Schulbuchbibliothek

12347

Z-II

A-89 (1897)

Georg-Eckert-Institut
für internationale Schulbuchforschung
Bresenstweig
- Bistritz -

Vorwort.

Der hier gebotene Lehrstoff behandelt Ästhetisches, Ethisches, Psychologisches, Rhetorisches. Aus der Logik ist neben erkenntnistheoretischen Vorbegriffen nur die Lehre vom Begriff etwas genauer behandelt, weil diese wenigen Erörterungen unentbehrlich scheinen, auch wenn die Logik in Prima nicht gelehrt wird. Wo sie aber gelehrt wird, stehen Kompendien genug zu Gebote. Ebenso ist nur das Allernötigste aus der Ethik und Psychologie behandelt.

Die Einheit in dem Lehrstoff liegt in den ästhetischen Belehrungen. Diese Einheit ist, wie jeder leicht sieht, künstlich geschaffen. Das Buch soll aber auch kein wissenschaftliches sein, sondern den Zwecken des Unterrichts dienen. Wer wegen seines ästhetischen Hauptinhalts und nur deswegen Interesse an dem Buche finden sollte, der sei freundlich und dringend gebeten, die Seiten 46—60 und 72—100 zu überschlagen. Daß aber in der künstlichen Anordnung nicht zugleich ein methodischer Wink für den Unterrichtsbetrieb liegen soll, ist bei einem für Prima bestimmten Buch, bei einem Buch, das sich Lehrstoff nennt, selbstverständlich. Das erste Kapitel ist keineswegs das leichteste. Es ist gewiß nichts dagegen einzuwenden, wenn man die zusammenhängende Unterweisung mit der „Einteilung der schönen Künste“ (S. 28) be-

ginnt, oder gar gleich von der Poesie (S. 46) ausgeht, und das Voraufgehende später erörtert oder sich auf gelegentliche Hinweisungen darauf beschränkt. Ebenso kann natürlich das aus der Psychologie, der Ethik, der Logik, der Rhetorik Gegebene (was in dem Buche der Lyrik eingefügt ist) durchaus als ein Besonderes, für sich Bestehendes und an sich Verständliches überall, wo der Unterricht darauf führt, behandelt werden.

Das Buch stelle ich mir zunächst in den Händen des Lehrers vor, dem es eben einen (manchem vielleicht nicht unwillkommenen) Stoff für den deutschen Unterricht darbieten möchte. Doch denke ich mir, daß auch Primaner es da, wo im Anschluß an dasselbe unterrichtet wird, mit Nutzen lesen könnten. Mit Rücksicht auf diese ist manche Dichtung eingehender besprochen worden, wie ich mich denn bemüht habe, so viel ich nur irgend konnte, das Theoretische an Beispielen klar zu machen und durch Aussprüche von Schriftstellern, besonders von Dichtern, zu belegen. Auch in der Auswahl innerhalb der Lyrik ist die pädagogische Rücksicht nie außer Acht gelassen.

Daß nach dem Buche, in der Reihenfolge seiner Kapitel, vom ersten bis zum letzten, unterrichtet würde, halte ich also nicht für wünschenswert; ja, es würde neben der Lektüre, den Aufsätzen, dem Unterricht in der Logik gar nicht ausführbar sein. Zweckmäßig geschähe die Anwendung des Buchs (falls es der Lehrer in den Händen aller Schüler weiß) vielmehr so, daß entweder der Lehrer wo er im Verlaufe des Unterrichts nur Andeutungen machen kann, die Schüler auffordert, das Nähere darüber (Begründung, Ausführung, Beispiele) in demselben nachzulesen, oder umgekehrt, daß er je nach dem Gange seiner Unterweisungen (auch nach dem Inhalt der zur Bearbeitung aufgegebenen Aufsätze, oder der gerade behandelten Lektüre) den Schülern die entsprechenden Seiten im Buche zur häuslichen Vorbereitung aufgibt, um nachher in der Lehrstunde das Gelesene zu besprechen und, wo Dunkelheit geblieben oder Mißverständnis entstanden ist, die Sache durch Gespräch zu völliger Klarheit zu bringen. Einiges aus der Poetik und Rhetorik, was schon in das Pensum unterer Klassen gehört, ist aufgenommen, weil er-

fahrungsmäßig nicht bei allen Primanern klare Einsicht darin geblieben ist. Diese wären eben dann auf diese Kapitel zu verweisen und anzuhalten, durch die Lektüre ihre Lücken auszufüllen.

Aber an eine Einführung des Lehrstoffs als eines Schulbuchs denke ich zunächst nicht. Manchem langsamer auffassenden Schüler wird es freilich willkommen sein, im Anschluß an das im Unterricht Besprochene schwierigere ästhetische und psychologische Erörterungen noch einmal in Ruhe durchzulesen, andere werden gern durch selbständiges Studium sich das aneignen wollen, was im Unterricht weggelassen ist, z. B. das Kapitel über die Formen der Lyrik (S. 100—107), zu dessen schulmäßiger Behandlung selten die Zeit vorhanden sein wird. Mit Rücksicht auf diese beiden Möglichkeiten ist die Darstellung eingehender, als es in einem Buch, das nur dem Unterricht zu Grunde liegen soll, nötig wäre. Aber ausreichend für das Verständnis des im Unterricht Gebotenen und ausreichend für die von den Schülern zu verlangende Geistesbildung auf diesem Gebiet muß im allgemeinen der Unterricht des Lehrers selber sein.

Das Buch enthält Keime und Anleitung für mancherlei Aufsätze, teils weil es Gedanken darbietet, die durch schriftliche Darstellung der Schüler leicht erweitert und auf Beispiele angewendet werden können, teils weil die Schüler in einzelnen Darlegungen einen Anhalt finden, der ihnen für die Bearbeitung ähnlicher Themata von Nutzen sein kann. Vergl. z. B. S. 67—70. Für extemporale Aufgaben besonders, sollte ich meinen, müßte das Buch sehr reichen Stoff bieten. Auch die Bestimmungen von Begriffen wie: Handlung, Ereignis, Zustand; Motiv, Zweck; Ursache, Bedingung; Beschreibung, Schilderung und von sehr vielen anderen werden für klaren Gedankeninhalt der Aufsätze förderlich sein können.

Die wichtigsten und bekanntesten Gedanken aus der *ars poetica* des Horaz habe ich im Anhang deshalb zusammengestellt, weil ich weiß, daß nicht immer die Zeit dazu vorhanden ist, diese Epistel in den lateinischen Stunden zu lesen, und es doch sehr wünschenswert wäre, daß wenigstens das hier Mitgeteilte den Schülern bekannt würde.

Daß alle in dem Buche enthaltenen Gedanken (einige von ihnen beruhen nicht auf Tradition) die Zustimmung aller Fachgenossen finden werden, darf ich nicht hoffen. Das aber möchte ich doch hoffen, daß sie so weit begründet und haltbar erscheinen, daß sie dann eine Widerlegung verdienen. Solche Erörterung von Gegengründen ist auf der obersten Stufe der Gymnasien pädagogisch nicht nur völlig unbedenklich, sondern kann gerade die Schüler in ihrer geistigen Entwicklung erheblich fördern.

Berlin, im Oktober 1885.

Franz Kern.

Vorwort zur zweiten Auflage.

An diesem Buch, das jetzt nach dem Tode des Verfassers in zweiter Auflage erscheint, ist kaum ein Wort geändert worden. Sowohl die Recensionen als auch die im Nachlasse des Verfassers befindlichen Briefe mußten von einer neuen Bearbeitung durchaus abraten. Nur aus seinem Handexemplar, das er beim Unterricht zu benutzen pflegte, sind einige Änderungen herübergenommen worden und zwar nur solche, die er selber ohne Zweifel für den Druck verwertet hätte. Von Erweiterungen oder von einer Vermehrung der Citate, wozu seine handschriftlichen Bemerkungen in vielen Fällen hätten anregen können, ist grundsätzlich Abstand genommen worden.

Von der Berichtigung der Druckfehler abgesehen, finden sich die Änderungen auf Seite 5, wo eine andere Auffassung der Goetheschen Zueignung gegeben ist, die mit der übereinstimmt, die der Verfasser in seiner 1889 erschienenen Erklärung der Goetheschen Lyrik vertreten hat, und auf Seite 86, 87, wo die Worte über die Askese so gefaßt sind, daß sie auch dem katholischen Standpunkt gerecht werden. Gestrichen sind die beiden Anmerkungen auf Seite 40 und die eine auf Seite 141. Seite 63 sind die Beispiele für didaktische Gedichte innerhalb der Lyrik, des Epos und des Dramas weggeblieben, und Seite 65 fehlt unter dem Abschnitt „Idyllen“ der Hinweis auf Goethes Gedicht „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen“. Die anderen Änderungen sind so geringfügiger Art, daß es sich nicht lohnt, sie hier anzuführen.

Erwähnt mag nur noch werden, daß der öfter ausgesprochene Wunsch, dem Buch ein Register beizufügen, in dieser Auflage erfüllt ist.

Berlin, im November 1896.

Inhalt.

	Seite
Ueber das Kunstwerk	1—28
Das Schöne	1— 4
Verhältnis des Schönen zum Wahren	5— 8
Idealisierung durch die Kunst	8—15
Übertrieben idealistisches und übertrieben realistisches Verfahren	10
Objektives und subjektives Verfahren	11
Verhältnis des Schönen zum Guten	15—19
Künstlerische Geniahtät und Talent	19—28
Kongenialität	23—25
Einteilung der schönen Künste	28
Drei Einteilungsprincipien	28—29
Die Architektur	29—30
Die Skulptur	31—32
Lebende Bilder, Tanz, Schauspielkunst	31
Behandlung des Naturschönen (Pflanzen, Wasser, Feuer)	30—31
Die Malerei	32—33
Die Musik	33—34
Die Poesie	34—42
Darstellung des Körperlichen	36—42
Epitheta ornantia und specifica	39—40
Schilderung und Beschreibung	40—42
Das Verhältnis der Künste zu einander	42—45
Verbindung mehrerer Künste	42
Gegensatz von Architektur und Musik	42—43
Vorzüge und Schranken der Musik und der Poesie	43—45
Die Poesie	46—191
Die Formen der Poesie	46— 60
Rhythmus und Gleichklang	46— 51
Assonanz, Allitteration, Reim	47
Tropen	53— 56
Metapher, Allegorie	53— 54
Synekdoche, Metonymie, Antonomasie, Hyperbel, Litotes, Prägnanz, Periphrasis	55
Figuren	56— 60
Asyndeton, Polysyndeton, Epanalepsis, Anaphora,	

VIII

	Seite
Epiphora, Aposiopesis, rhetorische Frage, Ausruf, Apostrophe, Ethopöie, Prosopopöie .	56— 58
Wortspiel, Antanaklasis, Klimax (Antiklimax), Antithese, Paradoxon, Oxymoron	58— 60
Schöpferische Einfalt der Rede	60
Die Arten der Poesie	61— 70
Dreiteilung	62
Die sogenannte didaktische Poesie	62— 63
Körperliches, Ereignisse, Zustände	63— 66
Idyll	65
Unmöglichkeit der scharfen Sonderung der Lyrik von den beiden anderen Arten	66— 70
Schillers Glocke	67
Goethes Wanderer	68
Schillers Cassandra	69
Schillers Siegesfest	70
Die Lyrik	71—124
Das Denken	72— 80
Anschauung, Vorstellung, Begriff, Partition, Division, Definition	72— 74
Verhältnis der Begriffe zu einander: Unterordnung, Nebenordnung, Kreuzung, konträrer und kontradik- torischer Gegensatz, disparate Begriffe	74— 75
Urteil und Schluß	75— 76
Verstand	76
Vernunft	77
Phantasie Hoffnung, Furcht, Phantasterei	77— 79
Gedächtnis und Erinnerung	79— 80
Das Wollen	80— 96
Stärke und Stetigkeit des Wollens (Temperamente) Der Choliker	80— 84
Der Sanguiniker	81
Der Phlegmatiker	82
Der Phlegmatiker	83
Richtung des Wollens	84— 96
Motive und Zwecke	84— 85
Richtung auf das Praktische	85— 90
Auf das eigene Glück. Egoismus, Mäßigkeit, Gerechtigkeit, Selbstsucht, Undankbarkeit	85— 86
Auf das eigene Weh. Askese	86— 87
Auf das fremde Glück. Mitleid, Mitfreude	87
Auf das fremde Weh. Bosheit, Schadenfreude Eudämonismus	87— 88
Eudämonismus	88— 90
Richtung auf die Erkenntnis	90— 96
Melancholie	91— 95
Eukolie, Dyskolie; Optimismus, Pessimismus	95
Idealismus	96
Das Fühlen	96—100
Gefühl und Empfindung	96
Das Gefühl Vorstufe des Denkens	97
Das Gefühl Vorstufe des Wollens	100

	Seite
Die Formen der Lyrik	100—107
Reimlose Gedichte: Hymnen, Dithyramben, Distichen, Elegieen, Oden	101
Reimstrophen	102—107
Alexandriner	102
Oktave, Siciliane, Terzine	103
Ritornell, Triolett	104
Sestine, Ghasel	105
Sonett	106—107
Die Gedankenlyrik	107—115
Stoff, Umfang, Form	107—109
Anknüpfung an sinnlich anschauliche Vorgänge	109—113
Schillers Spaziergang, Tanz, Kaufmann	109
Schillers Johanniter, Aus Rückerts Weisheit des Brahmanen, Antaios, Goethes Meine Göttin	110—113
Einflechten von Anschaulichem. Schillers Ideal und Leben, Goethes Grenzen der Menschheit	113—114
Phantasielose Darstellung	114
Das Epigramm	115
Die Gefühlslyrik	116—121
Unsicherheit der Bestimmung	116
Ausgang: Lebenserfahrung, Erfindung, Naturinhalt: Verhältnis zu Gott, zur Menschenwelt, zur Natur	117
Annäherung an Epos und Drama	118—121
Fabeln und Parabeln	121—124
Fabeln und Parabeln	123
Das Epos	125—139
Die epische Handlung	125—128
Handlung in kleineren epischen Gedichten	126
Episoden	127
Mittel der epischen Darstellung	128—129
Darstellung im Präsens	128
Der Erzähler und der Held identisch	129
Einteilung der epischen Dichtungen	129—139
Volksepen und Kunstepen	129—130
Epopöen, Legenden, Balladen, Romanzen	131—132
Roman und Novelle	132—133
Märchen und Sage	133—134
Göttliches, menschliches, tierisches Leben	134—138
Kulturhistorischer Roman	136
Tendenzroman	137
Ernste, komische, humoristische Romane	138—139
Parodien und Travestieen	139
Das Drama	140—187
Vergleichung mit Epos und Lyrik	140—141
Das aufgeführte und das gelesene Drama	141—143
Die Handlung des Dramas (Fabel)	143—148

	Seite
Psychische und physische Wunder	144—146
Ereignisse	146—148
Zustände	148
Die Pantomime, das Körperliche	149
Mittel der Darstellung	149—151
Monolog	149
Dialog, Stichomythie	150
Rhythmische Form	151
Das Interesse an der Handlung	151—153
Die Handlung auf der Bühne und die nur berich- tete oder angedeutete	154—157
Die Exposition	157—159
Die erregenden Momente und die Peripetie	159—163
Doppelte Peripetie	161
Die Einheiten	163—167
Einheit der Zeit und des Ortes	164
Einheit der Handlung und Hauptperson	165—166
Fünf Akte	166
Die Trilogie	167
Einteilung der dramatischen Dichtungen	169—172
Komödien und Tragödien	170—172
Die Komödie:	172—174
Die Situationskomik	172
Die Charakterkomik	173
Die Intrigue	174
Possen, Charakterkomödien, Intriguenlust- spiele; das rührende Lustspiel	174
Die Tragödie:	174—187
Das Unglück herbeigeführt ohne Schuld	175—176
Das Unglück herbeigeführt durch fremde Schuld	177
Das Unglück herbeigeführt durch eigene Schuld	177—180
Die poetische Gerechtigkeit	179—180
Das Wesen des Tragischen	180—182
Die Wirkung der Tragödie (Katharsis)	182—187
Klassische und romantische Dichtung	188—191
Anhang.	
Die Hauptgedanken aus der ars poetica des Horaz.	192—197



Über das Kunstwerk.

1. Das Schöne.

Kunst im allgemeinen ist jede menschliche Thätigkeit, zu deren erfolgreicher Betreibung Begabung und Übung nötig ist, z. B. die Kunst des Mechanikers, des Seiltänzers. Gehört zu der erfolgreichen Betreibung nur Übung, keine besondere Begabung, so nennt man die Thätigkeit nicht Kunst, sondern Handwerk, z. B. das Tischlerhandwerk.

Richtet sich die Kunst auf das Hervorbringen von Nützlichem, so ist sie industrielle Kunst, richtet sie sich auf das Hervorbringen von Schönerem, so ist sie schöne Kunst. Wird in der Hervorbringung des Nützlichem zugleich möglichst eine Schönheitswirkung erstrebt, so entsteht das Kunstgewerbe.

Die Wissenschaft vom Schönen heißt Ästhetik. Der Name ist erst üblich seit Baumgarten, einem Philosophen des achtzehnten Jahrhunderts. Das Wesen und die Wirkung des Schönen haben aber schon griechische Philosophen untersucht, vor allen Platon, Aristoteles, Plotinos. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Aisthesis, Sinneswahrnehmung, sinnliche Erkenntnis, verengerte Baumgarten zu dem Begriff der vollkommenen sinnlichen Erkenntnis. Die Wissenschaft von dieser sinnlichen Erkenntnis nannte er Ästhetik, welche nach seiner Meinung der Logik als der Wissenschaft von der zweiten Erkenntnisart, der vernünftigen, nebengeordnet ist.

Was ist nun das Schöne?

Eine allgemein zugestandene Begriffsbestimmung, die das Schöne von dem Angenehmen, dem Zweckmäßigen, dem Guten und dem Wahren mit voller Klarheit ausschliesse und zugleich die nur ihm selber eigentümlichen Merkmale enthielte, giebt es bis jetzt noch nicht. Goethe hält sie überhaupt für unmöglich: „Ein für allemal

bleibt die Schönheit unerklärlich; sie erscheint uns wie im Traum, wenn wir die Werke der großen Dichter und Maler, kurz aller empfindenden Künstler betrachten; es ist ein schwimmendes glänzendes Schattenbild, dessen Umriß keine Definition hascht.“

Platen sagt in der „Verhängnisvollen Gabel“: „Schönheit ist das Weltgeheimnis, das uns lockt in Bild und Wort.“

Daher müssen folgende Beschreibungen genügen:

1. Das Schöne erregt unser inniges Wohlgefallen, ohne zugleich unsere Begierde zu erregen*).

2. Das Schöne gefällt uns durch Einheit in der Mannigfaltigkeit, durch seine Harmonie, durch seine in allen Teilen anschaulich**) erkennbare Zweckmäßigkeit, ohne daß es selber als Ganzes für einen andern Zweck als den der Betrachtung (des ästhetischen Genusses) als Mittel dient***).

3. In dem Schönen erscheint sinnlich das eigentümliche, innerste Wesen der Dinge, befreit von störenden Zufälligkeiten, also mühelos zu erfassen (das Naturschöne), oder es wird in solcher Weise anschaulich, nicht begrifflich, vom Künstler dargestellt (das Kunstschöne).

Bemerkung zu 1: Nicht das Wesen des Schönen selber wird durch diesen Satz dargestellt, sondern nur seine Wirkung auf die Menschen, und zwar nicht auf alle, sondern nur auf die ästhetisch Empfänglichen. Auch die reinste Schönheit kann in dem unlauteren Gemüt Begierde erregen, nicht nur reines uninteressiertes Wohlgefallen. Der Satz handelt also von dem Verhältnis, in welchem

*) Von dem Gefallen in diesem ästhetischen Sinne spricht Rückert in seinem beherzigenswerten Epigramm (Weisheit des Brahmanen, XVI, 1,46):

Ein böses Buch ist, das durchaus dir nicht gefällt,
Und gleichwohl etwas hat, womit es fest dich hält.

Das Wort gilt besonders von sehr vielen Romanen und Novellen.

**) Unter dem Anschaulichen ist hier nicht nur das durch das Auge uns Erschlossene zu verstehen, sondern auch das durch das Ohr Aufgefaßte. Anschaulich ist ferner nicht nur das unsere Sinne Affizierende, sondern auch das, was uns die Phantasie als ein sinnlich Gegenwärtiges vor die Seele bringt.

***) Die Architektur ist die einzige schöne Kunst, deren Werke über den Zweck des ästhetischen Genusses hinaus stets auch andern, praktischen Zwecken dienen.

wir zu dem Schönen stehen sollten. Dichterisch ist dies von Schiller in der zweiten Strophe seines Gedichts „das Ideal und das Leben“ veranschaulicht:

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
 Frei sein in des Todes Reichen,
 Brechet nicht von seines Gartens Frucht.
 An dem Scheine mag der Blick sich weiden,
 Des Genusses wandelbare Freuden
 Rächet schnellig der Begierde Flucht.
 Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
 Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht;
 Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
 Ewig sie des Orkus Pflicht.

Hier wird durch das Verhalten einer Göttin, der Persephone, veranschaulicht, wie sich die Menschen dem Schönen gegenüber nicht verhalten sollten. Freilich giebt es auch viele Schöne, auf welches die menschliche Begierde sich gar nicht richten kann. Vergl. Str. 7 aus Goethes Gedicht „Trost in Thränen“:

Die Sterne, die begehrt man nicht,
 Man freut sich ihrer Pracht,
 Und mit Entzücken blickt man auf
 In jeder heitern Nacht.

Solcher Schönheit gegenüber verhalten sich die ästhetisch Unempfindlichen völlig gleichgültig, ohne Begierde, aber auch ohne Freude.

Bemerkung zu 2: Der Satz will das Wesen des Schönen selber beschreiben und zwar mit Rücksicht auf seine Form. Die angegebenen allgemeinen Merkmale aber sind nicht nur dem Schönen eigentümlich, sondern auch manchem fest in sich geschlossenen System von wissenschaftlichen Erkenntnissen, das gleichfalls Harmonie und Einheit in der Mannigfaltigkeit hat. Eigentümlich ist hier an dem Schönen nur die Anschaulichkeit. Denn auch unter den wissenschaftlichen Erkenntnissen giebt es solche, mit welchen gar kein über sie hinausweisender Zweck verbunden ist. Die Erkenntnis des Wahren kann an sich erfreulich sein, ohne jeden praktischen Nutzen. Die gerade allem Schönen in Natur und Kunst eigentümliche Form, d. h. die allgemein gefallenden Verhältnisse, lassen sich durch einen umfassenden Begriff nicht ausdrücken, wohl aber können sie in

einzelnen Erscheinungen gezeigt werden, in dem Nacheinander der Melodie, des Rhythmus, dem Zugleich der musikalischen Harmonie, dem Nebeneinander der Linien und Farben in der Baukunst, Skulptur, Malerei (die Teilung des Vertikalen nach dem goldenen Schnitt). Goethe (Von deutscher Baukunst) spricht von dem „Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann“.

Daß die Schönheit nur in der Form, in der Erscheinung, nie in dem Inhalt liegt, hat Schiller in seinem Epigramm „Mitteilung“ mit Entschiedenheit behauptet:

Aus der schlechtesten Hand kann Wahrheit mächtig noch wirken;
Bei dem Schönen allein macht das Gefäß den Gehalt.

Bemerkung zu 3: Der Satz will das Wesen des Schönen nach seinem Inhalt darstellen. Das angegebene Merkmal ist aber der Art, daß es auch dasjenige in den Bereich des Schönen zieht, was sonst als sein Gegensatz gilt, nämlich das Häßliche (Unharmonische), wenn dieses nur in entschieden charakteristischer Form sich zeigt. Der Begriff des Schönen ist hier so weit gefaßt, daß er eben so gut eine Schönheit des Affen und der Kröte, wie die Schönheit des Menschen, des Pferdes, der Rose in sich schließt.

Von großer Wichtigkeit aber ist die in 2 und in 3 enthaltene formale Bestimmung, daß das Schöne stets entweder von selbst sinnlich erscheint (das Naturschöne) oder anschaulich vom Künstler dargestellt ist (das Kunstschöne).

Am besten faßt man daher die Merkmale von 2 und 3 so zusammen, ohne damit den Anspruch auf eine völlig genügende Begriffsbestimmung zu erheben: Schön ist das, was in anschaulicher Darstellung harmonisch, in sich überall zweckvoll erscheint, ohne einen Zweck über sich hinaus zu erstreben, und in sinnlicher, von störenden Zufälligkeiten befreiter Erscheinung uns das wahre Wesen der Dinge erschließt.

Danach ist nicht alles Harmonische und in sich allein Zweckvolle schön, aber auch nicht jede anschauliche Erscheinung des Wesens der Dinge ist schön, wenigstens in dem engeren, gewöhnlichen Sinne des Wortes, welcher das Häßliche dem Schönen als Gegensatz gegenüber stellt. Vergl. Bemerkung zu 3.

2. Verhältnis des Schönen zum Wahren.

Da nun auch das Ziel der Wahrheitsforschung, der Wissenschaft Erkenntnis des Wesens der Dinge ist, so ist klar, daß der Künstler, weil er das Schöne darstellen will, nach demselben Ziele strebt, wie der wissenschaftliche Forscher, welcher die Wahrheit sucht.*) Das Schöne ist anschaulich (konkret) dargestellte Wahrheit, die Wahrheit der Wissenschaft ist eine begriffliche (abstrakte).

Die Wahrheit aber, die weder allein anschaulich, noch allein begrifflich ist, weil sie eben beides ist, die göttliche, den Menschen unzugängliche Wahrheit hat Goethe in seinem Gedicht „Zueignung“ durch das Bild des göttlichen Weibes personifiziert, das dem Dichter den aus Morgenduft und Sonnenklarheit gewebten Schleier der Dichtung überreicht. Die Sonnenklarheit dieses „reinsten“ Schleiers weist auf die in jedem wirklichen Kunstwerk vorhandene Wahrheit (Erkenntnis des Wesens der Dinge) hin, der nicht mehr nebelgleich zerrinnende Morgenduft auf die Gefühlsinnigkeit, die reichen Falten auf die Formen der Dichtung, in der also Tiefe, Wahrheit, Schönheit enthalten sein müssen.**)

Diese tausend Falten des reinsten Schleiers hat auch Schiller im Sinne, wenn er als Dichter die anschauliche Erkenntnis und Darstellung über die begriffliche erhebend, in seinem Gedicht: „Die Mannigfaltigkeit“ sagt:

*) Man darf aber nicht übersehen, daß es viele Dinge und Erscheinungen in der Wirklichkeit giebt, deren Wesen und Wahrheit die Kunst gar nicht anschaulich darstellen kann, während es nichts in der Welt giebt, worauf sich die wissenschaftliche Forschung nicht richten kann.

**) Diese künstlerische Kraft, das scheinbar aller Form Widerstrebende zu gestalten, hat Goethe auch in den Versen ausgedrückt:

Schöpft des Dichters reine Hand,
Wasser wird sich ballen.

Vergl. Gedd. I, 276 (H):

Sel'gem Herzen, frommen Händen
Ballt sich die bewegte Welle
Herrlich zu krystallner Kugel.

Ähnlich Geibel:

Fließend Wasser ist der Gedanke,
Aber durch die Kunst gebannt
In der Form gediegne Schranke,
Wird er blitzender Demant.

Traurig herrscht der Begriff, aus tausendfach wechselnden Formen
 Bringet er dürftig und leer ewig nur eine hervor.
 Aber von Leben rauscht es und Lust, wo bildend die Schönheit
 Herrschet, das ewige Eins wandelt sie tausendfach neu.
 und in dem Epigramm „Licht und Farbe“:

Wohne du, ewiglich Eines, dort bei dem ewiglich Einem!
 Farbe, du wechselnde, komm' freundlich zu Menschen herab!

Vergl. auch die Schlußverse von Schillers „Künstler.“

Schiller sah in der anschaulichen, künstlerischen Erkenntnis
 eine Vorbereitung auf die begriffliche, wissenschaftliche, in der
 Schönheit die Vorstufe zur Wahrheit. (Künstler, v. 34):

V. 34. Nur durch das Morgenthor des Schönen
 Drangst du in der Erkenntnis Land.
 An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
 Übt sich am Reize der Verstand.

V. 42. Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
 Die alternde Vernunft erfand,
 Lag im Symbol des Schönen und des Großen
 Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

V. 54. Die, eine Glorie von Orionen
 Ums Angesicht, in hehrer Majestät,
 Nur angeschaut von reineren Dämonen,
 Verzehrend über Sternen geht,
 Geflohn auf ihrem Sonnenthrone,
 Die furchtbar herrliche Urania,
 Mit abgelegter Feuerkrone
 Steht sie — als Schönheit vor uns da.
 Der Anmut Gürtel umgewunden,
 Wird sie zum Kind, daß Kinder sie verstehn:
 Was wir als Schönheit hier empfunden,
 Wird einst als Wahrheit uns entgegen gehn*).

*) Daß aus jedem Kunstwerk eine begriffliche Wahrheit entwickelt
 werden kann, mag zugestanden werden, wenn es auch oft sehr schwer
 ist, sie aus dem Kunstwerk zu entwickeln; umgekehrt aber für jede
 begriffliche Wahrheit als Vorstufe ein schönes Gebilde anzunehmen, ist
 entschieden unzulässig. Vergl. oben S. 5 Anm.*)

Demnach ist es eine Übertreibung, wenn Rückert in der Weisheit
 des Brahmanen (XIV, 53) sagt:

Was hat ein Denker denn ergründet und begründet,
 Das nicht ein Sehermund in Ahnung vorverkündet?

Einen ähnlichen Gedanken drückt Goethe aus im „Künstlerlied“:

Wie Natur im Vielgebilde
Einen Gott uns offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Webt ein Sinn der ew'gen Art.

Dieses*) ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt
Und getrost der höchsten Klarheit
Hellsten Tags entgegenblickt.

So kann Geibel mit Recht von dem wissenschaftlichen Forscher
und dem Künstler sagen (Wissenschaft und Kunst, Sprüche 23):

Beide schaun dieselbe Welt,
Doch mit ganz verschiedenem Auge.

Und welches Wissen ist nicht blasengleich zerronnen,
Das nicht in Kunstkrystall Gediegenheit gewonnen?

Es gibt zwar merkwürdige Beispiele dafür, daß Dichter philosophische Wahrheiten, welche jeder künstlerischen Gestaltung durchaus widerstreben, bereits ausgesprochen haben, bevor sie von dem wissenschaftlichen Forscher in begrifflicher Darlegung aufgestellt und begründet waren. So hat lange vor Kant, welcher lehrte, daß die Dinge an sich weder räumlich noch zeitlich, daß vielmehr Raum und Zeit nur menschliche Anschauungsformen seien, der Dichter Johann Scheffler (der sich Angelus Silesius nannte) in seinem „Cherubinischen Wandersmann“ in zwei Sprüchen (I, 185; 189) genau dieselbe Ansicht ausgesprochen, freilich ohne sie zu begründen:

Nicht du bist in dem Ort, der Ort der ist in dir;
Wirfst du ihn aus, so steht die Ewigkeit schon hier.

Du selber machst die Zeit, das Uhrwerk sind die Sinnen:
Hemmst du die Unruh' nur, so ist die Zeit von hinnen.

Die Aussprüche hat er aber eben nicht als Dichter gethan, sondern als (mystischer) Denker. Etwas ganz anderes aber ist es, wenn man (vielleicht mit Recht) annimmt, daß auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Forschung selber der begrifflich dargelegten und mit Gründen bewiesenen Wahrheit ein dunkles Gefühl der Wahrheit vorangehe. Diese Meinung liegt in Rückerts Spruch (W. d. B., XIII, 40):

Nicht wahr ist, was du denkst; nur was du fühlst, ist wahr:
Durch's Denken machst du dir nur das Gefühlte klar.

*) Dieses = dieser (eben bezeichnete) Sinn.

Dieses Künstlerauge rühmt Schiller an Goethe in seinem Briefe vom 23. August 1794, wo er von dessen „beobachtendem Blicke“ spricht, „der so still und rein auf den Dingen ruht.“ Vergl. Aureliens Worte in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahren: „Aus echter Dichtung sieht der reine Geist des Dichters wie aus hellen, offenen Augen hervor.“

Schiller „Die vier Weltalter“ Str. 2 sagt vom Dichter:

Ihm gaben die Götter das reine Gemüt,
Wo die Welt sich, die ewige, spiegelt.

Während der wissenschaftliche Forscher seine Erkenntnis des Wesens der Dinge in allgemeinen Begriffen, Lehrsätzen, Systemen niederlegt, stellt sie der Künstler dar in Kunstwerken, in welchen immer ein Einzelnes, Besonderes zur Anschauung kommt. Auch in diesem erscheint das Wesentliche der Dinge, „weil das Besondere, wenn es nur zugleich bedeutend ist, auch als ein Allgemeines wirkt“ (Goethe, Theaterreden 8. Prolog vom 25. Septbr. 1802).

3. Idealisierung durch die Kunst.

Dieses Besondere wird dadurch bedeutend, unterscheidet sich dadurch von den Erscheinungen, welche die Wirklichkeit uns zeigt, daß es durch die idealisierende Thätigkeit des Künstlers entstanden ist. Unter Idealisieren ist nicht solches Verschönern zu verstehen, welches charakteristische Mängel des Gegenstandes aufhebt und ihm dafür Vorzüge andichtet; denn das wäre kein Streben nach Wahrheit, sondern vielmehr ein Verfälschen der Erkenntnis. Idealisieren heißt vielmehr den Gegenstand, die Handlung, so darstellen, daß wir die wesentlichen Eigentümlichkeiten mühelos erkennen, ohne in unserer Auffassung durch die Zufälligkeiten gestört zu werden, welche der Welt der Wirklichkeit fast immer anhaften. Der Photograph bringt das Bild der Person mit allen ihr gerade in dem Augenblick des Photographierens anhaftenden Zufälligkeiten auf seine Platte, mit der zufälligen Ausdruckslosigkeit des Gesichts oder mit dem zwecklosen für die Sitzung angenommenen Lächeln; der Porträtmaler dagegen beobachtet wiederholt die Person in verschiedenen Stimmungen, sucht in das eigentümliche Wesen derselben einzudringen

und giebt durch sein Gemälde die charakteristischen Züge wieder.*)

Das Idealisieren besteht erstens in einem Zusammenfassen des in der Wirklichkeit Zerstreuten und Konzentrieren desselben auf eine Person, eine Handlung. So sagt Leonore Sanvitale (Tasso I, 1, 161) vom Dichter:

Was die Geschichte reicht, das Leben giebt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf —
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt.

Vergl. Immermanns Worte (Münchhausen Buch 6): „Das Auge des Dichters gleicht einem solchen Glase (dem Kaleidoskop). Es versammelt zum Bilde, was weit umher zerstreut ist und keine Gestalt annehmen zu können scheint.“

Goethe „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“: „Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Vortreffliche, das in sich Vollendete, auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff, er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Marke antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen; er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.“

*) Geibel (Ethisches und Ästhetisches IX):

Weil in den Lauf des Gedichts du stets Zufälliges aufnimmst,
Wie sich's im Leben begiebt, rühmst du dich wahrer zu sein?
Ei, so rühme den Maler doch auch, der, weil du an Zahnweh
Jüngsthin listest, getreu mit der Geschwulst dich gemalt.

Goethe, Sprüche in Prosa: „Es steht manches Schöne isoliert in der Welt, doch der Geist ist es, der Verknüpfungen zu entdecken und dadurch Kunstwerke hervorzubringen hat.“

Schillers „Künstler“ V. 225:

Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weiten Fernen auseinander zieht,
Wird auf dem Schauplatz im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Und ähnlich Goethe, „Faust, Vorspiel auf dem Theater“:

Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durch einander klingt;

Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt?

— — — — —
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

Zweitens besteht es in dem klaren Auseinanderlegen dessen, was die Wirklichkeit als verworrenen Stoff bietet. In diesem Stoff erkennt das künstlerische Auge einerseits die Möglichkeit für viele verschiedene künstlerische Gebilde und läßt andererseits das für die schöne Darstellung Gleichgültige bei Seite liegen.

Schiller „Die vier Weltalter“ Str. 3:

Er breitet es lustig und glänzend aus,
Das zusammengefaltete Leben.

In dem ersten Verfahren liegt die Gefahr unwahrer Verschönerung, der Verwirklichung leerer Einbildungen, in dem zweiten die Gefahr, von dem Wirklichen zu vieles in die Darstellung mit aufzunehmen. Werden diese Gefahren nicht vermieden, so entstehen durch die erste Art Kunstwerke, die nicht mehr wahr sind, weil sie sich von der Wirklichkeit in unzulässiger Weise entfernen, durch die zweite Art Kunstwerke, die nicht mehr schön sind, weil sie unnötiger Weise, d. h. ohne uns einen Einblick in das Wesentliche zu gewähren, die gemeine Wirklichkeit wiederholen. Man bezeichnet jene als übertrieben idealistisch, diese als übertrieben realistisch.

Vergl. Schillers Worte: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler, daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen auch das Sinnliche und wird Idealist, — wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch. Oder er bleibt bei dem Wirklichen stehen, wird realistisch, und wenn die Phantasie fehlt, knechtisch und gemein.“

Die Thätigkeit des Idealisierens richtet sich auf das Größte und auf das Kleinste, auf das nach gewöhnlicher Schätzung Bedeutendste, wie auf das im Leben als unbedeutend Geltende.

Schiller, „Die vier Weltalter“, Str. 3:

Kein Dach ist so niedrig, keine Hütte so klein,
Er führt einen Himmel voll Götter hinein.

Das nach der allgemeinen Wertschätzung Wichtige und Bedeutende ist oft genug für den Künstler unwichtiger als das im Leben gering Geschätzte.

Goethe, Tasso I., 1, 165:

Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.

Dasselbe rühmt Streicher an Schiller in seinem Buch „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782 bis 1785“: „Den Jahren nach Jüngling, dem Geiste nach reifer Mann, mußte man seinem Maßstabe beistimmen, den er an alles legte und vor dem vieles, was bisher so groß schien, ins Kleine zusammen schrumpfte und manches, was als gewöhnlich beurteilt war, nun bedeutend wurde.“

Vergl. Rückert, „Weisheit des Brahmanen“ XVI, (1), 1:

Die Poesie ist Gold; ein wenig es vom holden
Metall, mit Kunst gedehnt, reicht Welten zu vergolden.

Wiegt in dem Kunstwerk das Bestreben des Künstlers vor, die von ihm beobachtete Außenwelt (die äußeren Objekte) möglichst so, wie er sie nach ihrem Wesen erkannt hat, darzustellen, so verfährt er objektiv, richtet sich seine Darstellung vorzugsweise auf die Vorgänge in seinem Innern (sein eigenes Subjekt) oder legt er in die Darstellung äußerer Vorgänge stets auch seine Gedanken und Empfindungen hinein, so verfährt er subjektiv. Den Gegensatz

drückt Schiller in seinem wahrscheinlich an Goethe gerichteten Epigramm „Übereinstimmung“ aus:

Wahrheit suchen wir Beide; du außen im Leben, ich innen
 In dem Herzen, und so findet sie Jeder gewiß.
 Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer;
 Ist es das Herz, dann gewiß spiegelt es innen die Welt.

Der Künstler kann aber objektiv verfahren und doch übertrieben idealistisch, erkann subjektiv verfahren und doch übertrieben realistisch.

Je objektiver ein Kunstwerk ist, um so anschaulicher ist es, je subjektiver, um so ergreifender. Letztere gewinnen rasch das Gemüt, erstere viel langsamer, halten dafür aber auch die Betrachtung dauernd fest. Von ihnen besonders gelten Winckelmanns treffende Worte: „Das Gefühl und der Genuß des Schönen muß zart und sanft sein und kommt wie ein milder Tau, nicht wie ein Platzregen“, und Friedrich Schlegels: „Nur in den vollkommenen Werken wird das Wesen einer Kunst, nur durch eine ruhige Betrachtung wird die Vollkommenheit solcher Werke ganz erkannt.“

Sehr geringen Wert haben die Kunstwerke, die zuerst ausnehmend gefallen, aber eine wiederholte, liebevoll sich versenkende Betrachtung nicht ertragen. Von ihrem trügerischen Glanz spricht Goethe in den Versen (Faust, Prolog auf dem Theater):

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
 Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.

Und ihre Wertlosigkeit bezeichnet Rückert treffend mit den Worten:

Manch artiges Büchlein läßt sich einmal lesen,
 Zu dem der Leser nie dann wiederkehrt;
 Doch was nicht zweimal lesenswert gewesen,
 Das war nicht einmal lesenswert.

Am allgemeinsten werden die Kunstwerke bewundert und genossen, welche einen Stoff haben, der schon nach gewöhnlicher Schätzung als bedeutend gilt, welche diesen Stoff in rechter Weise realistisch behandeln (scheinbar auch da, wo der Künstler das dem Stoffe Mangelnde durch andere Erfahrungen ergänzt), in welchen endlich der Künstler mit Kraft und Innigkeit auch sein eigenes Gefühlsleben zur Anschauung bringt.

Es gibt aber viele Kunstwerke, und zwar sehr bedeutende, deren hohe Schönheit der großen Menge unverständlich bleibt und

nur von wenigen ästhetisch besonders Empfänglichen und Gebildeten gewürdigt wird. Den geringsten Wert dagegen haben diejenigen, welche nur der großen Menge und nicht auch diesen Wenigen gefallen, von welchen in der Regel die spätere gerechte Würdigung abhängt. Den Sinn hat Schillers Epigramm „Wahl“:

Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
 Mach es wenigen recht; vielen gefallen ist schlimm.

Und die Verse in dem Prolog zum Wallenstein:
 Denn wer den Besten seiner Zeit genug
 Gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.

In gleichem Sinne ruft Goethe dem Manne der Wissenschaft, wie dem der Kunst zu (Vermächtnis, Str. 6):

Geselle dich zur kleinsten Schar.

Die wirkliche menschliche Natur mit allen ihren für die Auffassung derselben gleichgültigen und darum störenden Zufälligkeiten zeigt uns das tägliche Leben, die wahre menschliche Natur zeigt uns der Künstler in anmutigen, in erhebenden, in abschreckenden Bildern und Szenen. Der Künstler reinigt das Naturschöne von Flecken und Mängeln, die mit seinem Wesen nichts zu thun haben, er wischt aber auch von dem Häßlichen die täuschende Schminke ab. Leere Phantasiegebilde, in denen keine Wahrheit ist, durch ein Kunstwerk verkörpern zu wollen, ist nicht die Aufgabe des Künstlers, wohl aber erfindet er mit genialer Freiheit Gestalten, Situationen, Verwickelungen, um in ihnen seine Erkenntnis vom Wesen der Welt anschaulich darzustellen. Vergl. Eichendorff „Der Dichter“, Str. 1:

Nicht Träume sind's und leere Wahngesichte,
 Was von dem Volk den Dichter unterscheidet.
 Was er inbrünstig bildet, liebt und leidet,
 Es ist des Lebens wahrhafte Geschichte.

Merck an Goethe: „Dein Bestreben, deine unablenkbare Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben; die Anderen suchen das sogenannte Poetische, das Imaginative zu verwirklichen*) und das giebt nichts wie dummes Zeug.“

*) Das heißt hier „durch ein Kunstwerk verkörpern“, in diesem Zusammenhange also „leere Phantasiegebilde geben, statt der verklärten Wirklichkeit.“ — Goethe sagt in den „Wahlverwandschaften“ (Aus

Gustav Freytag in der Widmung von „Soll und Haben“ an den Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha: „Glücklich werde ich sein, wenn Eurer Hoheit dieser Roman den Eindruck macht, daß er wahr nach den Gesetzen des Lebens und der Dichtung erfunden und doch niemals zufälligen Ereignissen der Wirklichkeit nachgeschrieben ist.“*)

So treibt den Dichter der „Drang nach Wahrheit und die Lust am Trug“ (Goethes Faust, Vorspiel auf dem Theater), so schafft er „liebliche Lüge glaubhafter als Wahrheit“ (Faust II., 3), zerstört aber auch selbst aufrichtig die Täuschung wieder, die er geschaffen hat (Schiller, Prolog zum Wallenstein).

In seinem Gedicht „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte“, hebt Schiller (Str. 7) auf das Nachdrücklichste hervor, daß auf der Bühne immer nur eine „Idealwelt“ erscheinen könne, daß der Wirklichkeit gar nichts angehöre als die tiefe, ästhetische Empfindung des Zuschauers, „die Thräne“; die wahre Muse des Schauspiels sei aufrichtig, sie kündige nichts

Ottliens Tagebuch): „Man weicht der Welt nicht sicherer aus, als durch die Kunst, und verknüpft sich nicht sicherer mit ihr, als durch die Kunst.“ Der Sinn dieser Stelle ist folgender: Der wirklichen Welt mit all ihren Störungen weicht man aus durch die Flucht ins Ideal; mit dem Wesen der Welt, vor allem mit dem Wesen des Menschen wird man am besten vertraut durch die genialen Werke der Kunst.

Sie sind der „farbige Abglanz“, an welchem wir „das Leben haben“ (Faust II., 1), während das wirkliche Leben den wild bewegten Tropfen des Wasserfalls gleicht, auf denen der Regenbogen, dieser farbige Abglanz der Sonne, in die das menschliche Auge nicht schauen kann, still und dauernd ruht. Der Regenbogen, der ein Widerschein der Sonne ist und, der Betrachtung zugänglich, auf dem Wasserfall ruht, erscheint also hier als ein Bild für das Ideale, welches eine Verbindung des Göttlichen mit der irdischen Wirklichkeit herstellt.

*) Auch Dichter, denen es keineswegs gelungen ist, diese dichterische Wahrheit durch ihre Werke zu verkörpern, haben doch die Forderung als eine durchaus berechtigte anerkannt. So Müllner in der „Zueignung zum Yngurd“:

Bemüht euch nicht, im Buche der Geschichte
Der Quelle meines Liedes nachzuspüren.
Die Wirklichkeit taugt selten zum Gedichte;
Nach Wahrheit rang ich, euren Sinn zu rühren.

als eine Fabel an und wisse doch durch tiefe Wahrheit zu entzücken.

Denn zwar ist es „die höchste Aufgabe einer jeden Kunst“ (nach Goethe „Aus meinem Leben“ III.) „durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben; ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“

Wenn auch nach geläutertem Kunstgeschmack auf der Bühne nicht mehr (Schiller, a. a. O., Str. 5 und 6) „der Worte rednerisch Gepränge, nur der Natur getreues Bild gefällt“, der Held menschlich fühlt und menschlich handelt, die Leidenschaft die freien Töne erhebt und das Schöne in der Wahrheit gefunden wird, so darf doch die rohe Wirklichkeit sich nicht hervordrängen; denn der leicht gezimmerte Wagen des Thespis kann, gleich dem acherontischen Kahn nur Schatten und Idole tragen:

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

So hat Aristoteles Recht, wenn er die Poesie für philosophischer als die Geschichte erklärt; denn gleich der Philosophie will sie das Wesen der Dinge erfassen, nicht ihre zufälligen Erscheinungen. Und mit Recht sagt Chamisso („Nachhall“): „Das Reich der Dichtung ist das Reich der Wahrheit“, und ermahnt A. W. Schlegel den Dichter:

Faß in deinen Busen
Der Dinge reines Bild! Die göttlichste der Musen
Ist Wahrheit. Ohne sie ist dein Gedicht nur Schall.

4. Verhältnis des Schönen zum Guten.

Der Künstler hat also keinen andern Zweck, als seine Vorstellung des Schönen sinnlich zu verkörpern; das Schöne braucht aber nicht zugleich ein begrifflich Wahres, ein Nützlichendes oder Gutes zu sein. Der Künstler will durch sein Kunstwerk immer erfreuen*), und nur das ist an demselben schön, wodurch ihm dieser Zweck gelingt.

Nicht zu billigen ist deshalb die disjungierende Gegenüberstellung in den Versen des Horaz (Ars poetica 333):

*) Vergl. Lessing im Laokoon: „Der Endzweck der Künste ist das Vergnügen.“

Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

Richtiger wird der Gedanke des ersten Verses in der Form, in welcher ihn Goethe in dem Motto zu dem „Neueröffneten moralisch-politischen Puppenspiel“ wiedergibt:

Et prodesse volunt et delectare poetae,

wonach wenigstens die Erregung der Freude stets Zweck des Dichters, wenn auch nicht der einzige, ist. Der Nutzen aber, den Goethe hier zugleich als Zweck des Dichters gelten läßt, ist nicht sowohl ein zweiter Zweck des Künstlers, als vielmehr eine nicht seltene Wirkung vieler und gerade der bedeutendsten Kunstwerke. Diese Wirkung leugnet Goethe nur scheinbar, wenn er in Widerspruch mit seiner Änderung des horazischen Verses in seiner „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ sagt: „Die Musik so wenig als irgend eine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein; Pietät und Pflicht müssen aufgeregt werden, und solche Erweckungen werden die Künste nur zufällig veranlassen. Was sie aber vermögen und wirken, ist eine Milderung roher Sitten, welche aber gar bald in Weichlichkeit ausartet. Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das was wir Herz nennen, in Unruhe versetzen, und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen. — — — Hat nun der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen.“

Daß also die Kunst veredelnd auf die Moralität wirken könne, bestreitet Goethe in diesen Worten nicht, daß sie aber nach der

Absicht des Dichters stets so wirken solle oder auf die Menschen so wirken müsse, will er mit Recht nicht zugeben. Die Wirkung ist eine zufällige, sie liegt nicht in dem Wesen des Kunstwerks, sondern hängt ab von dem zufälligen Stoff desselben einerseits und von der eigentümlichen sittlichen Natur des das Kunstwerk Betrachtenden andererseits.

Aber der edle Nutzen ist mit dem ästhetischen Genuß des Kunstwerks selber immer verbunden, daß er uns über das kleinliche Sorgen und Verlangen der realen Gegenwart emporhebt in eine ideale Welt*), in der wir sowohl die Angst des Irdischen von uns geworfen haben (Schiller, das Ideal und das Leben, Str. 3), als auch „des Jubels nichtiges Getöse verstummt“ (Schiller, die Macht des Gesanges, Str. 3). Diese negative Wirkung in Bezug auf Moralität ist allem Schönen wesentlich, weil sie in der eigentümlichen Natur der durch das Schöne hervorgebrachten Freude begründet ist. Goethe bezeichnet sie durch die Worte (Zueignung, Strophe 13):

Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle.

Hat nun aber gar das Kunstwerk durch seine Gedanken, Gestalten, Szenen positive Beziehung zur Sittlichkeit, wie das besonders in der Poesie sehr häufig der Fall ist, so kann die moralische, dem Kunstwerk als solchem „zufällige“ Wirkung eine sehr bedeutende und nachhaltige sein. Von dieser möglichen Wirkung redet Goethe in dem Prolog vom 26. Mai 1821. III:

*) Goethe, Prolog vom 26. Mai 1821. III.:

Denn das ist der Kunst Bestreben,
Jeden aus sich selbst zu heben,
Ihn dem Boden zu entführen.

— — — — —

Aufwärts fühlt er sich getragen!
Und in diesen höhern Sphären
Kann das Ohr viel feiner hören,
Kann das Auge weiter tragen,
Können Herzen freier schlagen.

Auch von der Wissenschaft läßt Goethe die Prinzessin im „Tasso“ (I, 1, 120) ähnliches sagen, daß sie nämlich dem Menschen nutze; indem sie ihn erhebe.

Empfangt das Schöne, fühlt zugleich das Gute!
 Eins mit dem Andern wird euch einverleibt;
 Das Schöne flieht vielleicht, das Gute bleibt.

— — — — —
 In eurem Innern schlichtet sich der Streit,
 Und der Geschmack erzeugt Gerechtigkeit.

Und Schiller, den genialen, mit seiner Thätigkeit zugleich auf das Gute gerichteten Künstler anredend, spricht am Schlusse seines Gedichtes „der Genius“ von dem göttlichen Machtwort, das an alle Geschlechter ergehe:

Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
 Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen.

Solch ein Dichter bewegt zugleich mit süßem Klange die Brust und mit göttlich erhabenen Lehren (Schiller, Graf von Habsburg), er hat erreicht, was Horaz (Ars poetica v. 343) als das Höchste preist:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

Das Erfreuende des Kunstwerks wird auch durch den ernsten, ja düstern Inhalt desselben nicht aufgehoben, weil uns stets das Bewußtsein begleitet, daß bei aller inneren Wahrheit des Dargestellten der Inhalt des Kunstwerks doch der Wirklichkeit nicht angehört. So erfreuen uns auch so furchtbar ernste Phantasiegebilde, wie der König Ölipus des Sophokles. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ (Schiller, Prolog zum „Wallenstein“). „Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie als ein weltliches Evangelium durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen“ (Goethe, „Aus meinem Leben“).

Die Kunst verklärt die Wirklichkeit, wie die leuchtenden Farben des Regenbogens auf der dunklen Wolke liegen; und bei der tiefen Empfindung über das Traurige, was dargestellt wird, verläßt uns nie der beruhigende Gedanke, daß alles nur ein Spiel der Phantasie ist, es „schimmert durch der Wehmut düstern Schleier hier der

Ruhe heitres Blau“. Vergl. Schiller, „Das Ideal und das Leben“, Strophe 13.)*

5. Künstlerische Genialität und Talent.

Die industrielle und die wissenschaftliche Thätigkeit haben nie ein letztes Ziel erreicht, die Kunst ist immer am Ziel. Nützliche Erfindungen werden im Laufe der Zeit durch die Arbeit vieler Menschen vervollkommenet, wissenschaftliche Wahrheiten werden durch rastlos weiter gehende Forschung in Einzelheiten berichtigt, werden tiefer begründet, in ihrer Geltung erweitert oder eingeschränkt: das vollendete Kunstwerk bleibt in der Form, in der es aus dem Geiste des einen Künstlers hervorgegangen ist, unverändert und bedarf keiner Ergänzung oder Weiterbildung.

Von diesen genialen künstlerischen Schöpfungen, die er als ein Göttliches den andern menschlichen Bestrebungen gegenüberstellt, sagt Schiller im „Glück“:

Alles Menschliche muß erst werden und wachsen und reifen,
Und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende Zeit;
Aber das Glückliche siehest du nicht, das Schöne nicht werden,
Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor dir.

Dieses Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft drückt Geibel aus in den Distichen (Ethisches und Ästhetisches II):

Wissenschaft, stolz ragender Bau, dran Tausende rastlos
Durch Jahrhunderte fort ewiglich wechselnd sich mühn!
Selbst dem Gewaltigsten stellt sich ein Andrer bald auf die Schultern,
Aber der Künstler beginnt, merk' es, und schließt mit sich selbst.

Das ist nicht dahin mißzuverstehen, daß der Künstler nicht

*) Vergl. auch Geibels Worte über den Dichter in „Zeitstimmen“. „An den König von Preußen“.

Und wo die grimmsten Qualen bluten,
In jeden Abgrund schaut er kühn,
Sieht er doch auf den finstern Fluten
Den Bogen der Versöhnung glühn.
Den Fluch, den Ödipus entsandte,
Er zeugt ihn neu aus heiterm Sinn
Und schreitet unversehrt, wie Dante,
Selbst durch der Hölle Flammen hin.

früheren Kunstwerken mannigfache Anregung und Leitung verdanke*), auch nicht dahin, daß der Künstler, zumal der Dichter, nicht viel aus wissenschaftlicher Erkenntnis zu schöpfen habe**): man wird vielmehr Rückerts Worte gelten lassen müssen (Weisheit des Brahmanen XIX, 7):

Was wär' ein rechter Mann? Der mit dem Kern sich nährte
Der ganzen Wissenschaft und den zur Kunst verklärte.

Die wichtigsten Erfordernisse aber für den Künstler zur Konception des Kunstwerks sind:

1. schöpferische Phantasie,
2. tiefes Gefühl***)

*) Vergl. Goethe „Sprüche in Prosa. Aphorismen“: „Man sagt wohl zum Lobe des Künstlers, er hat alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müßte! Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meistens Reminiscenzen; wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachweisen können.“

Goethe „Die Originalen“:

Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule;
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;
Auch bin ich weit davon entfernt,
Daß ich von Toten was gelernt.“
Das heißt, wenn ich ihn recht verstand:
„Ich bin ein Narr auf eigne Hand“.

**) Vergl. Goethe „Bildung“:

„Von wem auf Lebens- und Wissens-Bahnen
Wardst du genährt und befestet?“

— — — — —
Bei Pythagoras, bei den Besten
Saß ich unter zufriedenen Gästen,
Ihr Frohmahl hab' ich unverdrossen
Niemals bestohlen, immer genossen.

***) Die tiefe Erregung des Gefühls, verbunden mit lebendiger Phantasie, ist ein ekstatischer Zustand der Begeisterung, der den verständig urteilenden Menschen oft wie eine Art von Trunkenheit oder gar Wahnsinn erscheint. Der Philosoph Demokritos ist der Erste gewesen, welcher diesen „Enthusiasmus“ als eine notwendige Eigenschaft des Dichters erkannt hat. Auf derselben Anschauung beruht die Anekdote, nach welcher Aischylos seine Dramen in der Trunkenheit verfaßt haben soll. Ja, die Dichter selber bezeichnen zuweilen ihren erregten Zustand mit solchen starken Worten. Wieland spricht im

3. reiche Lebenserfahrung,
 4. ordnender Verstand,
- und zur Ausführung desselben
5. volle Beherrschung des Materials, in welchem das Kunstwerk erscheinen soll.

Wo diese Eigenschaften zusammen in solcher Stärke vorhanden sind, daß eine schöne, selbständige (nicht andern nachgeahmte) Produktion daraus hervorgeht, spricht man von künstlerischer

Anfänge seines Oberon von dem „holden Wahnsinn“, der „um seinen entfesselten Busen spiele“, und Goethe (Zahme Xenien IV) „von seinem Rausch“ auf dem „Papiere“.

Aus der Lebendigkeit von Gefühl und Phantasie und dem Bestreben des Dichters, jedem Gefühl möglichst entsprechenden Ausdruck zu geben, sind auch die Widersprüche zu erklären, die sich in ihren Lebensansichten finden müssen. Wenn schon der nüchternste, der ganz phantasielose Mensch unter denselben äußeren Verhältnissen heute sehr trübe ins Leben hinausschaut und morgen dieselben Dinge mit frischem, fröhlichem Mut ansieht, ohne daß er von dieser Änderung seiner Stimmung sich Rechenschaft zu geben vermag; wie viel mehr wird das gelten müssen von dem leicht bewegten, phantasiereichen Dichtergemüt, zumal wenn er der Mahnung Rückerts folgt (Weisheit des Brahmanen XVIII, 39):

Gieb Sprache dem Gefühl in jedem Ton, und sei
So wahr in jedem, wie das Kind in seinem Schrei.

Goethe hat von sich gewußt und bekannt (Zahme Xenien VI):

Immer hab' ich nur geschrieben,
Wie ich's fühle, wie ich's meine,
Und so spalt' ich mich, ihr Lieben,
Und bin immerfort der Eine.

Und in dem ersten seiner gesammelten Lieder („Vorklage“) stehen die beiden Strophen:

Was eine lange, weite Strecke
Im Leben von einander stand,
Das kommt nun unter einer Decke,
Dem guten Leser in die Hand.
Doch schäme dich nicht der Gebrechen,
Vollende schnell das kleine Buch;
Die Welt ist voller Widerspruch,
Und sollte sich's nicht widersprechen?

Genialität;*) wo sie nur zur Nachahmung ausreichen, von Talent.

Das Genie bringt Muster hervor, das Talent schafft nach Mustern. Die Thätigkeit des genialen Künstlers ist gerade in dem Höchsten, was sie leistet, eine unbewußte,**) die des talentvollen eine mit Bewußtsein schaffende, reflektierende. Diese Reflexion schützt aber nicht davor, daß der talentvolle Nachahmer oft mehr die Mängel als die Vorzüge des genialen Kunstwerks nachahmt oder die Vorzüge durch Übertreibung in Mängel verwandelt.***)

Über die Notwendigkeit der Vereinigung der oben genannten Gaben spricht Schiller in seiner Recension der Gedichte Bürgers: „Bei der Einzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellt.“†)

*) In dem letzten der „Sprüche in Prosa“ nennt Goethe als Elemente in dem „Genie“ eines dramatischen Dichters: Empfindung, Vernunft, Verstand, lebhaft klare Einbildungskraft.

**) Goethe bekennt von sich:

All unser redlichstes Bemühn
Glückt nur im unbewußten Momente.

***) Mit Beziehung auf Klopstock und seine Nachfolger sagt Lessing („Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“): „Wenn ein kühner Geist, voller Vertrauen auf eigene Stärke, in den Tempel des Geschmacks durch einen neuen Eingang dringet, so sind hundert nachahmende Geister hinter ihm her, die sich durch diese Öffnung mit einzustehlen hoffen. Doch umsonst; mit eben der Stärke, mit welcher er das Thor gesprengt, schlägt er es hinter sich zu. Sein erstaunt Gefolge sieht sich ausgeschlossen, und plötzlich verwandelt sich die Ewigkeit, die es sich träumte, in ein spöttisches Gelächter.“ — Vergl. Wilh. Raabe in „Frau Salome“: „Das Genie macht die Fußtapfen, und das nachfolgende Talent tritt in dieselben hinein, tritt sie aber schief.“

†) Vergl. Andersen in „Eines Dichters Bazar“ I, 6: „Im Reiche der Poesie sind nicht Gefühl und Phantasie die allein Herrschenden, sie haben einen ebenso mächtigen Bruder, er wird Verstand genannt.“

Und im Besonderen über die Unerläßlichkeit einer steten Verbindung der Thätigkeit der Phantasie und des Verstandes (welche Verbindung unter der Bezeichnung „Dichtungskraft“ zusammengefaßt wird) handeln drei von den Goethe - Schiller'schen Votivtafeln (64—66):

Verstand.

Bilden wohl kann der Verstand, doch der tote kann nicht beseelen;
Aus dem Lebendigen quillt alles Lebendige nur.

Phantasie.

Schaffen wohl kann sie den Stoff, doch die wilde kann nicht gestalten,*) —
Aus dem Harmonischen quillt alles Harmonische nur.

Dichtungskraft.

Daß dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,
Laß die belebende Kraft stets auch die bildende sein.

Besonders häufig wird der nichtige Schein eines Kunstwerks hervorgebracht, wenn bei der Produktion wenig mehr als Beherrschung des Materials, technische Geschicklichkeit thätig war. Das ästhetische Wohlgefallen an fremden Kunstwerken treibt oft namentlich die jugendliche Seele, ähnliche eigene hervorzubringen, obwohl schöpferische Genialität in ihr nicht vorhanden ist.

Diese Verwechslung der nachempfindenden mit der schaffenden Kraft macht Geibel in folgendem Epigramm (Ethisches und Ästhetisches VIII.) durch ein Bild anschaulich:

Dichter begehrst du zu sein? Du verwechselst Talent mit Bedürfnis.
Bist du Prometheus schon, weil dich das Feuer erwärmt?

*) Vergl. Schiller „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte“ Str. 8:

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie.

Goethe „Maximen und Reflexionen. Erste Abteilung:“ Es ist nichts fürchterlicher, als Einbildungskraft ohne Geschmack.“ Wie leicht Goethes Phantasie durch eine Dichtung, in welcher das Phantasiegebilde dem anschaulichen Denken widerspricht, verletzt werden konnte, zeigt sein Wort zu Eckermann über Klopstocks Gedicht „Die beiden Musen,“ in welchem der Wettlauf der britannischen Muse mit der deutschen dargestellt wird: „Wie sie die Beine geworfen haben mögen!“

Genialität;*) wo sie nur zur Nachahmung ausreichen, von Talent.

Das Genie bringt Muster hervor, das Talent schafft nach Mustern. Die Thätigkeit des genialen Künstlers ist gerade in dem Höchsten, was sie leistet, eine unbewußte,**) die des talentvollen eine mit Bewußtsein schaffende, reflektierende. Diese Reflexion schützt aber nicht davor, daß der talentvolle Nachahmer oft mehr die Mängel als die Vorzüge des genialen Kunstwerks nachahmt oder die Vorzüge durch Übertreibung in Mängel verwandelt.***)

Über die Notwendigkeit der Vereinigung der oben genannten Gaben spricht Schiller in seiner Recension der Gedichte Bürgers: „Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wiederherstellt.“†)

*) In dem letzten der „Sprüche in Prosa“ nennt Goethe als Elemente in dem „Genie“ eines dramatischen Dichters: Empfindung, Vernunft, Verstand, lebhaft klare Einbildungskraft.

***) Goethe bekennt von sich:

All unser redlichstes Bemühn
Glückt nur im unbewußten Momente.

****) Mit Beziehung auf Klopstock und seine Nachfolger sagt Lessing („Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“): „Wenn ein kühner Geist, voller Vertrauen auf eigene Stärke, in den Tempel des Geschmacks durch einen neuen Eingang dringet, so sind hundert nachahmende Geister hinter ihm her, die sich durch diese Öffnung mit einzustehlen hoffen. Doch umsonst; mit eben der Stärke, mit welcher er das Thor gesprengt, schlägt er es hinter sich zu. Sein erstaunt Gefolge sieht sich ausgeschlossen, und plötzlich verwandelt sich die Ewigkeit, die es sich träumte, in ein spöttisches Gelächter.“ — Vergl. Wilh. Raabe in „Frau Salome“: „Das Genie macht die Fußtapfen, und das nachfolgende Talent tritt in dieselben hinein, tritt sie aber schief.“

†) Vergl. Andersen in „Eines Dichters Bazar“ I, 6: „Im Reiche der Poesie sind nicht Gefühl und Phantasie die allein Herrschenden, sie haben einen ebenso mächtigen Bruder, er wird Verstand genannt.“

Und im Besonderen über die Unerläßlichkeit einer steten Verbindung der Thätigkeit der Phantasie und des Verstandes (welche Verbindung unter der Bezeichnung „Dichtungskraft“ zusammengefaßt wird) handeln drei von den Goethe-Schiller'schen Votivtafeln (64—66):

Verstand.

Bilden wohl kann der Verstand, doch der tote kann nicht beseelen;
Aus dem Lebendigen quillt alles Lebendige nur.

Phantasie.

Schaffen wohl kann sie den Stoff, doch die wilde kann nicht gestalten,*) —
Aus dem Harmonischen quillt alles Harmonische nur.

Dichtungskraft.

Daß dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,
Laß die belebende Kraft stets auch die bildende sein.

Besonders häufig wird der nichtige Schein eines Kunstwerks hervorgebracht, wenn bei der Produktion wenig mehr als Beherrschung des Materials, technische Geschicklichkeit thätig war. Das ästhetische Wohlgefallen an fremden Kunstwerken treibt oft namentlich die jugendliche Seele, ähnliche eigene hervorzubringen, obwohl schöpferische Genialität in ihr nicht vorhanden ist.

Diese Verwechselung der nachempfindenden mit der schaffenden Kraft macht Geibel in folgendem Epigramm (Ethisches und Ästhetisches VIII.) durch ein Bild anschaulich:

Dichter begehrt du zu sein? Du verwechselst Talent mit Bedürfnis.
Bist du Prometheus schon, weil dich das Feuer erwärmt?

*) Vergl. Schiller „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte“ Str. 8:

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
Ihr wildes Reich behauptet Phantasie.

Goethe „Maximen und Reflexionen. Erste Abteilung:“ Es ist nichts fürchterlicher, als Einbildungskraft ohne Geschmack.“ Wie leicht Goethes Phantasie durch eine Dichtung, in welcher das Phantasiegebilde dem anschaulichen Denken widerspricht, verletzt werden konnte, zeigt sein Wort zu Eckermann über Klopstocks Gedicht „Die beiden Musen,“ in welchem der Wettlauf der britannischen Muse mit der deutschen dargestellt wird: „Wie sie die Beine geworfen haben mögen!“

Formell ist oft an solchen Schöpfungen nichts zu rügen; dennoch sind sie ebenso wertlos wie sie tadellos sind. *) Vergl. Schillers Xenion 133, „Ein deutsches Meisterstück:“

Alles an diesem Gedicht ist vollkommen, Sprache, Gedanke,
Rhythmus; das Einzige nur fehlt noch es ist kein Gedicht. **)
und sein Epigramm „Korrektheit“:

Frei von Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste;
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Größe dazu.

Eine größere Annäherung an Genialität, tiefere Empfindung, lebhaftere, selbständigere Phantasie kann also Werke hervorbringen, an denen mehr zu tadeln ist und die dennoch wertvoller sind als jene.

Der Weg des Dichters geht von der Empfindung und Anschauung zum Wort und Schriftzeichen, der Weg des Lesers ist der umgekehrte, von dem Schriftzeichen zum Wort, zur Anschauung und Empfindung. Welcher Leser denselben Weg wirklich bis zu Ende wandeln könnte, wäre dem genialen schöpferischen Künstler als empfangender Kunstfreund völlig kongenial. Die Produktivität hätte

*) In drastischer Weise lehnt sich Chamisso in dem Gedicht „Roland ein Roßkamm“ an eine Geschichte aus Ariosto's Orlando furioso an, wo Roland eine sehr schön gebaute Stute, die gar keinen Fehler, nur das Unglück hat tot zu sein, feil bietet, und vergleicht die makellosen aber ganz unlebendigen Gedichte mit solcher Stute:

Ist musterhaft auch geschrieben
Und regelrecht das Gedicht,
Wir kaufen die tote Stute,
Wir lesen die Verse doch nicht.

**) Vergl. Schillers Epigramm „Dilettant“:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?
Goethe (Über den sogenannten Dilettantismus): „Jeder gebildete Mensch muß seine Empfindungen poetisch schön ausdrücken können.“ Goethe (Für junge Dichter): „Die deutsche Sprache ist auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, daß einem Jeden gegeben ist, sowohl in Prosa als in Rhythmen und Reimen, sich dem Gegenstande wie der Empfindung gemäß, nach seinem Vermögen glücklich auszudrücken. — — Schwer vielleicht unmöglich wird es aber den Jüngeren einzusehen, daß hierdurch im höheren Sinne noch wenig gethan ist.“

in ihm die genau entsprechende Receptivität gefunden. Auch vor seinem „entzückten Blick“ würde das ursprüngliche Bild, das durch die Materie des Kunstwerks verkörpert ist, die geniale Konzeption „schlank und leicht wie aus dem Nichts gesprungen“ stehen (Schiller, das Ideal und das Leben, Str. 9).

Doch erstens hindert die Verschiedenheit der menschlichen Naturen in Lebenserfahrung und Bildung solche Übereinstimmung auch bei der größten ästhetischen Empfänglichkeit, und zweitens wäre dazu die Voraussetzung, daß der Künstler das, was er empfindet und anschaut, völlig dem Innern entsprechend (adäquat) durch sein Kunstwerk ausdrückt.

Aber selbst die größten Dichter klagen darüber, daß das ausgeführte Kunstwerk der innerlichen Konzeption desselben keineswegs immer entspreche. In diesem Sinne hat sich Goethe oft geäußert: So in dem Gedicht „Der Kaiserin Becher“:

Rein auszusprechen, was wir rein empfinden,
Ist für den Dichter selbst vergeblich Streben.

In seiner „italienischen Reise“ spricht er, wo er des Abschiedes von Rom gedenkt, von einem Gefühl, das sich durch Worte nicht überliefern lasse; niemand vermöge es zu teilen, als wer es empfunden. Und dann fährt er fort mit Beziehung auf Ovids Verse (Tristium I, 3, 1—4 und 27—30): „Angebildet wurden jene Leiden den meinigen, und auf der Reise beschäftigte mich dieses innere Thun manchen Tag und manche Nacht. Doch scheute ich mich auch nur eine Zeile zu schreiben aus Furcht, der zarte Duft inniger Schmerzen möchte verschwinden.“

In einem Briefe an Frau von Stein: „Zwischen so einer Stunde, wo die Dinge so lebendig in mir werden, und meinem Zustand in diesem Augenblick, wo ich jetzt schreibe, ist ein Unterschied wie Traum und Wachen.“

Ähnliche Äußerungen von Schiller sind in den „Idealen“, Str. 5:

Wie groß war diese Welt gestaltet,
So lang die Knospe sie noch barg!
Wie wenig, ach, hat sich entfaltet,
Dies Wenige, wie klein und karg!

und in dem Epigramm „Sprache“:

„Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?

Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.“*)

Die geniale künstlerische Begabung ist nicht immer in gleicher Stärke vorhanden, nicht immer wirksam. Zum Teil bedarf sie eines äußern Anlasses, einer Anregung, deren sich der Künstler bewußt ist, um thätig zu werden, zum Teil ergreift die schöpferische Stimmung den Künstler, ohne eine ihm zum Bewußtsein kommende Ursache.**) Vor seiner Seele steht plötzlich die ihn überwältigende Idee des Kunstwerks. Zur Ausführung eines größeren Kunstwerks aber bedarf es energischer, mühevoller, anhaltender Arbeit.

In umgekehrter Folge, erst von dieser Arbeit, dann von dem genialen schöpferischen Augenblicke redend, hat Schiller dieses

*) Vergl. auch Rückert, „Menschenlied“, Str. 3:

Was ich hatt' empfunden
In der Brust so warm,
Wie sich's losgewunden,
Steht es da so arm.

Hierher gehört auch, was Goethe seinen Werther sagen läßt (Brief vom 10. Mai): „Ich könnte jetzt nicht zeichnen, nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen, als in diesen Augenblicken.“

J. Kerner (welcher in einseitiger Weise die Dichtung aus tiefer Schmerzempfindung hervorgehen läßt) sagt:

Doch die höchsten Poesieen
Schweigen wie der höchste Schmerz,
Nur wie Geisterschatten ziehen
Stumm sie durch's gebrochne Herz.

**) Das ist „die gebietende Stunde“, von der Schiller im „Graf von Habsburg“ spricht:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgener Tiefe
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Vergl. „Gunst des Augenblicks“, Str. 5:

Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schoß das Glück,
Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Verhältnis in zwei schönen Strophen (8 und 9) seines Gedichts, „das Ideal und das Leben“, dargestellt:

Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
 Mit dem Stoff sich zu vermählen,
 Thatenvoll der Genius entbrennt,
 Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
 Und beharrlich ringend unterwerfe
 Der Gedanke sich das Element.
 Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
 Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born:
 Nur des Meißels schwerem Schlag erweicht
 Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
 Und im Staube bleibt die Schwere
 Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
 Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
 Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
 Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
 Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
 In des Sieges hoher Sicherheit;
 Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
 Menschlicher Bedürftigkeit.

Nicht immer kommt der schöpferische Gedanke, so mächtig er auch den Künstler ergriff, so klar auch das Bild vor seiner Seele stand, zur Ausführung. So erzählt Goethe von dem nur konzipierten fünften Akt der von ihm nicht ausgeführten „Iphigenie in Delphi“, es gebe in ihm eine Wiedererkennung, über die er — nur sie sich geistig vergegenwärtigend — geweint habe wie ein Kind. Und von den nicht niedergeschriebenen Szenen der Fortsetzung seines Dramas „Die natürliche Tochter“ sagt er, daß ihn die geliebten Szenen manchmal wie unstete Geister, die flehentlich nach Erlösung seufzten, besucht hätten.

Ähnlich ist es auch mit der Nachempfindung des Schönen. Vergl. Str. 7 desselben Gedichts:

Langsam in dem Lauf der Horen
 Füget sich der Stein zum Stein,
 Schnell, wie es der Geist geboren,
 Will das Werk empfunden sein.

Auch die zum Genuß des Kunstwerks nötige Kongenialität ist nicht immer in gleicher Stärke vorhanden. Sie ist aber da überhaupt nicht vorhanden, wo in der Seele des Empfangenden nicht „die dunklen Gefühle“ sind, die nur „wunderbar schlafen“, und deren Gewalt die Betrachtung des Kunstwerks erweckt. Auch da nicht, wo die Phantasie nicht kräftig genug ist, sich in die phantasiereichen Gebilde hinein zu leben.

Aber auch, wo diese beiden Bedingungen zum ästhetischen Genuß in ausreichender Stärke vorhanden sind, lassen sich manche und gerade die bedeutendsten Kunstwerke, zumal dichterische, nicht genießen, ohne eindringendes Studium und sorgfältige, wiederholte Betrachtung.

Einteilung der schönen Künste.

Die schönen Künste können eingeteilt werden nach ihrer Erscheinung, ob im Raum oder in der Zeit. Raumgebilde sind die Werke der Architektur, der Skulptur, der Malerei. Die Architektur stellt allgemeine räumliche Verhältnisse dar, schöne harmonische Verbindungen von Linien, Flächen, Körpern. Skulptur und Malerei dagegen ahmen in ihren Gebilden die Wirklichkeit nach, die Skulptur durch alle drei Dimensionen, die Malerei nur durch zwei, aber durch dieselben den Schein des Körperlichen hervorbringend.

Zeitgebilde sind die Werke der Musik und der Poesie. Die Musik ist eine schön geordnete Folge oder ein zeitliches Nebeneinander von Tönen; sie verhält sich zur Arithmetik*), wie die Architektur zur Stereometrie. Die Poesie ist Darstellung einer Folge von Gedanken, Gefühlen, Handlungen.

Ferner können die schönen Künste eingeteilt werden nach ihrem Inhalt. Die Architektur und die Musik bringen die elementarsten Kräfte zur Anschauung, jene die der Natur, nämlich Schwere und Starrheit, diese die der menschlichen Seele, nämlich Gefühle.

*) Sieht man nur auf die äußere Form der Musik, so hat Leibniz Recht mit seinem Wort: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.*

Die anderen Künste ahmen dagegen nach*): einzelne Naturobjekte und ihre Verbindung zu großen Naturerscheinungen, vor allem aber den Menschen und sein Leben und Treiben.

Endlich können sie nach den Mitteln der Darstellung eingeteilt werden. Entweder nämlich sind ihre Mittel der Natur entnommen (Steine, Farben, Töne), oder sie sind etwas vom Menschen selber Geschaffenes (Worte). Nach dieser Einteilung steht die Poesie einsam allen übrigen Künsten gegenüber.

1. In der schönen Baukunst (Architektur) werden die allgemeinsten, elementarsten Kräfte, wie sie an der festen Materie sich zeigen, zur Anschauung gebracht, das Widerspiel von Schwere und Starrheit, von Last und Stütze. Zugleich dienen diese Kunstwerke auch dazu, die eigentümliche Natur des Lichts anschaulich zu machen, wie sie denn bei verschiedener Beleuchtung (Sonnenlicht und Mondlicht) einen verschiedenen Eindruck hervorbringen. Auch an das in das Innere der Gebäude durch farbige Fenster hereindringende Licht ist zu denken.

In dem griechischen Säulenbau erscheint Schwere und Starrheit gleichmäßig wirkend, in der gothischen Architektur erscheint die Schwere wie von der Starrheit besiegt.

Dieses Übergewicht des Strebens nach oben (was in der griechischen Architektur nur in dem Giebel und in den Akroterien Ausdruck findet) ist oft als symbolisches Zeichen für die Erhebung des Gemüts zum Göttlichen aufgefaßt worden.

So sagt in Immermanns „Merlin“ Lucifer, als er von der in der Welt immer mächtiger werdenden christlichen Lebensanschauung spricht:

Die Steine selbst ergreift ein Sehnen
Zum Himmel leicht empor zu reisen.
Die Pforte reckt sich auf als Bogengang,

— — — — —
Die kurze Säule wird zum Pfeiler schlank
Und trägt, ein Baum, granitne Blumen, Früchte.

Goethe (Von deutscher Baukunst) spricht von solchem Bauwerke (Straßburger Münster), daß es „aufsteige gleich einem hoch-

*) Nur von der Iyrischen Poesie läßt sich kaum behaupten, daß sie etwas nachahmt; sie versucht auf ihre Weise das menschliche Gefühl unmittelbar darzustellen, wie die Musik.

erhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie Sand am Meere, ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.“

Weil es zum Wesen der schönen Baukunst gehört, diese elementaren Kräfte der Schwere und Starrheit zu deutlichster Anschauung zu bringen, wirken Steinbauten auf das Gemüt des Beschauers viel kräftiger als Holzbauten, wenn diese auch äußerlich jenen täuschend ähnlich gemacht wären.

Selbstverständlich ist, daß die Baukunst als schöne Kunst überall Harmonie, Einheit in der Mannigfaltigkeit offenbart, und zwar so deutlich, wie außer ihr nur noch die Musik. Deshalb hat man sie auch mit treffendem Bilde als erstarrte Musik bezeichnet, oder wie Goethe (Sprüche in Prosa) denselben Gedanken lieber ausdrücken will, als verstummte Tonkunst.*)

*) Zu den schönen Künsten pflegt man die Veranstaltungen nicht zu rechnen, durch welche das eigentümliche Wesen von Naturgegenständen und Naturerscheinungen für die Anschauung deutlich hervortritt. Man rechnet sie deshalb nicht dazu, weil hier die Natur selber sehr viel mehr thut als der Mensch, welcher, ohne der genialen schöpferischen Kraft zu bedürfen, den Naturkräften nur die Gelegenheit bereitet, ihr eigentümliches Wesen zu zeigen.

Die schöne Gartenbaukunst kann nur durch geschmackvolle Gruppierung des in der Natur zerstreuten Schönen, durch sorgfältige Pflege, welche der Naturkraft zu ihrer vollen Entfaltung die günstigsten Bedingungen schafft, durch Entfernen des Unnötigen, des Überwuchernden und dadurch die klare Auffassung des Schönen Störenden die Schönheit des Pflanzenlebens zu deutlicher Anschauung bringen.

Als ästhetische Verirrung sind die Bestrebungen zu bezeichnen, den Pflanzen eine willkürliche Gestalt oder Gruppierung zu geben (geschorene Hecken, zu allerhand unorganischen Formen zugestutzte Bäume, Teppichbeete), weil sich in ihnen nicht Formen ausprägen, welche die eigentümliche Natur der Pflanzen zeigen, sondern dieser vielmehr widerstreben. Die altfranzösische Gartenkunst ist oft diesen Irrweg gegangen.

Das eigentümliche Wesen der flüssigen Materie, des Wassers (nicht seiner chemischen Zusammensetzung, welche eine wissenschaftliche Erkenntnis ist, sondern der leichten Verschiebbarkeit der kleinsten Teile) kommt in Kaskaden, Fontänen und dergl. zur Anschauung. Hier ist nur dem Element Gelegenheit gegeben, seine Natur zu entfalten, daß es brausend hinabstürzt, in mächtigem Strahl hoch emporsteigt, niederfallend zerstäubt, zu spiegelglatter Flut sich sammelt.

2. Die Skulptur oder Plastik bringt die Eigentümlichkeit der menschlichen Gestalt in starrem, schön geformtem Stoff zum klarsten Ausdruck. Ihr Material ist Thon, Stein (besonders Marmor), Metall (Erzguß), Holz und Elfenbein (Bildschnitzerei)*. Die selbständigen (monumentalen) Werke der Skulptur sind vollrunde Gestalten, die von allen Seiten betrachtet werden können, die halbrunden (Reliefs) dienen als Schmuck architektonischer Werke.

Das Meiste thut hier die Natur selber, das Verdienst des Menschen ist ein verhältnismäßig geringes. Kunstwerke dieser Art, so sehr sie auch jedem gefallen, sind selten, weil sie bei großer Kostspieligkeit keinen praktischen Nutzen gewähren.

Ohne alle menschliche Kunst erscheint das eigentümliche anschauliche Wesen des Wassers in der ruhigen, leise bewegten, vom Sturm aufgewühlten Oberfläche des Meeres, in donnernd herabtosenden Wasserfällen, in anmutigen Kaskaden. Auch hier sind die oft damit verbundenen Erscheinungen des Lichts (Regenbogen) von großer ästhetischer Wirkung.

Die stete unruhige Bewegung, die lebhaften wechselnden Farben, die verzehrende Gewalt des Feuers kommen in der Pyrotechnik weniger zum Ausdruck, als in der sich selbst überlassenen, gefährlichen Naturerscheinung. Daher könnten verheerende Feuersbrünste, wenn der ästhetische Genuß nicht in der Regel durch andere Gefühle geschwächt oder ganz verhindert wäre, ästhetisch mächtiger wirken, als die oft sehr willkürlichen Spielereien der Pyrotechnik, in der noch am meisten die Anschauung der explosiven Gewalt des Feuers in den Raketen den Eindruck des Schönen macht.

Die rein ästhetische Freude an der anschaulich gewordenen Naturkraft ist eine sehr allgemeine. Das donnernde Herabrollen eines mächtigen Felsblocks auf das starke Eis eines Sees, das er zerschlägt und dessen Wasser er hoch emporspritzen läßt, ist ein Schauspiel, das jeder gern mit ansieht. Auch die Freude der Kinder am Spielen mit Wasser und Feuer, wenn sie das Wasser durch die Hände gleiten lassen und ihre Lust an der flackernden Flamme des brennenden Papiers haben, läßt sich daraus erklären.

*) Die Skulptur ahmt in inorganischem Material die menschliche Gestalt nach; die menschlichen Gestalten selber in schöner ausdrucksvoller Stellung und Gruppierung erscheinen beim lebenden Bilde in der Ruhe, beim Tanz in anmutiger, rhythmischer Bewegung, im aufgeführten Drama (Schauspielkunst) durch Gesichtsausdruck und Gestus Handlungen und die dazu treibenden inneren Mächte nachahmend.

Die Reliefs als halberhabene Abbildung stehen in der Mitte zwischen ebenflächiger (Malerei) und vollrunder Abbildung (Skulptur). Das früheste Objekt der Skulptur waren Göttergestalten; deshalb nennt sie Schiller (Huldigung der Künste) „die ernste Bildnerin der alten Götterwelt“.

Nebenobjekte für die Skulptur sind Tiergestalten, die meist in Verbindung mit Menschen dargestellt werden (Reiterstatuen, Rossebändiger, die Amazone auf dem Pferde im Kampf mit dem Löwen). Nachbildungen von Pflanzen schafft die Skulptur seltener als selbständige Werke, meist als Schmuck für architektonische.

3. Die Malerei giebt nicht nur die menschliche und die Tiergestalt mit ihren charakteristischen Eigentümlichkeiten wieder, sondern sie kann durch ihre Mittel alles sinnlich Erscheinende reproducieren (Architekturmalerie, Landschaftsmalerie u. s. w.) So vermag sie auch solche Naturerscheinungen mit sinnlicher Anschaulichkeit darzustellen, die außerhalb des Bereiches der anderen Künste fallen.

Sie bringt durch Zeichnung, Färbung, Lichtführung, Perspektive auf der Fläche den täuschenden Schein körperlicher Gestalt hervor.

Schiller in der „Huldigung der Künste“ nennt sie die „heitere Schöpferin der täuschenden Gestalt“ und läßt sie von sich rühmen:

Von Leben blitzt es, und die Farben brennen

Auf meinem Tuch mit glühender Gewalt.

Die Sinne weiß ich lieblich zu betrügen.

Wesentlich ist der Malerei aber nicht die Färbung, sondern die Zeichnung. Es giebt auch eine Grauingraumalerie (Kupferstich, Holzschnitt); sie verhält sich zur farblosen Skulptur, wie sich die Farbenmalerei zur farbigen Skulptur verhält. Freilich aber hat sich der Kunstgeschmack oder die Kunstgewöhnung mehr mit der farblosen Skulptur als mit der (heute seltenen) farbigen befreundet, während die farbige Malerei kräftigere ästhetische Wirkungen hervorzubringen pflegt, als die farblose.

Nach den Objekten, welche die Malerei darstellt, teilt man sie ein in Historienmalerei (dazu gehört auch die religiöse und mythologische), Genremalerie (charakteristische Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben), Porträtmalerie (die nicht den Menschen in

einem zufälligen Augenblick getreu kopiert, sondern das „geistige Lebensresultat seines ganzen Daseins“ in die Erscheinung treten läßt), Tiermalerei, Landschaftsmalerei (ihr pflegen auch Architektur- und Marinemalerei als Abarten untergeordnet zu werden), endlich Darstellung des Stillebens, d. h. Darstellung von Früchten, Blumen, auch untermischt mit Geräten. Eine unselbständige Art der Malerei ist die ornamentale (Arabesken), welche Kunstwerke eines anderen Kunstgebietes, besonders der Architektur, zu schmücken bestimmt ist.

Skulptur und Malerei stellen beide die äußere Erscheinung besonders des Menschen dar, lassen aber beide sein Inneres, seine Gedanken- und Gefühlswelt durchleuchten. Während aber die Skulptur meist nur die Schönheit der Gestalt in plastischer Rundung zur Anschauung bringt, ist die Malerei allgemeiner auf das Charakteristische gerichtet und kann auch das charakteristische Häßliche als Element in ihre Darstellung mit aufnehmen.

4. Die Musik stellt durch Melodie (schöne Folge) und Harmonie (schönes Nebeneinander von Tönen) die menschliche Gefühlswelt dar. Durch ihre Mittel kann sie nur Zustände der Seele ausdrücken, wie Liebe, Zorn, Begeisterung, Sehnsucht, Freude, Seligkeit, Schwermut, Andacht, aber nicht von Subsistenzen (menschlichen Persönlichkeiten), an denen diese Zustände haften, irgend eine Vorstellung geben. Sie ist die innerlichste Kunst*).

Äußeres hörbares Geschehen kann sie nachahmen, ja täuschend nachahmen, und dadurch die Vorstellung von den Wesen, an denen dieses Geschehen haftet, mit hervorrufen, weil der Hörende das Geschehen auf seine natürliche Ursache zurückführt. Aber die Musik kann keinen Gedanken — in des Wortes gewöhnlicher Bedeutung — ausdrücken; denn der einfachste Gedanke kommt nur durch die Verbindung eines Zustandes mit wenigstens einer Subsistenz zu Stande. Freilich werden dem die musikalische Schöpfung**) Hörenden während des Genusses mannigfache Gestalten

*) Schiller: „Allen gehört, was du denkst; dein eigen ist nur, was du fühlst.“

**) Goethe hat sich einmal mit heftigem Unwillen gegen das Wort Komposition erklärt, das er als ein „niederträchtiges Wort“ bezeichnete, wenn es auf eine „geistige Schöpfung“ wie Mozarts „Don Juan“ an-

vor die Seele treten, viele Gedanken seinen Geist beherrschen, aber nach Lebenserfahrung und Bildung werden sie in den Zuhörenden sehr verschiedene sein. Diese Wirkung hat auch die Architektur.

Die Wirkung der Musik ist eine sehr allgemeine, mächtig auch in dem ästhetisch sonst ganz Unempfänglichen, sie ist eine tief erregende, aber weniger nachhaltige.

Vergl. Goethe, Trilogie der Leidenschaft, Aussöhnung, Str. 2:

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
Verflucht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwert der Töne wie der Thränen.

Schiller in dem Epigramm „Tonkunst“:

Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter;
Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

Und in der „Huldigung der Künste“ läßt er die Musik von sich sagen:

Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet,
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus.

— — — — —
In süßer Wehmut will das Herz zerrinnen,
Und von den Lippen will die Seele flieh'n.

5. Das Material, durch welches die Poesie das Schöne darstellt, sind durch Worte ausgedrückte Gedanken. Die Worte brauchen nicht vernehmbar zu erklingen, wie die Töne in der Musik; denn auch gelesene (nicht gehörte) Poesie ist von großer Wirkung, ja von größerer als ungeschickt vorgetragene.

Durch Mitteilung von Gedanken läßt sich von allem eine Vorstellung geben; die Poesie ist die Kunst, welche die Objekte aller anderen Künste zu reproducieren imstande ist.

gewendet wird. Aber es ist nun einmal die gebräuchliche, eingebürgerte Bezeichnung dafür. Dagegen ist der moderne Ausdruck „Tondichtung“ ein überflüssiger und unglücklicher. Man könnte wenigstens mit demselben Recht von Farbendichtung und Steindichtung reden und müßte dann für Poesie Wortdichtung sagen.

Schiller sagt in den vier Weltaltern vom Dichter:

So drückt er ein Bild des unendlichen All
In des Augenblicks flüchtig verrauschenden Schall.

und in der Huldigung der Künste läßt er die Poesie von sich selber sagen:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeslich Reich ist der Gedanke,
Und mein gefügelt Werkzeug ist das Wort.

Sie kann aber weder die Innigkeit und Allgemeinverständlichkeit der Musik erreichen, noch, abgesehen vom aufgeführten Drama, die Anschaulichkeit der anderen Künste.

Goethe läßt im zweiten Teil des Faust die Helena sagen:

Doch red' ich in die Lüfte; denn das Wort bemüht
Sich nur umsonst Gestalten schöpfrisch aufzubauen.

Die Poesie stellt Anschauliches durch Begriffe (Worte) dar; sie wendet sich nicht an das Auge, sondern regt die Phantasie durch Worte an. Für das phantasievolle Nachschaffen des Empfangenden ist hier die größte Freiheit und Selbständigkeit, weil es durch keine äußere Erscheinung bestimmt ist; aber auch nur für den ästhetisch wirklich Empfänglichen und mit kräftiger Phantasie Begabten ist durch das poetische Kunstwerk eine Nötigung zu diesem Nachschaffen gegeben. Nach dem sinnigen Ausdruck der Araber kann dann aber sein „Ohr zum Auge umgewandelt“ werden. Dennoch bleibt, wie Lessing im Laokoon nachgewiesen hat, ein großer Unterschied zwischen der Anschaulichkeit der Poesie und der Malerei.*)

*) Unter Malerei ist bei Lessing auch die Skulptur mit zu verstehen, und unter Handlung auch der Ablauf von Gedanken und Gefühlen. Den nur mit der von Lessing nachgewiesenen Einschränkung wahren Gedanken, daß „die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei“ sei, hat zuerst der Dichter Simonides von Keos ausgesprochen. Was Horaz in der ars poetica v. 361 sagt „ut pictura, poesis“ hat einen ganz anderen und durchaus berechtigten Sinn. Horaz meint an der Stelle nur, daß Gedichte und Gemälde sich darin gleichen, daß einige nur aus der Ferne und bei flüchtiger Betrachtung wirken, andere dagegen die allergenaueste Betrachtung vertragen und durch die erneute Betrachtung ihren Reiz nicht verlieren.

Mittel der Poesie sind Worte, welche nach einander gedacht und gesprochen werden; Mittel der Malerei Figuren und Farben, die neben einander zugleich auf der Fläche stehen.

Den Mitteln entsprechen die Hauptobjekte beider Künste: der Poesie — Gedankenreihen, Gefühlsreihen, Handlungen, deren einzelne Teile nie zugleich, sondern nacheinander existieren; der Malerei — das Körperliche, dessen Teile neben einander gleichzeitig vorhanden sind. Was von der Malerei gilt, gilt auch von der Skulptur und Architectur (also überhaupt von den bildenden Künsten); was von der Poesie, auch von der Musik (also überhaupt von den redenden Künsten). Die bildenden Künste stellen das Ruhende, die redenden das Bewegte dar.

Andeutungsweise giebt aber auch der Maler durch Fixierung eines fruchtbaren oder prägnanten Moments der Handlung eine Vorstellung von einer ganzen Handlung oder von einem Ereignisse (vgl. unten die Anmerkung). Fruchtbar heißt ein solcher Moment, von dem aus durch die angeregte Phantasie leicht das Voraufgehende und das Folgende ergänzt wird.

Andeutungsweise stellt der Dichter auch das Körperliche dar, dadurch, daß er

a. es auf das Engste mit einer Handlung verflcht, indem er statt des fertigen Körperlichen die allmähliche Entstehung desselben erzählt oder uns durch das ruhende Körperliche (Haus, Landschaft) hindurch führt, also von einer Bewegung durch dasselbe erzählt.

b. die Wirkung der körperlichen Erscheinung*) erzählt; Verstand und Phantasie werden angeregt, sich die Ursache der mächtigen Wirkung entsprechend vorzustellen;

c. die Phantasie durch epitheta ornantia erregt und leitet.

Bemerkung zu a: In Homers Ilias (4, 105 ff.) wird der Bogen des Pandaros nicht beschrieben, sondern es wird erzählt, woraus und wie er verfertigt worden ist, indem der Dichter bis auf die Erlegung

*) Umgekehrt kann der Maler durch die Darstellung der körperlichen Erscheinung uns eine Vorstellung geben von den Kräften, welche sie hervorgerufen haben. Hierauf paßt Lessings Wort im Laokoon, wenn er es auch in einem andern Gedankenzusammenhange sagt: „Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.“

des Steinbocks zurückgeht,*) aus dessen Horn der Bogen geschnitzt ist. Im elften Buche (v. 16ff.) erhalten wir ein Bild von der vollständigen Rüstung Agamemnons dadurch, daß der Dichter erzählt, wie der Held die einzelnen Stücke sich anlegt. Achills Wohnung (Buch 24, 448 ff.) wird nicht als fertige beschrieben, sondern es wird erzählt, wie die Myrmidonen sie für ihren König gebaut haben.**)

In seinem „Spaziergang“ macht Schiller die Gegend dadurch anschaulich, daß er erzählt, was er bei seiner Wanderung sieht; ebenso erzählt Goethe (Hermann und Dorothea, Euterpe) von dem Gange der Mutter durch ihr Besitztum, um so die Örtlichkeit vor die Phantasie des Lesers zu bringen. In demselben Gedicht (Thalia) giebt er dadurch ein Bild von dem altfränkischen, geschmacklosen Garten des Apothekers, daß er diesen erzählen läßt, wie jeder Reisende davor gestanden und durch die roten Staketen nach den Bettlern von Stein und den farbigen Zwergen geschaut hätte, wie die Gesellschaft, die er früher in dem

*) Diese Erzählung dient zwar an sich nicht im mindesten dazu, uns irgend eine Anschauung von dem Bogen selber zu geben, aber das phantasievolle Verweilen dabei regt unsere Phantasie an und hält uns bei dem Gegenstande fest. Auch eine kräftige Erregung des Gefühls kann uns dazu bringen, die Gegenstände uns deutlicher vorzustellen. So ist z. B. an sich die Darstellung des Meeres in Goethes Iphigenie I, 1 keineswegs durch einzelne phantasievolle Züge hervorragend. Wer aber die unvergleichlichen Worte mit empfindet:

Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend;
Und gegen meine Seufzer bringt die Welle
Nur dumpfe Töne brausend mir herüber.

wird auch zugleich in seiner Phantasie sich ein klares Bild des Meeres nacherschaffen müssen.

***) Weniger anschaulich wird der Schild des Achill (Ilias 18) durch die Erzählung von seiner Verfertigung durch Hephaistos. Lessing sagt (Laokoon XVIII): „Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Größten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unseren Augen, eines nach dem andern, unter seinen feineren Schlägen aus dem Erze hervor: Eher verlieren wir ihn nicht wieder

herrlichen Grottenwerk bewirbt habe, sich des farbig schimmernden Lichtes schön geordneter Muscheln hoch erfreut, und selbst der Kenner mit geblendetem Auge den Bleiglanz und die Korallen geschaut habe. Auch im Saale sei die Malerei bewundert worden,

Wo die geputzten Herren und Damen im Garten spazieren
Und mit spitzigen Fingern die Blumen reichen und halten.*)

Bemerkung zu b: Als Helena [im dritten Buch der Ilias] bei den troischen Greisen am skäischen Thore erscheint, sprechen diese, über ihre wunderbare Schönheit betroffen, leise zu einander: „Man kann es den Troern und Griechen nicht verargen, daß sie um solch ein Weib so lange Kriegesmühe ertragen.“ Lessing, der (Laokoon XXI.) durch dieses homerische Beispiel den von ihm aufgestellten Satz erläutert, daß der Dichter uns die Schönheit durch ihre Wirkung erkennen lasse, fügt hinzu: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Ent-

aus dem Gesichte, bis alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.“ — Aber wir wissen nicht einmal, wo wir uns die Bilder zu denken haben, ob alle auf der konvexen Seite, oder einige auch auf der konkaven, wie es wenigstens Lessing für möglich annimmt; noch viel weniger wissen wir, wie wir uns die Fläche in einzelne Bilder eingeteilt denken sollen. Von einer Thätigkeit des Gottes, durch welche die Bilder „herausschwellen,“ von „feineren Schlägen“ sagt der Dichter nichts; mit wiederkehrenden, nicht eben anschaulichen Ausdrücken sagt er nur: Er schuf, er verfertigte, er bildete. Die Thätigkeit des Bildens tritt nur da klarer hervor, wo in der Darstellung der Bilder von den verschiedenen Metallen die Rede ist, welche der Gott verwendet.

*) Von eigentümlicher Schönheit ist die Art, in welcher Chamisso in seinem Gedicht „Das Schloß Boncourt“ aus schattigen Gehegen das Bild des schimmernden Schlosses zunächst mit seinen Türmen, Zinnen, dann mit der steinernen Brücke und dem Thor in uns entstehen läßt; wir sehen darauf die Löwen auf dem Wappenschilde am Thor, durchschreiten den Burghof mit der Sphinx am Brunnen und dem grünen Feigenbaum, schauen von außen die Fenster des Zimmers, in welchem der Dichter geboren ist, und treten endlich mit ihm in die Burgkapelle mit dem Grabe des Ahnherrn, mit der alten Rüstung, die vom Pfeiler herabhängt, mit der alten Inschrift, auf welche durch die bunten Scheiben das gebrochene Tageslicht fällt.

zücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt.“

In ähnlicher Weise erhalten wir von Nausikaa's lieblicher Anmut kräftigen Eindruck durch die bewundernden Worte des Odysseus zu ihr (Odyssee 6, 149 ff.) und von der durch Athene wiederhergestellten männlichen Schönheit des Odysseus durch die naiven Worte, welche Nausikaa zu ihren Dienerinnen spricht (v. 244.)*).

Bemerkung zu c: Die Epitheta ornantia sind Attribute, welche Eigenschaften ausdrücken, die jedem Individuum der durch das Substantivum bezeichneten Gattung anhaften z. B. der blutdürstige Tiger, der weiße Schnee. Sie fügen also keine Eigenschaft hinzu, wodurch sich ein Individuum der Gattung von anderen unterscheidet, wie das „vierstöckige Haus, die epische Dichtung“, sondern dienen nur dazu, gewisse, allen zukommende Eigenschaften vor die Phantasie zu bringen. Die Rede wird dadurch nicht deutlicher, aber anschaulicher. Deshalb sind sie für die wissenschaftliche Darstellung ebenso überflüssig, ja störend, wie sie für die dichterische zweckmäßig und willkommen sind. Als „schmückende“ sind sie nicht in Bezug auf die bezeichnete Sache zu denken, denn auch Häßliches bezeichnende Eigenschaften werden als Epitheta ornantia hinzugefügt, z. B. die dickbäuchige Spinne, die schleichende Kröte, der thränenreiche Krieg; sie schmücken vielmehr die Rede,

*) Dieses Mittel gehört besonders der epischen, sich nur an die Phantasie wendenden Poesie an. Aber auch in dramatischen Dichtungen machen die Dichter von ihm zuweilen Gebrauch. So Goethe, wenn er in der Iphigenie die überwältigende Schönheit Iphigeniens dadurch zeichnet, daß er den Pylades auf ihre Frage zunächst verstummen und dann sagen läßt:

Vergessen hab' ich einen Augenblick,
Wie sehr ich dein bedarf, und meinen Geist
Der herrlichen Erscheinung zugewendet.

In dem gelesenen Drama ist das auf alle Fälle außerordentlich wirksam, in dem aufgeführten freilich nur dann, wenn der vom Dichter erfundenen mächtigen Wirkung auch das Äußere der die Iphigenie darstellenden Schauspielerin möglichst als zureichende Ursache entspricht. Andernfalls hat der von dem Zuschauer nicht zurückzudrängende Zweifel eine umgekehrte, dem Genusse des Kunstwerks schädliche Wirkung.

weil sie die weiten (abstrakten) Begriffe zu anschaulichen (konkreten) Bildern machen.

Diesen veranschaulichenden Attributen gegenüber würden jene anderen zweckmäßig artbildende (specifica) genannt.

Als Epitheta ornantia müssen die Attribute auch dann gelten, wenn sie Eigenschaften bezeichnen, die zwar dem Gegenstande nicht immer zukommen, aber in der bestimmten Situation, von welcher die Rede ist, von ihm nicht getrennt zu denken sind. So liegt es nicht im Wesen des Staubes, wogend zu sein; wenn aber Goethe in „Hermann und Dorothea“ (Kalliope) sagt: „erstickt von wogendem Staube,“ so ist hier wogend als Epitheton ornans hinzugefügt.

Durch die erwähnten Arten wird das Körperliche nur indirekt dargestellt, nämlich durch Verflechtung mit einer Handlung und durch Erregung der Phantasie zu eigener Thätigkeit. Oft genug kann aber der Dichter gar nicht umhin, das Körperliche in seinen einzelnen Teilen auch direkt darzustellen, nämlich durch Schilderung. Fast immer wird er dagegen darauf verzichten, es zu beschreiben.

Die Beschreibung will möglichst genau sein; darum kann sie der Angabe von Zahlen und Maßen nicht entbehren. Ein Haus beschreibt der, welcher seine Höhe, Breite, Tiefe, die Zahl der Zimmer, ihre Lage, die Zahl der Stockwerke, das Material, aus dem es gebaut ist, die Art der Bedachung, der Façade u. s. w. angiebt. Das dadurch in den Lesern entstehende Bild ist bei allen annähernd dasselbe, ein praktisch sehr brauchbares, aber wenig anschauliches.

Die Schilderung verzichtet auf jede Genauigkeit, giebt nur einzelne, für die Handlung, in welche sie verflochten ist, besonders wichtige Merkmale an, läßt das Unbelebte und Ruhende oft als belebt und thätig erscheinen, erregt die Phantasie des Lesers zu selbständiger Thätigkeit und teilt auch oft die Gefühle mit, welche der zu schildernde Gegenstand in dem Schildernden hervorgerufen hat. Das dadurch in den Lesern entstehende Bild ist ein sehr verschiedenes, je nach

der Stärke und Reinheit ihrer Phantasie, nach ihrer Bildung und Lebenserfahrung. Ist der Leser darin dem Dichter kongenial, so ist das Bild ein höchst anschauliches und oft die Seele mächtig ergreifendes.

Die Beschreibung von zusammengesetzten Dingen muß sehr ausführlich sein und wiederholt gelesen werden, wenn ein deutliches Bild in der Seele entstehen soll, die Schilderung kann sich auf wenige Züge beschränken und doch in dem Leser ein anschauliches Bild hervorrufen.

Die Beschreibung einer Frühlingslandschaft wäre unerträglich, die Schilderung einer komplizierten Maschine schwierig und nutzlos. In der Beschreibung erscheint nichts von der eigentümlichen Natur des Darstellenden, sie will ganz objektiv sein; in der Schilderung offenbart sich die idealisierende (nicht verschönernde) Thätigkeit des Darstellenden und oft auch sein Gemütsleben; sie zeigt, wie sich das Objekt im Subjekt spiegelt.

In Goethes Götz von Berlichingen (Akt 1) antwortet Götz auf Weislingens Bemerkung, daß sein Schloß in der gesegnetsten und anmutigsten Gegend liege, mit den Worten: „Das dürft Ihr, und ich will's behaupten. Hier fließt der Main, und allmählich hebt der Berg an, der, mit Äckern und Weinbergen bekleidet, von Eurem Schloß gekrönt wird; dann biegt sich der Fluß schnell um die Ecke hinter dem Felsen Eures Schlosses hin. Die Fenster des großen Saals gehen steil herab aufs Wasser, eine Aussicht viel Stunden weit.“

Hier hat der Dichter alles gethan, um die Phantasie mächtig zu erregen, beschrieben hat er das Schloß mit keinem Worte. Alles lebt, der Fluß, der Berg, und man schaut mit dem Dichter aus dem Saalfenster in die weite blühende Landschaft hinaus.

In Schillers Gedicht „des Mädchens Klage“ haben wir uns vorzustellen, wie der Mond zuweilen durch zerrissenes Gewölk hindurch scheint. Und doch erwähnt der Dichter des Mondes mit keinem Worte. Daß er aber den empfänglichen und aufmerksamen Leser sich das so durch eigene Thätigkeit vorzustellen zwingt, ist

viel schöner und wirksamer, als wenn er es selber breit ausgemalt hätte.

Weil der Dichter bei aller eigenen produktiven Phantasie, bei aller receptiven des Lesers doch niemals die Anschaulichkeit der bildenden Künste in Darstellung des Körperlichen erreicht, ist es ihm gestattet, Grausenhaftes und Entsetzliches darzustellen, was dem Maler versagt ist, wenn er den Beschauer nicht verletzen will. Man denke an die Verwundung des Lykon und des Erymas im sechs-
zehnten Buch der Ilias v. 340 und 348, und an den sterbenden Polydoros im zwanzigsten v. 420.

Das Verhältniß der Künste zu einander.

Die Skulptur kann der Architektur dienen, indem theils vollrunde (selbständige) plastische Werke auf oder an den architektonischen Kunstwerken angebracht werden, oder Reliefs die glatten, senkrechten Flächen schmücken, oder Nachahmungen aus der Tier- und Pflanzenwelt oder unorganische Formen als Zierraten an den verschiedensten Theilen des Bauwerks erscheinen.

Noch häufiger ist die Malerei mit der Architektur besonders im Innern der Gebäude verbunden. Sie schmückt die Räume theils durch selbständige Gemälde (al fresco, in Mosaik, Glasmalereien), theils durch ein schönes Nebeneinander von Farben und Linien (Arabesken). Auch Skulpturwerke werden durch Farben mehr den natürlichen Objekten angenähert, jetzt seltener als im Altertum.

Sehr häufig ist die Verbindung der Musik mit der Poesie im komponierten Liede, im Oratorium, in der Oper.

Mit der dramatischen Poesie ist, wenn ihre Schöpfungen sinnlich erscheinen sollen, die Schauspielkunst notwendig verbunden, nächst ihr die Architekturmalerei und Landschaftsmalerei.

Architektur und Musik bezeichnen in den schönen Künsten die äußersten Gegensätze.

Die Architektur ist nur im Raume; es findet in ihr auch nicht einmal die Andeutung irgend eines Geschehens, einer Veränderung

statt, während doch in Werken der Skulptur und noch mehr in denen der Malerei, so weit sie den Menschen darstellen, immer auf ein vorausgegangenes oder nachfolgendes Geschehen hingewiesen wird, obgleich die Teile dieser Kunstwerke selber, wie in der Architektur, nur im Raume neben einander sind.

Die Musik ist nur in der Zeit; wie sie eine Folge und ein gleichzeitiges Nebeneinander von Tönen ist, so drückt sie auch nur den Ablauf von Gefühlen und Stimmungen aus. Zwar ist auch die Poesie ihrer Form nach nur ein Nacheinander von Worten, aber durch die Worte bringt sie anschauliche Bilder hervor von Räumlichem, von allem, was sich im Raum bewegt.

Die Architektur zeigt durch ihre aufeinander getürmten Steine die mächtigste und dauernde Umgestaltung des Wirklichen, die schnell verhallende Musik läßt die Wirklichkeit ganz unverändert.*)

Bei all dieser Verschiedenheit sind aber die beiden Künste sich darin ähnlich, daß sie Harmonie und Symmetrie vollkommener darstellen, als jede andere Kunst, und daß sie die elementarsten und mächtigsten Kräfte zur Anschauung bringen, die Architektur die der Natur, die Musik die der menschlichen Seele.

Welche von allen Künsten die wertvollste, höchste sei, ist eine müßige Frage, ebenso müßig wie die Fragen, ob das Auge oder das Ohr für den Menschen wertvoller, die Erscheinungsformen des Wassers oder des Feuers schöner, Friedrich der Große oder Goethe höher zu stellen seien.

Besonders in Bezug auf die beiden Künste, welche das Innere des Menschen darstellen, ist öfter diese überflüssige Frage aufgeworfen; nützlicher ist es, sich die Vorzüge und die Schranken beider klar zu machen.

Die Musik ist die unmittelbarste, am meisten das Herz ergreifende Kunst, das Gefühl mächtig erregend, aber den Verstand des Genießenden gar nicht, die Phantasie nur zufällig ins Spiel setzend. Sie ist am bequemsten, ohne geistige Arbeit zu genießen,

*) Das thut zwar auch die Poesie; aber für die Phantasie des Lesers ist sie gerade die Kunst, welche in der allerfreisten Weise die Wirklichkeit umgestaltet, zum Teil Jahrtausende lang auch für den Verstand diese Umgestaltung aufrecht erhält. Man denke an die Sagen in der römischen Königsgeschichte.

begleitet die Menschen in Leid und Freude. Sie ahmt keine Dinge, keine äußeren Vorgänge nach. Ihr Material ist das allerflüchtigste, der schnell verhallende Ton, aber durch dasselbe stellt sie die tiefinnersten Seelenbewegungen mit solcher Kraft und Innigkeit dar, wie keine andere Kunst; sie bedarf aber des ausübenden Künstlers.

Die Poesie ist die umfassendste aller Künste, wirksam auch ohne vortragenden Künstler, von mächtigstem Einfluß auf menschliche Gesittung, äußerlich am meisten zugänglich, nichts verlierend durch Reproduktion in derselben Sprache. Ihr Material ist an sich schon ein (bewußtlos geschaffenes) menschliches Kunstwerk, und dieses Material, gesprochen zwar eben so schnell verhallend wie die Töne der Musik, überdauert doch, durch die Schrift fixiert,*) die festesten baulichen Monumente. Sie redet nicht zur ganzen Menschheit, sondern nur zu einer Nation, spiegelt aber darum auch die nationale Eigentümlichkeit viel klarer ab,**) als alle anderen Künste. Sie umfaßt die meisten Objekte, aber ihr Publikum sind die Angehörigen eines Volkes***) und selbst innerhalb desselben sind

*) Die Töne der Musik werden zwar auch durch Zeichen fixiert, aber um diese zu beleben, bedarf es für uns des reproducierenden Künstlers, oft des Zusammenwirkens vieler. Damit aber eine geschriebene Dichtung lebendig werde, bedarf es nur der allgemein verbreiteten, elementaren Fertigkeit des Lesens.

***) David Strauß sagt mit Recht: „Möglich, daß Shakespeare größer ist als Goethe, möglich auch, daß der Sirius größer ist als unsere Sonne, aber unsere Trauben reift er nicht.“ Daß ein Dichter in der Sprache eines Volkes, dem er durch seine Geburt nicht angehört, wie der Franzose Chamisso in der deutschen, nicht nur korrekte, sondern die Herzen mächtig ergreifende Dichtungen schafft, steht so vereinzelt da, daß König Friedrich Wilhelm IV. nach der Lektüre seines Gedichts „das Schloß Boncourt“ brieflich an ihn die verwunderte Frage richten konnte: „Wo haben Sie das Goethesche Deutsch her?“

****) Übersetzungen geben den tiefsten Gehalt von Dichtungen nur unvollkommen wieder. Deshalb klagte Byron: „Ich gäbe die Welt darum, den Faust im Original lesen zu können.“

Und Goethe hat Recht mit seinem freilich noch mehr in sich schließenden Wort:

Wer den Dichter will verstehn,
Muß in Dichters Lande gehn.

viele ihrer Schöpfungen nur denen zugänglich, welche durch Bildung und Wissen und kräftig nachbildende Phantasie dem Künstler kongenial sind.

Die Musik ist die innigste, die Poesie die reichste Kunst, die Musik international wie keine andere, die Poesie von allen die nationalste.



Die Poesie.

A. Die Formen der Poesie.

Die ursprüngliche und auch jetzt in den meisten Arten der Dichtungen übliche Form ist die gebundene Rede. Ungebunden ist die Rede, wenn für die Stellung und Wahl der Worte nichts anderes in Betracht kommt, als die Regeln der Grammatik und die Klarheit des auszudrückenden Gedankens. Solche ungebundene Rede*) ist üblich besonders für den Roman, die Novelle, das Lustspiel, in welchen der Dichter auf die Bindung der Rede deshalb verzichtet, weil er dem Inhalt der Kunstwerke entsprechend auch in der Form möglichst treu ein Bild vom menschlichen Leben geben will.

Gebunden wird die Rede erstens durch Rhythmus, zweitens durch Gleichklang.

1. Rhythmus ist im allgemeinen jede taktmäßig abgemessene Bewegung, in der Poesie die regelmäßige Wiederkehr stark und schwach betonter Silben, Arsis und Thesis.***) In der deutschen

*) Daß das Wesen der Dichtung nicht in dem Gebrauch des Verses, sondern in der Behandlung des Stoffes besteht, hat schon Aristoteles (Poetik Kap. 9) eingesehen: „Der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht durch den Gebrauch der gebundenen oder ungebundenen Rede; — denn es wäre möglich, Herodot's Werk in Verse zu bringen, und doch bliebe es Geschichtschreibung; — sondern darin liegt der Unterschied, daß der Eine von Geschehenem redet, der Andere von solchem, was geschehen könnte.“

**) In der älteren deutschen Poesie war nur die Zahl der Arsen eine bestimmte, während die Thesis fehlen konnte. Arsis konnte also neben Arsis stehen.

Poesie ist diese Betonung nicht an das Zeitmaß der einzelnen Silben geknüpft (ihre Quantität), sondern an ihren Wert für die Bedeutung der Wörter (den Wortaccent, der in der Regel auf der Stammsilbe ruht). Die Einheiten, aus denen die rhythmische Bewegung besteht, heißen Versfüße, mehrere Versfüße schließen sich zu einem Verse zusammen, aus mehreren Versen werden Strophen gebildet.

Seit Weckherlin und Opitz die gänzlich verwilderte deutsche Rhythmik durch ihren Vorgang reformiert hatten (dieser auch durch sein Buch „Von der deutschen Poeterei“ 1624), sind vornehmlich jambische, trochäische, daktylische und anapästische Versfüße die Formelemente der deutschen Verse geworden, indem die antiken Bezeichnungen auf unsere Sprache übertragen wurden; andere antike Versfüße wie Choriamben, Kretiker werden in der Regel nur in der Nachbildung oder Übertragung altklassischer Dichtungen angewendet.

2. Der Gleichklang ist entweder a) Assonanz oder b) Allitteration oder c) Reim.

a) Die Assonanz ist der Gleichklang betonter Vokale. Sie ist häufig in der spanischen Poesie, doch im Deutschen wenig wirksam und ins Ohr fallend, wie sie denn auch selten absichtlich als Kunstform angewendet worden ist. Beispiele sind die Gedichte von Uhland „St. Georgs Ritter“ und von Tieck „Die Zeichen im Walde.“

b) Die Allitteration (Stabreim) ist der Gleichklang der Anfangslaute der Stammsilben, wobei alle Vokale einander für gleich geachtet werden. Sie war in der ursprünglichen germanischen Dichtung ein unentbehrliches Element für den Vers, ja das die Verse allein zusammen Haltende.*) Heute wird sie neben Rhythmus

*) Hier waren zwei kurze Zeilen so verbunden, daß in der ersten zwei, in der zweiten ein Wort denselben Anlaut hatte. In folgenden Versen von Bürger („Das hohe Lied von der Einzigen“ Str. 7) ist die Allitteration viel reicher:

Wonne weht von Thal und Hügel,
 Weht von Flur und Wiesenplan,
 Weht vom glatten Wasserspiegel,
 Wonne weht mit weichem Flügel
 Des Piloten Wangen an.

und Reim bewußt und unbewußt noch häufig als Schmuck des Verses und um den Gedanken größere Eindringlichkeit zu geben, angewendet; die Versuche aber, sie als eine die Dichtung beherrschende Kunstform wiederherzustellen und durch sie den Reim zu verdrängen, haben geringen Erfolg gehabt. Als gelegentlicher Schmuck und in Verbindung mit dem Reime ist sie von großer Wirkung und kommt oft in unseren Dichtungen vor. Schöne Beispiele sind in Schillers Glocke (Lieblich in der Bräute Locken u. s. w. Und als wollte sie im Wehen u. s. w.), in Goethes Fischer (Aus dem bewegten Wasser u. s. w. Labt sich die liebe Sonne nicht u. s. w.). Vortrefflich angewendet ist sie auch in dem Schluß des Goetheschen Gedichts „Meine Göttin,“ wo der Dichter die Hoffnung als „Treiberin, Trösterin“ bezeichnet.

c) Der Reim*) ist der Gleichklang betonter Vokale und der etwa darauf noch folgenden Wortelemente. Folgt auf den Reimvokal keine unbetonte Silbe, so heißt der Reim männlich (oder stumpf), folgt noch eine unbetonte Silbe, so heißt er weiblich (oder klingend), folgen zwei, so heißt er gleitend. Also männliche Reime: Ohr — verlör; da — nah; weibliche: erhalten — walten; Reinheit — Gemeinheit; gleitende: sterbliche — verderbliche; beständiger — lebendiger. Nur volle Gleichheit des Klanges ist nötig, nicht Gleichheit der Schreibung (z. B. fällt — Held);

*) Sehr ungerecht urteilt Klopstock über die Bedeutung des Reimes in den Strophen („An Johann Heinrich Voß“ Str. 3 und 4):

Die spätern Sprachen haben des Klangs noch wohl;
Doch auch des Silbenmaßes? Statt dessen ist
In sie ein böser Geist, mit plumpem
Wörtergepolter, der Reim, gefahren.
Red' ist der Wohlklang, Rede das Silbenmaß;
Allein des Reimes schmetternder Trommelschlag,¹
Was der? was sagt uns sein Gewirbel,
Lärmend und lärmend mit Gleichgetöne?

Damit vergleiche man Goethes Verse in Faust II, 3, wo er die Helena, welche zum ersten Mal gereimte Rede hört, diese „seltsam und freundlich“ nennen und sie die Worte hinzufügen läßt:

Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,
Und hat ein Wort dem Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

klingt der Reimvokal oder das auf ihn Folgende oder gar Beides nur ähnlich, nicht gleich, so ist der Reim ein unreiner, wie: grün — ziehn, Eichen — zeigen, fröhliche — selige.*) Wesentlich für die Reimform der Gedichte ist nur der Endreim, durch welchen zwei oder mehr Verse zusammengebunden werden; Reime am Anfang oder innerhalb des Verses (Anfangsreime, Binnenreime) dienen in keiner anderen Weise der poetischen Form als gelegentliche Assonanzen und Allitterationen.

Neben dem Rhythmus ist in heutiger deutscher Dichtung der Reim das wichtigste Bindemittel. Es ist nicht nur das Wohlgefallen am Gleichklang (und zwar an einem vollkommeneren, als Assonanz und Allitteration bieten), sondern durch den glücklichen Reim entsteht die Täuschung, als ob das sprachlich so Zusammenklingende und doch Verschiedene auch sachlichen, inneren Zusammenhang habe.**)

*) Reine Reime sind in Gedichten allerdings wünschenswert, doch nie auf Kosten der Klarheit und Fülle der Gedanken. Bei Goethe und Schiller finden sich viele unreine Reime. Mit Recht sagt Goethe:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt;
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime wert.

**) Das tritt besonders klar hervor in Sprichwörtern: Träume sind Schäume. Eile mit Weile. Jugend hat keine Tugend. Probieren geht über Studieren. Gut macht Mut. Not kennt kein Gebot. Borgen macht Sorgen. Einmal ist keinmal. Zweifel sind vom Teufel (mit unreinem Reim). Trau, schau, wem. Heute rot, morgen tot. Der Mensch denkt, Gott lenkt. Wer die Wahl hat, hat die Qual. Pack schlägt sich, Pack verträgt sich. — In Verbindungen von Begriffen, meist ähnlichen, zuweilen entgegengesetzten: Lügen und trügen. Hegen und pflegen. Scheiden und meiden. Sitzen und schwitzen. Hangen und Bängen. Gehen und stehen. Wege und Stege. Stein und Bein. Stern und Kern. Saus und Braus. Hülle und Fülle. Knall und Fall. Handel und Wandel. Verwandte und Bekannte. Gut und Blut. Dann und wann. (Raten und thaten. Schlecht und recht. Der Hehler wie der Stehler. — Nur in diesen Verbindungen sind thaten und Stehler überhaupt, und schlecht in dem Sinne von schlicht gebräuchlich.) Wollen und Sollen. Schein und Sein. Mein und Dein. Mit Rat und That. Mit Ach und Krach. Ohne Sang und Klang. Ohne Scham und Gram.

reiche Reim, in welchem auch die dem Reimvokal voraufgehenden Konsonanten dieselben sind, von viel geringerer Wirkung, besonders

Ohne Saft und Kraft. Zu Schutz und Trutz. Auf Schritt und Tritt. Unter Dach und Fach. — Auch ein Urteil ist zuweilen in solchen Verbindungen enthalten: Ländlich, schändlich. (Eine übelwollende Korrektur von ländlich, sittlich.) Ehestand, Webestand, Gelehrt, verkehrt. — Auch Einteilungen erscheinen dadurch als den übergeordneten Begriff völlig ausfüllende: Nährstand, Wehrstand, Lehrstand. — Alliteration ist mit dem Reim verbunden in dem Sprichwort: Mit dem Hute in der Hand kommt man durch das ganze Land. Glück und Glas, wie bald bricht das!

Die Alliteration ist zuweilen allein von großer Wirkung in Sprichwörtern: Gleich und gleich gesellt sich gern. — Besonders kräftig, wenn nur der betonte Vokal verschieden ist: Rast' ich, so rost' ich. — Viel öfter aber in bloßen Verbindungen von Begriffen: Land und Leute. Thor und Thür. Gut und Geld. Gift und Galle. Mann und Maus. Haus und Hof. Lust und Leid. Stock und Stein. Feld und Flur. Kind und Kegel. Feuer und Flamme. Wind und Wetter. Wind und Wellen. Leib und Leben. Schild und Schwert. Stumpf und Stiel. Zaum und Zügel. Himmel und Hölle. Küche und Keller. Tod und Teufel. Stab und Stütze. Schimpf und Schande. Lust und Liebe. Wohl und Wehe. Wehr und Waffen. Schirm und Schutz. Sinnen und Sorgen. Thun und Treiben. Zittern und Zagen. Singen und sagen. Fragen und forschen. Wünschen und wollen. Werden und wachsen. Wetten und wagen. Hoch und heilig. Klar und kühl. Scharf und schneidig. Kurz und klein. Stumm und still. Sanft und selig. Blaß und bleich. Wild und wüst. Starr und steif. Froh und frisch. Trüb' und traurig. Matt und müde. Klipp und klar. Gut und gern. Los und ledig. Gang und gäbe. Stets und ständig. Samt und sonders. Frank und frei. Fix und fertig. Fürst und Volk. Ohne Rast und Ruh. In Nacht und Nebel. Weder Fisch noch Fleisch. Mit Haut und Haar. Nichts zu beißen und zu brechen. Ohne Zweck und Ziel. Durch dick und dünn. Vor Tau und Tage. — Nur der betonte Vokal verschieden: Kisten und Kasten. — Alliteration mit Assonanz verbunden: Allzu scharf macht schartig. Schmach und Schande. Kalt und klar. Backen und braten. Ganz und gar. Loos und Lohn. Fern und fremd. Wink und Willen. Nie und nimmer.

Auch die Assonanz allein hat unverkennbar zuweilen verbindende Kraft: Wem Gott ein Amt giebt, dem giebt er auch Verstand. Blut und Wunden. Spott und Hohn. Angst und bange. Kalt und hart. Kurz und gut. Besser bewahrt als beklagt.

wenn diese Konsonanten zugleich die anlautenden des Wortes sind, also der Reim durch dasselbe Wort (denselben Begriff) hervorgebracht wird.*) Hier kann kein Schein inneren Zusammenhanges von Verschiedenem mehr entstehen, da die Begriffe in der That identisch sind.

Der Reim ist nicht auf den Umfang eines einzigen Wortes beschränkt; die auf den Reimvokal folgenden Silben können auch anderen Wörtern angehören z. B. Traum ist — Schaum ist; rette mich — bette mich. Diese anderen Wörter müssen dann aber durchaus dieselben sein, sonst entstehen zwei Reime neben einander, z. B. in Lenaus Gedicht „Die drei Zigeuner“: am Baum hing — ein Traum ging. Über das Maß des gleitenden (dreisilbigen) Reimes hinaus findet eine Ausdehnung in persischer (von Rückert und Platen nachgeahmter) Poesie statt, in der Form des Ghasels. So sind die Reime in dem Gedicht Platens, in welchem er die Eigentümlichkeit dieser Dichtungsform durch das Bild der Wasserlilie anschaulich machen will, folgende: blanke hin und her — schwanke hin und her — Gedanke hin und her.

Der sonst durchaus der Poesie angehörige und der prosaischen Darstellung fremde Reim kommt doch häufig in sprichwörtlichen und formelhaften Ausdrücken auch in gewöhnlicher Rede vor. Dergleichen gehört aber nicht zur Poesie, sondern zur Sprachkunst, da es zum sprachlichen Darstellungsmittel geworden ist. Ähnliches gilt von der Allitteration. Vergl. S. 49, Anm.**)

Für die Poesie ist die durch Rhythmus oder Reim gebundene Rede zwar ein sehr häufiges, aber nicht durchaus wesentliches Merkmal. Auch die Prosarede („die geradeaus gehende“) ist Mittel dichterischer Darstellung. Beispiele höchst bedeutender Dichtungen in Prosa sind Goethes „Götz von Berlichingen“ und

Aber auch ohne solche phonetischen Mittel sind manche Verbindungen von Begriffen fest geworden, ja manche fester in der Stellung der Wörter, als einige von den oben angegebenen: Grund und Boden. Arm und Bein. Art und Weise. Hab und Gut. Mit Fug und Recht. Ab und zu. Thun und Lassen.

*) Er wird so genannt, weil hier mehr gleich klingt, als nötig (und wünschenswert) ist. Der Reichtum des Reims stammt oft genug aus der Armut des Dichters.

„die Leiden des jungen Werthers“, sowie mehrere Schillersche und Lessingsche Dramen.

Die Wörter „Prosa“ und „prosaisch“ werden aber auch in weiterer Bedeutung gebraucht, als in Bezug auf die Form der Darstellung. Man nennt die Objekte prosaisch, die dem künstlerischen, phantasievollen Denken keine Anregung und Nahrung bieten. So spricht man von prosaischen Landschaften und von der Prosa des alltäglichen Lebens. Man nennt aber auch die Subjekte prosaisch, welche keinen für phantasievolle Schöpfungen aufgeschlossenen Sinn haben. Denselben Sinn in jener objektiven, wie in dieser subjektiven Bedeutung hat das deutsche Wort nüchtern. Im Gegensatz zu beiden gebraucht man das Wort poetisch, wenn man von poetischen Landschaften und poetischen Gemüthern redet.

Also giebt es Prosarede, die voll von Poesie (Phantasie) ist und nichts Prosaisches (Nüchternes) enthält; es giebt aber auch Poesieen (wohlgebaute Verse), die keine Poesie (nichts Phantasievolles) enthalten, z. B. Reimregeln.

Ist aber auch gebundene Form für Dichtungen nicht notwendig, so sind doch die Werke am vollendetsten, die phantasievollen Inhalt in gebundener Form haben. Dem sich über die gemeine Wirklichkeit erhebenden Inhalt entspricht am besten die sich über die gemeine Wirklichkeit des Sprechens erhebende Form.*)

Aber auch die hierauf verzichtende Poesie unterscheidet sich doch wie alle Poesieen von der Sprache des gewöhnlichen Lebens durch

1. größere Anschaulichkeit (Tropen),
2. größere Lebendigkeit (Figuren),
3. schöpferische Einfalt der Rede.

*) Als Schiller im Jahre 1797, mit seinem zuerst in Prosa geschriebenen Wallenstein beschäftigt, Goethes soeben erschienenen Gedicht „Hermann und Dorothea“ von neuem gelesen und in denselben Wochen sich auch mit Goethes Roman „Wilhelm Meister“ wieder beschäftigt hatte, wurde ihm so recht klar, von welcher Bedeutung die rhythmische Form für ein poetisches Kunstwerk ist. Zwar schrieb er an Goethe (20. Oktober), daß nach wie vor der Roman sein Herz mit allen Kräften

1. Anschaulich wird die Rede besonders durch Anwendung von Gleichnissen und Metaphern. In beiden wird die Sache durch ein Bild klar gemacht; während aber das Gleichnis das Bild neben die Sache setzt, setzt die Metapher das Bild statt der Sache.*) „Wie ein verheerender Sturm zog der Krieg über

der Dichtkunst ergreife und einen immer sich erneuernden Genuß gewähre, fügt aber doch hinzu, daß ihn der „Hermann“ und zwar bloß durch seine poetische Form in eine göttliche Dichterwelt führe, während ihn der „Wilhelm Meister“ aus einer wirklichen Welt nicht ganz herauslasse. Goethe giebt ihm Recht und schreibt, die Prosa als unreine Form betrachtend, an Schiller (30. Oktober): „Eine reine Form hilft und trägt, da eine unreine überall hindert und zerrt.“ Schiller verwandelte nun das vom „Wallenstein“ bereits in Prosa Geschriebene in Verse und schrieb darüber an Goethe (24. November): „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher, selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen: sie waren bloß gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so mußte ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird.“ Goethe antwortet gleich Tags darauf, daß er nicht allein seiner Meinung sei, sondern noch viel weiter gehe: „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden! Das ist meine Überzeugung, und daß man nach und nach eine poetische Prosa einführen konnte, zeigt nur, daß man den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor. Es ist nicht besser, als wenn sich jemand in seinem Park einen trockenen See bestellte und der Gartenkünstler diese Aufgabe dadurch aufzulösen suchte, daß er einen Sumpf anlegte.“

*) Wie eng verbunden mit der dichterischen Begabung die bildliche Ausdrucksweise ist, zeigt Kestners Mitteilung über Goethe: „Er pflegt auch selbst zu sagen, daß er sich immer uneigentlich ausdrücke, niemals eigentlich ausdrücken könne; wenn er aber älter werde,

das Land“ ist eine Vergleichung; dagegen ist das Wort „Sturm“ metaphorisch gebraucht in dem Satze: „Der verheerende Sturm des Krieges zog über das Land“. Und wenn der Zusammenhang der Rede gar keinen Zweifel darüber läßt, was unter dem Sturm hier zu verstehen ist, könnte sogar der Genetiv „des Krieges“ fehlen.

Unter dem Schiff der Wüste versteht jeder das Kamel, und jeder versteht, was Körner mit den Worten meint „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“.

Die Metapher kann auch in Verben und Adjektiven erscheinen: „Der Donner grollt. Diamanten blitzen. Goldue Jugend.“ Sie kann in einem zusammengesetzten Wort enthalten sein, wie Zeiten-schoß, Frühlingsbote, Lebensmai, Flammenbäche.

Metaphern im Sinne des poetischen Darstellungsmittels sind nur die uneigentlichen Ausdrücke, bei denen sich der Redende dessen bewußt ist, daß er den eigentlichen, gewöhnlichen Ausdruck vermeidet. Die unendlich vielen Metaphern, welche unbewußt gebraucht werden, zum Teil nur den Gelehrten als solche noch kenntlich sind, wie Augen des Weinstocks, Strahlen (Pfeile) der Sonne, gehört nicht der Kunst der Dichtung, sondern der Kunst der Sprache an.

Wird das in der Metapher enthaltene Bild zu Sätzen erweitert, so entsteht die allegorische Ausdrucksweise. Wallenstein sagt von sich (Wallensteins Tod III, 13):

Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen,
Da steh' ich, ein entlaubter Stamm! Doch innen
Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
Die sprossend eine Welt aus sich geboren.

Die Allegorie erscheint aber nicht nur als Darstellungsmittel innerhalb der dichterischen Werke, sondern auch als selbständiges Kunstwerk (Parabel.) So Herakles am Scheidewege in Xenophons Memorabilien (II, 1, 21), Goethes Mahomets Gesang, in welchem unter dem Bilde des Stromes das Wirken einer geschichtlich bedeutenden Persönlichkeit veranschaulicht wird.

hoffe er die Gedanken selbst, wie sie wären, zu denken und zu sagen.“
Goethe selber hat gesagt:

Gleichnisse dürft ihr mir nicht verwehren;
Ich wüßte mich sonst nicht zu erklären.

Andere Mittel, um der Darstellung Anschaulichkeit zu geben, sind die *Synekdоче*, besonders wenn statt des Ganzen der Teil, das Einzelne genannt wird,*) (Beispiel: Seine Macht stützte sich auf die Bajonette), die *Metonymie*, in welcher das Attribut statt des in gewöhnlicher Rede durch das Attribut bestimmten Substantivs gesetzt wird**), (Beispiele: die kunstliebende Stadt = die kunstliebenden Bewohner der Stadt; die Mißgunst freut sich über Unglück = die mißgünstigen Menschen), die *Antonomasie*, in welcher eine Person statt durch ihren Namen durch ihre Abstammung, ihre Thaten substantivisch bezeichnet wird, — Beispiele: Der Pelide (Achill), der Dichter des Tell (Schiller), der große Königsberger Weise (Kant); seltner werden Dinge so bezeichnet Das Licht der Nächte (Mond), der Bringer bitterer Schmerzen (Pfeil), — die *Hyperbel*, welche eine die schlichte Wahrheit übertreibende Anschauung giebt, z. B. die Federn der Gans beschämten den frisch gefallenen Schnee, sein Ruhm reicht bis an die Sterne. Einen Gegensatz zur Hyperbel bildet die *Litotes*, d. h. die Ausdrucksweise, welche hinter der Bedeutung der Sache zurückbleibt, z. B. er hat hier etwas zu sagen, ein nicht zu verachtender Vorschlag. Eine Litotes liegt auch in der Prägnanz des Ausdrucks. Der Redende wendet Begriffe von großem Umfang an, erwartet aber, daß der Hörende sie mit reicherm Inhalt fülle. Auch hier also sagt der Redende nach dem bloßen Wortverstande weniger, als er meint. Wenn Rückert ein Distichon (Weisheit des Brahmanen XVI, 2, 41) mit den Worten schließt „Du werd' ein Mensch und Mann“, so will er damit zu den Tugenden auffordern, in welchen sich das Ideal der Menschlichkeit und Männlichkeit zeigt.

Endlich kann auch die *Periphrasis* (jede Umschreibung des eigentlichen, kürzeren Ausdrucks) die Anschaulichkeit der Darstellung erhöhen: „so bald die ersten Lerchen schwirrten“ statt im Anfange des Frühlings.

Alle diese Darstellungsmittel, in welchen statt des eigentlichen Ausdrucks ein uneigentlicher erscheint, heißen *Tropen*. So weit

*) Weniger wirksam ist es, wenn (was durch den Namen *Synekdоче* gleichfalls bezeichnet wird) das Ganze statt des Teils gesetzt wird.

**) *Metonymieen* finden sich auch in ganz gewöhnlicher Rede, z. B. wir lesen den Homer (= die Dichtung Homers).

sie bildlicher Art sind oder statt des Allgemeinen das Einzelne, mehr Sinnenfällige bringen, machen sie durch Beschäftigung der Phantasie die Rede geschmückter, sinnlich prächtiger.

2. Auf das Gemüt wirkt die Belebung der Rede durch Figuren. Der Gedanke wird durch sie nicht anschaulicher, wird aber als ein besonders wichtiger, den Redenden mächtig ergreifender dargestellt.

Ein Abweichen von der gewöhnlichen ruhigen Darstellung liegt schon in den Figuren des Asyndetons und Polysyndetons,*) in welchen gleichartige Satztheile und Sätze, dort ohne jede Verbindung, hier mit stets wiederholter Verbindung erscheinen, während im Deutschen sonst nur das letzte Glied durch eine Verbindungspartikel angeschlossen zu werden pflegt.

Stärker wirkt die nachdrückliche Wiederholung der Begriffe selber. Sie heißt im allgemeinen Epanalepsis, im besonderen heißt die Wiederholung des anfangenden Wortes Anaphora, des schließenden Epiphora.***) Dagegen drückt durch Verschweigung eines Wortes (durch Abbrechen der Rede) der Sprechende aus, daß er eine Redewendung im Sinne habe, die er nicht so mitteilen könne, weil sie ihm zu kräftig oder aus irgend einem anderen

*) Asyndeton: Alles rennet, rettet, flüchtet (Schillers Glocke). Polysyndeton: Und es wasset und siedet und brauset und zischt (Schillers Taucher).

**) Anaphora: Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde (Schillers Spaziergang).

Epiphora: Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Thränen weinen,
Du einz'ger Freund. Ich habe niemand — niemand —
Auf dieser großen, weiten Erde niemand.

(Schillers Don Carlos I, 2).

Epanalepsen, die weder Anaphora noch Epiphora sind, zeigen folgende Beispiele: Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles (Goethes Faust I). Endlos unter mir seh' ich den Äther, über mir endlos (Schillers Spaziergang). Sein schöner Lebenslauf war Liebe, Liebe für mich sein großer, schöner Tod (Schillers Don Carlos V, 4). In dem zweiten und dritten Beispiele zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit Anaphora und Epiphora, weil das Anfangswort als Endwort wiederholt wird, oder umgekehrt.

Grunde zur Mitteilung nicht geeignet scheint. Diese Figur heißt Aposiopesis.*)

Die rhetorischen Fragen enthalten nicht, wie die gewöhnlichen Fragen, einen Ausdruck der Ungewißheit, sondern dienen dazu, die Überzeugung des Redenden mit größerer Kraft und Sicherheit auszusprechen, als es in Behauptungssätzen mit demselben Inhalt geschieht. Die Frage wird zu einem lebendigeren Ausdruck dadurch, daß sich der Redende an seine Zuhörer wendet, nicht in der Absicht, von ihnen Belehrung zu empfangen, sondern ihre schweigende Zustimmung mit voller Sicherheit voraussetzend, weil es nach seiner Meinung ein Gedanke ist, über den man gar keine andere Ansicht haben könne, als der Redner selber. Die Wendung an die Zuhörer (oder Leser) giebt dem ausgesprochenen Gedanken größere Lebendigkeit, das dabei mit Sicherheit vorausgesetzte Schweigen derselben läßt den Gedanken als einen ganz unbestreitbaren erscheinen.

*) Eine sehr bekannte Aposiopese ist das Quos ego — in Vergils Äneide (I, 35), wo Neptun einen starken Ausdruck, den er im Sinne hat, nicht ausspricht. Beispiele für Verschweigung anderer Gedanken sind in Wallensteins Rede (Tod III, 4):

Ließ ich mir's so viel kosten, in die Höh
Zu kommen, über die gemeinen Häupter
Der Menschen wegzuragen, um zuletzt
Die große Lebensrolle mit gemeiner
Verwandtschaft zu beschließen? — Hab' ich darum —

(Plötzlich hält er inne, sich fassend.)

Sie ist das Einzige, was von mir nachbleibt

Auf Erden: eine Krone will ich sehn

Auf ihrem Haupte oder will nicht leben.

Was? Alles — Alles setz' ich dran, um sie

Recht groß zu machen, — ja in der Minute,

Worin wir sprechen. — (Er besinnt sich.)

Und ich sollte nun

Wie ein weichherz'ger Vater, was sich gern hat

Und liebt, fein bürgerlich zusammengeben?

Dagegen ist das Anakoluth nur ein Bruch mit der angefangenen grammatischen Form; vom Inhalt wird nichts aufgegeben, er erscheint in anderer Form, als durch die grammatische Fügung vorbereitet war. Doch kann auch das Anakoluth der leidenschaftlichen, figurirten Darstellung dienen.

Das Paradoxon bringt einen Gedanken, dessen Gegenteil man nach der bisherigen Darstellung erwartet hätte. Ist das sich so Widersprechende grammatisch eng verbunden, etwa als Substantiv und Attribut, so nennt man es ein Oxymoron, z. B. „ein wollustvolles Grausen“.

3. Von sehr großer Schönheit, die aber vielen Lesern viel seltener zum Bewußtsein kommt, als der tropische oder figurierte Ausdruck, ist die durch schlichte Wahrheit, durch herzliche Innigkeit, durch schöpferische Einfalt sich vor der gewöhnlichen Sprache auszeichnende dichterische Rede. Die Sprache des gewöhnlichen Lebens enthält viele verwaschene, phrasenhafte Ausdrücke und Fügungen, welche für die poetische Sprache ganz unbrauchbar sind. Diese nicht nur zu vermeiden, sondern überall, wo die Phantasie keines Bildes bedarf und der affektlose Ausdruck genügt, den Gedanken in die genau entsprechenden Worte zu kleiden, ohne konventionelle Hülle, ohne ein zuviel und zuwenig, ist ein untrüglicheres Kennzeichen für die dichterische (formelle) Begabung, als Ausschmückung der Rede durch Tropen und Figuren, deren Anwendung sich aus fleißiger Dichterlektüre erlernen läßt. Von der schöpferischen Einfalt der Rede gilt aber Fausts Wort zu Wagner: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen“. Goethes Sprache in der „Iphigenie“ und im „Tasso“ bietet sehr viele Beispiele für diese prunklose, nicht sofort entzückende, aber dauernd gefallende Art der Darstellung.*)

*) Vergl. Goethe „Natürliche Tochter“ II, 5:

Das einfach Schöne soll der Kenner schätzen,
Verziertes aber spricht der Menge zu.

In seinen Bemerkungen „Über den sogenannten Dilettantismus“ sagt Goethe: „Die Dilettanten entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stilisiert sind und gar nichts enthalten.“ Das ist der „Floskelschwall“, den nach Platens richtigem Wort (im Romantischen Ödipus) „das Publikum stets als schöne Sprache rühmt“.

B. Die Arten der Poesie.

Phantasievoller, das Gemüt ergreifender Inhalt, anschauliche, erregte, vom Phrasenhaften entfernte Rede sind Merkmale jeder Dichtung, also Partitionsteile. Divisionsteile, also Arten der Poesie sind Lyrik, Epos, Drama.

Jede Division nämlich verlangt ein Einteilungsprinzip. Dies Prinzip ist immer ein veränderliches (modifizierbares) Merkmal. Das wichtigste Merkmal der Poesie ist aber ihr Inhalt, und der Hauptinhalt aller Poesie ist das menschliche Leben.*) Danach wird die Poesie in Arten eingeteilt.

Das menschliche Leben ist erstens ein inneres. Dieses Innere ist die durch kein Mikroskop und kein Seziermesser aufzufindende Innerlichkeit, d. h. das immer innerlich Bleibende, was nicht als geformte Materie, nicht als räumliche Bewegung, sondern nur als lebendiger Zustand aufgefaßt werden kann, und dessen Vorhandensein und Wirken dem Menschen nur sein eigenes Bewußtsein anzeigt. Das ist das menschliche Fühlen, Denken und Wollen, mit zusammenfassendem Ausdruck auch als Seele oder Geist bezeichnet.

Das menschliche Leben ist zweitens ein äußeres, nämlich das zur That gewordene Wollen, die äußerlich sichtbare Handlung, welche Veränderungen in der Außenwelt hervorbringt.

Das dem Darstellungsmittel der Poesie, den Worten, zunächst**) liegende, aber nicht wichtigste Objekt sind Gedanken, denn die muß jeder Satz enthalten; in den Gedanken erscheint sehr häufig auch der Ausdruck der Gefühle des Dichters; endlich kann er durch Worte Handlungen darstellen. Die Handlung entsteht dadurch, daß das mächtig gewordene Gefühl als Wille mit Bewußtsein (Gedanken) auf ein bestimmtes Ziel (Vorstellung von etwas Künftigem, Zweck) gerichtet ist.

*) Auch im Tierleben und im Pflanzenleben erblickt der Dichter in der Regel nur ein Abbild menschlicher Verhältnisse, wenigstens dann, wenn es als etwas Selbständiges zur Darstellung kommt und nicht als bloßes Element in anderen Dichtungen enthalten ist.

**) Die historische Reihenfolge der Dichtungsgattungen ist eine ganz andere. In ihr erscheint zuerst das Epos, dann die Gefühlslyrik, endlich das Drama. Die Gedankenlyrik ist die Gattung, die sich am spätesten zur Vollkommenheit entwickelt.

Gedanken werden durch die Gedankenlyrik, Gefühle durch die Gefühlslyrik, Handlungen (in denen also immer auch eine mächtige Gefühls- und Gedankenwelt zur Erscheinung kommen muß) sowohl durch das Epos, wie durch das Drama dargestellt, in jenem als vergangene, also erzählt, in diesem als gegenwärtig sich vollziehende, entweder sichtbar vor unseren Augen auf der Bühne (aufgeführtes Drama) oder durch unsere Phantasie so vorgestellt (gelesenes Drama).

In allen Arten der Poesie ist also ihr Hauptobjekt der Mensch, sei es die innere Welt seiner Gedanken und Gefühle, sei es der die Außenwelt nach seinen Zwecken umgestaltende, handelnde Mensch.

Danach findet in Bezug auf die Poesie zunächst eine Zweiteilung statt: die eine Art, welcher die lyrischen Gedichte, die andere, welcher die epischen und dramatischen Gedichte angehören. Jede von diesen beiden Arten wird nach verschiedenen Einteilungsprinzipien wieder in zwei Unterarten eingeteilt: die erste nach ihrem Inhalt in Gedanken- und Gefühlslyrik, die zweite nach der Darstellungsweise*) in Epos und Drama.

In der Dreiteilung Lyrik, Epos, Drama erscheint also eine Gattung (Lyrik) neben zwei Arten (Epos und Drama). Aber die beiden letzten Arten sind von so großer Bedeutung, daß man gegen die Dreiteilung nichts einwenden kann, zumal keine kurze Bezeichnung der das Epos und das Drama in sich schließenden Gattung (Poesie, welche Handlungen darstellt) vorhanden ist. Dagegen ist es eine große, durch nichts zu entschuldigende Unklarheit, wenn man diesen drei Arten die didaktische Poesie als eine vierte Art an die Seite stellt.

Keine Art der Poesie hat als ein ihr wesentliches Merkmal den Zweck zu lehren. Gelernt werden freilich kann aus sehr vielen Gedichten, aus allen lyrischen, epischen, dramatischen Ge-

*) Es scheint, als ob auch die Lyrik nach diesem Prinzip eingeteilt werden könnte, da wenigstens in der Gefühlslyrik der Dichter oft genug auch von früheren Stimmungen berichtet. Aber erstens würde eben die Gedankenlyrik überhaupt sich kaum dieser Einteilung fügen, und zweitens ist auch in der Gefühlslyrik die Darstellung früherer Seelenzustände wohl nie der Zweck des Gedichtes, sondern nur ein Mittel, um durch den Gegensatz die gegenwärtige Stimmung um so lebendiger darzustellen. Vergl. Schillers Gedicht „Die Ideale“.

dichten mit ernstem, gedankenreichem Inhalt. Und wäre auch der Zweck des Lehrens, der didaktische wirklich als Merkmal von Gedichten anzuerkennen, so wäre die didaktische Poesie dennoch nicht eine vierte Art neben jenen dreien, sondern wäre innerhalb einer jeden derselben als eine Unterart zu bezeichnen.

Was man gewöhnlich didaktische Poesie nennt, ist nichts anderes als schlechte, phantasiearme Gedankenlyrik oder frostige allegorische Epik. *)

Eine Darstellung in korrekten Versen ohne dichterischen Inhalt und mit dem unverkennbaren Zweck zu lehren ist eben so wenig ein Gedicht, als unechtes Metall mit täuschend nachgemachtem Gepräge ein Goldstück ist. Ein kleines Stück Gold ohne die Prägung hat unendlich höheren Wert.

Als Nebenobjekte der Poesie sind zu bezeichnen 1. das Körperliche, 2. Ereignisse, 3. Zustände.

1. Der Veranschaulichung des Körperlichen kann vor allem die epische Dichtung, welche lediglich in der Phantasie das Bild der Handlung in uns entstehen läßt, nicht entbehren. Denn die Personen, welche die Handlung tragen, die Objekte, auf welche sie gerichtet sind, die Mittel, welche dazu nötig, die Hindernisse, welche zu überwinden sind, die Örtlichkeit, wo sie stattfinden, gehören ausschließlich oder zum großen Teil dem Körperlichen an. Alles dies muß der epische Dichter durch Worte darstellen, während der dramatische durch Worte nur die Anweisung zur Darstellung des Körperlichen giebt, die Darstellung selber aber dem Schauspieler und Dekorationsmaler überläßt.

2. Handlung ist ein auf einen Zweck gerichtetes, von Personen ausgehendes Geschehen. Ein Geschehen ohne Zwecke, mag es von

*) Zu einer didaktischen Poesie könnte als nebengeordnete Art kaum gedacht werden heitere Poesie, da ja auch heitere Gedichte belehren können. Wer aber gar der Lyrik, dem Epos und dem Drama als vierte Art didaktische Poesie an die Seite stellt, der könnte als fünfte und sechste Art auch gelten lassen romantische und jambische Poesie.

Personen oder von Naturkräften ausgehen, heißt Ereignis. Die Tötung eines Menschen durch einen Blitzstrahl ist ein Ereignis, aber auch die Tötung eines Menschen durch eine unabsichtlich (zufällig) herbeigeführte eigene Bewegung oder die eines anderen. So das Herabstürzen aus großer Höhe in Folge eines Fehltritts, so die Tötung eines unten Stehenden durch einen Stein, den der oben Arbeitende unabsichtlich herunterstößt.

Auch durch das unbeabsichtigte Zusammentreffen von Handlungen kann ein Ereignis entstehen. Wird beim Scheibenschießen der im unrichtigen Augenblick zum Zeigen Vortretende getötet, so ist sein Tod ein unglückliches Ereignis, keine Handlung weder von ihm, noch von dem Schießenden. Denn Handlungen (ein absichtsvolles Geschehen) waren nur das Abdrücken um zu treffen und das Vortreten um zu zeigen.

Auch die zweckvolle Handlung des Einzelnen kann in ein nicht gewolltes, nicht vorausgesehenes Ereignis ausgehen oder kann durch störende oder fördernde Ereignisse in andere Bahnen gelenkt werden.

So kann das Ereignis in mannigfache Beziehung zur Handlung treten, in Beziehungen, welche das vielfach verschlungene Menschenleben überall zeigt. Daher wird der Dichter, welcher den handelnden Menschen darstellt, auf die Darstellung von Ereignissen nicht verzichten können, nur müssen sie so in die Handlung verflochten sein, daß sie entweder durch den Charakter des Handelnden hervorgerufen erscheinen, oder der Charakter und das Gemütsleben des Handelnden ihnen gegenüber sich deutlich zu offenbaren Gelegenheit findet. Der rein zufällige, ganz unverschuldete Tod des Helden in einem Epos oder Drama wäre also eine unglückliche Erfindung.

3. Der Begriff Zustand in weiterem Sinne des Worts begriff das Handeln als eine Art desselben unter sich; im engeren Sinne aber weist das Wort Zustand hin entweder auf das völlig Ruhende oder auf das im Einzelnen sich stets Verändernde, aber als Ganzes sich gleich Bleibende und sich so stets Wiederholende. Beides gilt vom Naturleben wie vom menschlichen Leben. Der Wald und das Meer bei Windstille erscheinen dem Auge im Zustande der völligen Ruhe, ebenso der schlafende Mensch. Bei leisem Winde

bewegen sich die Blätter im Walde, das Wasser im Meere un-aufhörlich, aber tritt wieder Windstille ein, so erscheint Wald und Meer dem Auge ebenso wie früher. Dem ähnlich er-scheint viele menschliche Arbeit im Hause und auf dem Felde, der eine Tag täuschend ähnlich dem andern, durch alle kleinen stetigen Veränderungen keine Veränderung des Ganzen hervor-gebracht.

Diese Zustände in der Natur bilden den Gegensatz zu den gewaltigen Naturereignissen, welche bedeutende, bleibende Veränderungen bewirken, dem das ausgedörrte Land er-quickenden Gewitterregen, dem die Bäume entwurzelnden Sturm, dem Ausbruch eines Vulkans, der verheerenden Über-schwemmung. Die Zustände im Menschenleben bilden den Gegensatz zu den großen zweckvollen Handlungen, welche be-engende Not in segensreiche Fülle und friedliches Glück in Unheil verwandeln.

In der Poesie erscheint die Darstellung von Zuständen be-sonders in den Idyllen. Im „siebzigsten Geburtstag“ von Voß ist solche Darstellung der wesentliche Inhalt des Gedichts; nur am Schluß wird von der eine wesentliche Änderung hervor-bringenden Handlung erzählt, der Ankunft der Kinder, welche aber für das Ganze des Gedichts nur die Bedeutung eines mit Freude erwarteten Ereignisses hat. Wallensteins Lager zeigt (abgesehen von dem Beschluß, an Max Piccolomini ein Pro Memoria einzureichen) den Zustand des Lagerlebens im Wallen-steinschen Heere, denn die einzelnen Handlungen, die sonst vorkommen, sollen ein Bild geben von dem, was sich täglich dort wiederholte.

Darstellung von Zuständen ist häufig genug in Teilen von Epen und Dramen enthalten. Das gilt von dem ersten Gesang von Hermann und Dorothea; auf den hier geschilderten Zustand ist freilich ein Ereignis (das Schicksal der Vertriebenen) nicht ohne Wirkung; die epische Handlung aber beginnt erst mit dem Entschluß Hermanns, Dorothea aufzusuchen. Die erste Scene von Goethes Tasso, ein in ähnlicher Weise früher gewiß oft geführtes Gespräch der beiden Freundinnen, ist Darstellung eines Zustandes, durch dessen Schilderung freilich der Dichter uns tiefe Blicke in das

Seelenleben einer Hauptperson des Dramas thun läßt. Dasselbe ist der Fall in der Iphigenie in der ersten Scene in Bezug auf diese selber und im Anfang des zweiten Actes in Bezug auf Orest und Pylades.

Wenn nun aber auch die inneren Bewegungen der denkenden und fühlenden Menschenseele und ihre Versuche, die Außenwelt nach diesen inneren Vorgängen umzugestalten (teils erzählt, teils scheinbar von uns mit erlebt), Hauptobjekte der Poesie bleiben und in ihnen ein klares Prinzip für die Einteilung der dichterischen Schöpfungen gegeben ist, so treten uns in der Litteratur doch manche Dichtungen entgegen, von welchen es schwer ist zu sagen, welcher Dichtungsart sie angehören, und in Bezug auf welche diese Frage von Verschiedenen verschieden beantwortet worden ist.

Der Grund, warum die scharfe Sonderung zuweilen Schwierigkeiten bereitet, liegt in der Stellung der Lyrik zum Epos und Drama. Das Lyrische freilich kann ohne alle epische und dramatische Elemente sein, dagegen ist im Epos und Drama überall da Lyrik, wo die handelnden Personen durch ihre Reden ihre erregte Gefühlswelt offenbaren, und im Epos außerdem auch da, wo der Dichter sich nicht auf die Darstellung des rein Objektiven beschränkt, sondern zugleich seine Gedanken über die Handlungen, Ereignisse, Zustände, Körper mitteilt, oder uns zeigt, mit welchem Gemüthsanteil er das Erzählte begleitet.

Ob ein Gedicht der Form nach ein episches oder dramatisches sei, darüber kann verständiger Weise nie gezweifelt werden, denn das unterscheidende Merkmal ist ein ganz klares; ob aber ein durch die Form als episch oder dramatisch erscheinendes Gedicht doch nicht seinem Wesen nach zur Lyrik zu rechnen sei, darüber kann ernstlich gezweifelt werden.

Sehr unfruchtbar ist es nun, deshalb besondere Zwischenarten, wie episch-lyrische und lyrisch-epische Dichtungen anzunehmen, weil sich eine klare Definition nicht geben läßt, und es viel besser ist, klare Begriffe zu haben ohne kurzes, bezeichnendes Wort, als Schlagwörter ohne deutliche Vorstellungen.

Fruchtbarer ist es in Bezug auf einzelne Dichtungen, die der Einteilung Schwierigkeit bereiten, sich klar zu machen, welche Gründe für die Zuweisung an eine der drei Dichtungsarten vorhanden sind. Sollten dann die Gründe wirklich völlig gleich wiegen, so ist

es besser, die Frage unentschieden zu lassen, als durch einen Akt der Willkür sie unter eine zweifelhafte Rubrik zu bringen.

Wohin gehört Schillers Glocke? Der äußeren Form nach gehört das Gedicht zweifellos dem Drama an. Die Handlung des Glockengusses wird als eine von uns miterlebte dargestellt durch die Befehle, welche der Meister an seine Gesellen richtet; denn wir haben uns bei jedem folgenden Befehl den voraufgehenden als ausgeführt zu denken. Das Gedicht enthält ferner Darstellung von Zuständen (das Glück des Hauses, das friedliche bürgerliche Leben), von Ereignissen (die Feuersbrunst, die Revolution, die als geschichtliche Handlung hier nicht erscheint), von Empfindungen über die Liebe, den Segen der staatlichen Ordnung, den Tod der Hausfrau, von mannigfachen ernsten Gedanken über das menschliche Leben; auch von Körperlichem (die fertig gewordene Glocke). Dies Alles wird nun zwar äußerlich durch die fortschreitende Handlung zusammengehalten, aber diese Handlung*) selber ist von sehr geringem Interesse; das Interessanteste, dem Gedicht durchaus Eigentümliche, alles innerlich Zusammenhaltende ist der Gedanke, daß in allen wichtigen Lebensepochen der Glockenton erklingt, und daß Vorkommnisse beim Glockenguß Parallelen bieten zum menschlichen Leben in Familie und Staat. Darum wird man, wenn das geniale, eigenartige Gedicht durchaus unter eine Kategorie gebracht werden soll, es am zweckmäßigsten der Gedankenlyrik zuweisen.

Einen viel größeren Schein dramatischen Lebens**) hat Goethes

*) Vergl. weiter unten beim „Epos“ über das Wesen der dichterisch wertvollen Handlung.

**) Es ist in dem Gedicht sogar eine Art von Peripetie enthalten (V. 90—112); sie wird bewirkt durch das Anschauen des Kindes, das den Wanderer denn auch zu einer ganz anderen Ansicht über die Natur bringt. Kurz vorher noch hatte er gesagt (V. 78):

Schätzest Du so, Natur,
Deines Meisterstücks Meisterstück?
Unempfindlich zertrümmerst Du
Dein Heiligtum?
Säest Disteln drein?

Jetzt (V. 111) sagt derselbe:

Wie herrlich alles blüht umher
Und grünt!

„Wanderer“, weil hier zwei Personen sich in lebendigem Gespräch unterhalten, von denen der Wanderer seinem reichen Gefühlsleben innigen, phantasievollen Ausdruck giebt, während die Frau mit wenigen schlichten, aber zum Herzen sprechenden Worten ihre mütterliche Liebe äußert. Eine dramatische Handlung ist aber sicherlich auch in diesem Gedicht nicht enthalten*); denn es geschieht nichts anderes, als daß beide den Pfad hinauf zu der Hütte und den Tempeltrümmern gehen, die Frau dem Wanderer Wasser schöpft, dieser so lange den kleinen Knaben auf den Arm nimmt und dann sich von der Frau verabschiedet. Danach scheint das Gedicht zur Gefühlslyrik zu gehören, aber das Gefühlsleben des Wanderers ist ein so wenig einheitliches, erst auf die Überreste schöner Architektur, dann auf das Glück des Familienlebens gerichtet, daß das Gedicht als lediglich der Gefühlslyrik angehörig, aller Einheit entbehren würde. Die wechselnden Gefühle aber werden durch einen wertvollen Gedanken zusammengehalten, der gerade durch diesen Wechsel veranschaulicht wird. Es ist der, daß der noch so leidenschaftlich auf die Ideale der Wahrheit und Schönheit gerichtete Mensch doch, wo ihm das Ideal der Güte, der Liebe, der innigen Familiengemeinschaft auch in der schlichsten Erscheinung entgegentritt, mächtig davon ergriffen wird und sehnstüchtig danach verlangt, während das von hingebender Liebe erfüllte Gemüt ganz dadurch beseligt sein kann, ohne alles Verlangen nach der Welt der Wahrheit und Schönheit, ohne jedes Verständnis dafür. Vergl. v. 141 „Leb' wohl, du glücklich Weib“ und die Schlußworte:

O, leite meinen Gang, Natur
Den Fremdlingsreisetritt,
Den über Gräber
Heiliger Vergangenheit
Ich wandle.

— — — — —
Und kehr' ich dann
Am Abend heim
Zur Hütte,
Vergoldet vom letzten Abendstrahl,
Laß mich empfangen solch ein Weib,
Den Knaben auf dem Arm!

*) Daß sie auch scenisch nicht ohne sehr große Schwierigkeit darzustellen wäre, kommt dabei viel weniger in Betracht.

Daß dieser Gedanke nirgends ausgesprochen ist, nicht einmal metaphorisch, geschweige denn in abstrakter Form, sondern nur durch die gleichmäßige Stimmung der Frau und durch den Wechsel in den Empfindungen des Wanderers, durch sein erwachendes Verständnis für den wertvollen Inhalt eines ganz unscheinbaren Menschenlebens zum Ausdruck kommt, gehört mit zu den vielen großen Schönheiten des unvergleichlichen Gedichts, das also trotz seiner dramatischen Form und seines reichen Gefühlsinhaltes zur Gedankenlyrik zu rechnen ist.

Schillers *Kassandra* ist ein zur Gefühlslyrik*) gehöriges Gedicht, das aber auf epischem Hintergrunde ruht. In den zwei Anfangsstrophen und in der Schlußstrophe ist von einem äußeren Geschehen die Rede, in jenen von der Hochzeit Achills mit Polyxena, in dieser von seiner plötzlichen Ermordung. Als Handlung aber wird beides nicht dargestellt, sondern von dem Standpunkt des Gedichtes aus nur als Ereignis, nämlich teils Anlaß gebend zu den Äußerungen Kassandras, teils ihre schmerzlichen Ahnungen bestätigend. Die einzige dichterische Handlung, (weil wir ihre Motive erfahren), ist die in der dritten Strophe, wo erzählt wird, daß *Kassandra* während der Hochzeitsfeier in den Wald sich flüchtet und dort zürnend ihre Priesterbinde hinwirft. Aber auch diese Handlung gewinnt nur dadurch Interesse, daß wir die quälenden Schmerzen erfahren, durch welche *Kassandra* dazu getrieben wird. Diese Gefühle werden in zwölf Strophen mit großer Lebendigkeit dargestellt und bilden ohne allen Zweifel den Hauptinhalt des Gedichtes, während jene an sich sehr geringfügige Handlung nur als ein den Ausdruck der Gefühle begleitender Gestus erscheint.

An Schillers *Siegesfest****) kann mit voller Klarheit unter-

*) Zur Gedankenlyrik könnte nur der das Gedicht rechnen, für welchen gegen die deutliche Intention des Dichters der gelegentliche allgemeine Gedanke in Str. 8:

Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod.

interessanter wäre, als die ganze individuelle Gefühlswelt der *Kassandra*.

**) Vergl. des Verf. Buch „Zur Methodik des deutschen Unterrichts, 1883.“ S. 60 f.

schieden werden das scheinbar Epische, das in den ganz unbedeutenden Handlungen des Gedichtes selber liegt und allein ihm auch nicht von fern einen epischen Charakter geben könnte, von dem gewaltigen Hintergrunde, der für den Wissenden in den Anfangsstrophen und durch Anspielungen in den Reden andeutend gezeichnet ist. Der dramatischen Form nähert sich zwar das Gedicht dadurch, daß sein Hauptinhalt Reden sind (die Rede des Teukros in Str. 8 sogar ohne alle Ankündigung); von einer dramatischen Handlung kann aber gar nicht gesprochen werden. Das Wesentliche des Gedichts ist enthalten in dem Inhalt der Reden, in den ausgesprochenen Gedanken. Wenn es daher einer Dichtungsart untergeordnet werden soll, so kann dies nur die Gedankenlyrik sein, trotz des gewaltigen epischen Hintergrundes, trotz der dialogischen Form, trotz der innigen Gefühle, von denen die Gedanken durchweht sind. Unter Verzichtleistung auf alle bestimmten epischen Elemente läßt sich nämlich die geschlossene Folge der Gedanken so angeben: „Ein gefährliches, großes Unternehmen ist glücklich beendet, dafür gebührt Dank den Göttern, aber die Erfolge sind nicht ohne große Opfer erreicht, und auch von den Siegern wird die Zukunft noch Opfer fordern. Einige freilich haben erlangt, was sie irgend wünschten, andere aber sind gescheitert, teils durch böses Geschick, teils durch die eigene Leidenschaft. Aber auch die zu Grunde Gegangenen, Siegreiche wie Überwundene, finden reichen Ersatz im Nachruhm. Wer aber zu den Überlebenden gehört, mag er auch ruhmlos das Schwerste erduldet haben und noch erdulden, dem bleibt Trost und Hoffnung, so lange er lebt, nie ganz verschlossen. Unsicher freilich und unbeständig erscheint dem ernststen, tiefblickenden Gemüt das ganze Leben; nur im Göttlichen ist Ruhe und Frieden. In diesem Sinne haben wir das flüchtige Leben hinzunehmen und zu genießen, so lange wir es noch haben.“ Es sind also Gedanken über Erfolge und Mißerfolge im menschlichen Leben und über die Quelle des Trostes im Unglück.



Die Lyrik.

Die Lyrik stellt die innere Welt des Menschen dar, die geistigen Vorgänge, die sich nicht durch Handlung, durch Umgestaltung der Wirklichkeit kundgeben, sondern nur durch Worte. Der Darstellende ist hier in der Regel zugleich das Dargestellte. In der Gedankenlyrik tritt diese Identität weniger deutlich hervor, als in der Gefühlslyrik, denn „allen gehört, was wir denken“. Aber auch nur der Gefühlslyriker erreicht tiefe Wirkung, welcher treffender und inniger, als sonst die Menschen es vermögen, ausdrückt, was die menschliche Seele empfindet.

So sagt der Goethesche Tasso am Schlusse des Dramas sich auf seine dichterische Begabung besinnend (V, 5, 242 ff.):

Die Thräne hat uns die Natur verliehen,
Den Schrei des Schmerzes, wenn der Mann zuletzt
Es nicht mehr trägt. — Und mir noch über alles —
Sie ließ im Schmerz mir Melodie und Rede,
Die tiefste Fülle meiner Not zu klagen:
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.

Die beiden bei Selbstbeobachtung uns deutlichsten Vorgänge in unserm Inneren*) sind I. unser Denken und II. unser Wollen. Beiden aber liegt zu Grunde III. unser Fühlen. Das dunkle Fühlen kann sich zum Denken erhellen, das schwache Fühlen zum Wollen erstarken.

*) Zusammenfassend nennen wir unser Inneres bald Geist, bald Seele; unterscheiden wir diese beiden Ausdrücke, so denken wir bei Geist mehr an das Denken (geistvoll), bei Seele mehr an das Wollen und Fühlen (seelenvoll, seelenvergnügt) Man kann zugleich seelenvoll und ein Dummkopf, zugleich geistvoll und ein Schurke sein.

I. Das Denken.

Das menschliche Denken*) will die Wirklichkeit und ihre Verhältnisse erfassen.

Auf unsere Sinneskräfte wirken äußere Kräfte ein, diese Wirkungen (Farben, Töne, Tastempfindungen) gestaltet das Denken zu Sinneswahrnehmungen und Anschauungen. Anschauung ist das Bild in unserer Seele von einem äußeren Gegenstande, so lange die von ihm ausgehenden Kräfte auf unsere Sinne wirken. Aber auch wenn durch Verschwinden des Gegenstandes oder unser Abwenden von ihm diese sinnliche Wirkung aufgehört hat, bleibt auf kürzere oder längere Zeit, undeutlicher oder deutlicher in unserer Seele das Bild des Gegenstandes zurück. Dieses Bild heißt Einzelvorstellung**).

Hat die Seele viele Einzelvorstellungen gebildet und achtet (reflektiert) sie auf das Gleiche in allen, während sie die Verschiedenheiten wegdenkt (davon abstrahiert), so entsteht die Allgemeinvorstellung. Das Zeichen für diese so aus Reflexion und Abstraction entstandene Allgemeinvorstellung ist das Wort.***)

*) Denken und Wollen ist in Wirklichkeit fast immer verbunden; kein Wollen ist ohne Denken (Vorstellung des Zwecks), und erfolgreiches Denken wird in der Regel eine Anstrengung des Willens erfordern. Aber Manches ist in der Wirklichkeit stets verbunden und muß doch für die Betrachtung getrennt werden, z. B. ein Ding und sein Zustand, der Mittelpunkt des Kreises und seine Peripherie. Denken ist die Thätigkeit der Seele, in welcher Erkenntnis der Zweck ist, Wollen diejenige, in welcher eine Veränderung des Wirklichen der Zweck ist.

**) Zur Entstehung der Vorstellung und ihrem Bleiben in der Seele wirkt mit das phantasievolle und das aufbewahrende Denken.

***) Nur die Eigennamen bezeichnen Einzelvorstellungen, doch haben auch die Eigennamen ursprünglich Allgemeinvorstellungen bezeichnet z. B. Heinrich = Fürst (rich) des Hauses, des Heim; Gottfried = einer, der Friede mit Gott hat. — Die Wörter bezeichnen aber auch nicht nur das Gleiche vieler selbständiger Einzeldinge, (Substantiva), sondern auch das Gleiche vieler Zustände (Verba), Eigenschaften (Adjektiva), Verhältnisse (Adverbia, Präpositionen). — Aus keiner Anschauung und Vorstellung sind die Interjektionen hervorgegangen. — Das mit Personalendung versehene Verbum (das verbum finitum) drückt die Verbindung eines (in dritter Person sehr unbestimmt bezeichneten) Dinges (oder einer Person) mit einem Zustande aus; d. h. es ist der Satz in der einfachsten Form.

Ist das in die Allgemeinvorstellung aufgenommene Gleiche zugleich das Wesentliche aller Einzelvorstellungen, so bezeichnet der Sprechende mit demselben Wort einen Begriff.

Die sämtlichen Merkmale eines Begriffs bilden seinen Inhalt, die sämtlichen Arten seinen Umfang; für seine Artbegriffe ist der Begriff selber der Gattungsbegriff. Merkmale des Begriffs Baum sind z. B. Wurzeln, Blätter, Blüten, Saft, holziger Stamm, Rinde, Krone. Dagegen ist eßbare Frucht kein Merkmal des Begriffs Baum, sondern nur gewisser Arten desselben. Merkmale des Begriffs Handlung sind Zeit, Subjekt und Objekt derselben, Beweggrund, Zweck, Mittel, Folge. Die Zerlegung eines Begriffs in seine Merkmale heißt Partition, in seine Arten Division*). Jede Division beruht auf der Partition; denn das fundamentum divisionis (principium dividendi) ist immer ein Merkmal des Begriffs, welches in den verschiedenen unter dem Begriff gedachten Dingen verschieden erscheint. So beruht die Division des Begriffs Baum in Nadelhölzer und Laubhölzer auf der Veränderlichkeit des Merkmals Blatt; die Division von Handlung in sittliche, unsittliche und indifferente, freiwillige und erzwungene auf der Veränderlichkeit des Merkmals Beweggrund.

Wer durch Angabe des Gattungsbegriffs (wo möglich des nächst höheren) und der die Art von der Gattung und den anderen Arten unterscheidenden Merkmale den Inhalt eines Begriffs angiebt, hat ihn definiert. Die Definition vom Epos ist: Das Epos ist eine Dichtung**), welche eine Handlung als vergangen***) darstellt.

*) Von seinen Divisionsteilen kann der Begriff selber (als Prädikatsnominativ) ausgesagt werden, von seinen Partitionsteilen nie. Die Eiche ist ein Baum, die Wurzel aber nicht.

**) Dichtung ist nicht der nächst höhere Gattungsbegriff. Da dieser aber, welcher Epos und Drama umfaßt, sprachlich keinen kurzen, allgemein anerkannten Ausdruck gefunden hat, wird er besser vermieden.

***) Die Definition „Epos ist eine Dichtung, welche vergangene Handlungen darstellt“ ist völlig unrichtig. Sie schließt erstens die größte Anzahl der Epen, welche Erdichtetes darstellen, „was sich nie und nirgends hat begeben“, aus und paßt nicht einmal auf die Epen mit historischem Hintergrunde, da in ihnen sehr vieles nur der Phantasie des Dichters seinen Ursprung verdankt. Außerdem wäre auch das historische Drama ein Gedicht, welches Vergangenes darstellte.

Dichtung ist der Gattungsbegriff, unter welchen Lyrik, Epos und Drama gehören; Darstellung einer Handlung ist Merkmal für Epos und Drama; Darstellung derselben als einer vergangenen ein nur dem Epos zukommendes Merkmal.

Die Begriffe stehen in mannigfachen Verhältnissen zu einander:

1. Ein Begriff ist dem andern untergeordnet (subordiniert), so Alliteration dem Begriff Gleichklang. Der untergeordnete (engere, niedrigere) Begriff hat mehr Merkmale als der übergeordnete (weitere, höhere). Durch das Hinzudenken von Merkmalen werden Begriffe determiniert. So wird der Begriff Gleichklang dadurch, daß als das Gleichklingende die anlautenden Buchstaben der Stammsilbe gedacht werden, zum engeren Begriff Alliteration determiniert. Durch Determination sind die Artbegriffe den Gattungsbegriffen untergeordnet, durch Abstraktion ist der Gattungsbegriff den Artbegriffen übergeordnet. Art und Gattung sind relative Bezeichnungen. Mit Rücksicht (Relation) auf Kunst ist Poesie eine Art, mit Rücksicht auf Epos und Drama ist Poesie die übergeordnete Gattung.

2. Begriffe sind einander nebengeordnet (koordiniert), wenn sie solche Arten einer Gattung bezeichnen, welche nach demselben Einteilungsprinzip gebildet sind. Ihre Sphären schließen sich dann gegenseitig aus. So sind Engländer und Franzosen nebengeordnete Arten der Gattung Europäer. Kein Engländer ist ein Franzose, kein Franzose ein Engländer.

3. Begriffe kreuzen sich, wenn ihre Sphären, da verschiedene Einteilungsprinzipien angewendet sind, in einander greifen. So sind Engländer und Kaufleute sich kreuzende Begriffe, mag man nun als den übergeordneten Begriff Europäer oder Mensch ansehen.

4. Begriffe stehen in konträrem Gegensatz zu einander, wenn sie als Arten innerhalb derselben Gattung möglichst weit oder doch sehr weit durch ihre Merkmale von einander entfernt sind. So sind innerhalb des Gattungsbegriffes geistige Begabung Genialität und Blödsinn einander konträr entgegengesetzt, aber auch Klugheit und Dummheit stehen in diesem Verhältnis, wenn auch der Gegensatz schwächer ist.

5. Begriffe sind einander kontradiktorisch entgegengesetzt, wenn der eine nichts weiter als eine Verneinung des andern ist. Nur der eine der beiden Begriffe hat also dann positive Merkmale, das Wesen des andern besteht nur in der Verneinung des Zusammenseins dieser Merkmale. Das kontradiktorische Gegenteil von Kunst ist Nicht-Kunst. Unter diesen negativen Begriff gehört alles, was nicht unter den Begriff Kunst gehört, nicht etwa nur solche konträren Gegensätze desselben, wie Natur, Handwerk, Wissenschaft.

6. Disparate Begriffe nennt man die, welche entweder überhaupt keinem gemeinsamen Gattungsbegriff untergeordnet (mit Ausnahme des Begriffes etwas, dem jeder untergeordnet sein muß), oder denen wenigstens für den gerade vorliegenden Gedankenzusammenhang solch übergeordneter Begriff fehlt. So sind absolut disparate Begriffe Blumen und tapfer, die beide nicht einmal dem Gattungsbegriff der selbständigen oder unselbständigen Existenz untergeordnet sind. Innerhalb der Lehre von den poetischen Darstellungsmitteln sind Metapher und Reim disparate Begriffe, innerhalb der Grammatik Endsilbe und Hauptsatz.

Durch eine Verbindung von Begriffen, welche der Verbindung der in ihnen gedachten wirklichen Dinge entsprechen soll, entsteht das Urteil.*) Zwei Urteile, aus deren Verbindung ein drittes mit Notwendigkeit gewonnen wird, bilden mit diesem dritten zusammen einen Schluß (Syllogismus).

Der Schluß besteht aus zwei Prämissen (dem Obersatz und dem Untersatz) und dem Schlußsatz (Conclusio). Alle drei Sätze pflegen auf eine Satzform gebracht zu werden, in welcher das Verbum sein

*) Die Urteile sind teils allgemeine (universale), teils besondere (particulare); teils bejahende (affirmative), teils verneinende (negative). Durch Kombination der beiden Einteilungen entstehen vier Arten: allgemein bejahende, allgemein verneinende, partikular bejahende, partikular verneinende. In dieser Reihenfolge werden sie in der Logik mit den Vokalen a, e, i, o bezeichnet.

Urteil a: Alle Poesie ist Kunst.

Urteil e: Keine Poesie ist didaktisch.

Urteil i: Einige Poesieen haben sagenhaften Inhalt.

Urteil o: Einige Poesieen sind nicht rhythmisch.

Prädikat ist. Demnach scheinen die beiden Prämissen zusammen vier Hauptbegriffe d. h. substantivische Begriffe zu haben (zwei Subjekte und zwei Prädikatsnominative); da aber einer von diesen Hauptbegriffen sowohl im Obersatz wie im Untersatz vorkommen muß (durch welche Identität eben der Schluß allein zu Stande kommt), so sind in Wirklichkeit in einem Syllogismus immer nur drei Hauptbegriffe (termini) enthalten, von denen der beiden Prämissen gemeinsame Mittelbegriff (terminus medius) heißt. Dieser Mittelbegriff (M) erscheint niemals im Schlußsatze; die Notwendigkeit aber, den Prädikatsbegriff des Schlußsatzes (P) von dem Subjektsbegriff desselben (S) auszusagen, wird lediglich durch den Mittelbegriff geschaffen, der in den Prämissen mit dem Subjektsbegriff und dem Prädikatsbegriff des (späteren) Schlußsatzes verbunden war. Das Schema der bekanntesten und wichtigsten Schlußfigur ist:

Alle M sind P. — Obersatz	}	Prämissen.
Alle S sind M. — Untersatz		
Also alle S sind P. — Schlußsatz.		

In den dargestellten Operationen des Denkens unterscheidet man noch für die Theorie (denn in der Praxis sind sie fast stets mit einander verbunden) die Thätigkeit des Verstandes, der Vernunft, der Phantasie, des Gedächtnisses.

a) Das verständige*) Denken zeigt sich in der klaren und sicheren Beherrschung der räumlichen und zeitlichen Anschauungen und in der dem Wirklichen entsprechenden Anwendung des Kausalitätsgesetzes**), nach welchem keine äußere Veränderung ohne zu-

*) In der oben angegebenen Unterscheidung werden Verstand und Vernunft in der gewöhnlichen Rede keineswegs immer gebraucht. Es kommt aber auch nichts auf die Unterscheidung der Namen an, wenn nur die beiden Thätigkeiten, mögen sie auch praktisch fast immer vereinigt sein, theoretisch bestimmt unterschieden werden.

**) Wenn ein Mensch durch seinen Verstand fern von einander Liegendes, in seiner Zusammengehörigkeit schwer Erkennbares richtig kombiniert, so nennen wir ihn scharfsinnig. Dagegen hat derjenige Witz, welcher nicht Zusammengehöriges, Kontrastierendes mit Bewußtsein kombiniert; geschieht es ohne dieses begleitende Bewußtsein, so ist es Dummheit. So handeln die Soldaten, die einen Arrestanten, mit dem sie auf der Wache Karten spielen, und der sie dabei

reichende Ursache ist, keine Gedankenbildung ohne zureichenden Grund sein soll. In Bezug auf die Außenwelt erscheint also das Kausalitätsgesetz als ausnahmsloses Naturgesetz, in Bezug auf das menschliche Denken als nicht immer befolgtes Normalgesetz.*)

b) Das vernünftige Denken zeigt sich in der Bildung von Allgemeinvorstellungen und besonders von Begriffen. Es schafft also den für das menschliche Denken wertvollsten Inhalt.

Eine Thätigkeit der Vernunft ohne die des Verstandes ist undenkbar, eine Thätigkeit des Verstandes ohne die der Vernunft ist das Denken auf der niedrigsten Stufe. Eine gewisse Art davon schreiben wir auch den Tieren zu. Deshalb nennt man die Tiere wohl unvernünftig, aber nicht unverständlich. Diejenigen unter ihnen, die man als schlau oder klug bezeichnet, stellt man dadurch als solche dar, welche das Kausalgesetz auch da anwenden, wo seine Anwendung nicht ohne Schwierigkeit zu sein scheint.

c) Die Thätigkeit der Phantasie, welche deutliche Bilder des Sinnlichen schafft, zeigt sich schon in der Verwandlung einer Anschauung in eine Einzelvorstellung. Je kräftiger die Phantasie in einem Menschen wirkt, um so mehr wird nach der mit dem Gegenstände zugleich verschwindenden Anschauung die in ihm zurückbleibende Einzelvorstellung jener Anschauung gleichen.

betrügt, hinauswerfen und dadurch frei geben, sehr dumm, sehr unüberlegt; wer aber solche Geschichte erfindet, ist witzig. Ungebildet ist, wer in orthographischer Unkenntnis einen fähigen Offizier durch seine Schrift zu einem feigen macht, witzig, wer diesen Kontrast erfindet. Die Entschuldigung in dem Lessingschen Epigramm (das er aus dem Griechischen entlehnt hat), daß die gute Galathee ihr Haar nicht geschwärzt habe, weil es mit dieser Farbe von ihr bereits gekauft sei, wäre als wirklicher Vorgang eine unglaublich thörichte Entschuldigung, als Epigramm ist es ein witziger Einfall.

*) Natürlich herrscht aber auch im Denken, wie überall, das Naturgesetz; auch der verkehrteste Schluß, die willkürlichste Annahme, die leerste Phantasterei haben alle ihre zureichende Ursache. Hier die Gesetze zu finden, nach denen es geschieht, ist Aufgabe der Psychologie, d. h. der Wissenschaft, die das wirklich gegebene Denken und Wollen und Fühlen betrachtet, während die Logik es mit den Normalgesetzen des Denkens zu thun hat.

Freier und selbständiger ist diejenige Thätigkeit der Phantasie, welche deutliche Bilder aus bloßer Beschreibung oder Schilderung von Personen, Dingen, Gegenden schafft. Allerdings kann das nur mit Anlehnung an frühere eigene sinnliche Eindrücke geschehen.

Die freieste Thätigkeit der Phantasie kombiniert aus den Bildern, welche die Wirklichkeit oder die Darstellung Anderer der Seele eingepägt hat, Gestalten und Vorgänge, welche in der Wirklichkeit nicht anzutreffen sind. Geschieht das ohne Bewußtsein, während des Schlafes, so nennen wir es Träumen; geschieht es mit Bewußtsein, so ist zu unterscheiden, ob die Thätigkeit der Phantasie unseren praktischen Lebenszwecken dient oder frei ist von dieser Dienstbarkeit.

Schafft sich die Seele anschauliche Bilder von nicht Wirklichem, was für die Lebenszwecke erfreulich ist, so lebt sie in Hoffnungen; sind aber die Bilder beängstigend, so lebt sie in Furcht. Völlig unbegründete Bilder der ersten Art erkennt das verständige Denken als Luftschlösser, solche der zweiten Art als nichtige Schreckensphantome.

Aber auch ohne jeden praktischen Zweck*) schaffen die Menschen anschauliche Bilder von Unwirklichem, ganz wertlose und sehr wertvolle; wertlos, wenn die Phantasie ohne künstlerische Kraft thätig war, wertvoll, wenn die für das Schöne empfängliche Seele die Phantasie geleitet hat.

Die Thätigkeit der künstlerischen Phantasie zeigt sich aber nicht nur, nicht einmal vorzugsweise in der Hervorbringung von Bildern, welche möglichst weit von der Wirklichkeit entfernt sind; sondern sie ist auch in schöner Weise thätig in der künstlerischen, idealisierenden Umgestaltung des Wirklichen, nicht immer des Ungewöhnlichen darin, sondern recht sehr auch des Alltäglichen**). Bei

*) In schöner Allegorie hat Goethe in seinem Gedicht „Meine Göttin“ die Hoffnung als die Schwester der künstlerischen Phantasie dargestellt.

***) Die Phantasie ist nicht immer das „ungeheure Riesenweib“, das Rückert in seinem Gedicht „die Zwei und der Dritte“ zeichnet; aber freilich kann die Phantasie manches Menschen nur durch das Seltsame erregt werden. Das hat Goethe beklagt mit den Worten: „Es giebt wenig Menschen, die eine Phantasie für die Wahrheit des Realen besitzen; vielmehr ergehen sie sich gern in seltsamen Ländern und Zu-

weiter Entfernung vom Wirklichen nennen wir die für jedes Kunstwerk nötige idealisierende Darstellungsweise eine idealistische, bei großer Annäherung an die Wirklichkeit eine realistische. Eine scharfe Grenze ist wegen der Relativität der Begriffe fern und nah zwischen beiden nicht zu ziehen.

Die verkehrte Thätigkeit der Phantasie auf praktischem wie auf idealem Gebiet nennen wir Phantasterei und den dazu geneigten Menschen einen Phantasten. Goethe hat in seinem Tasso einen Mann gezeichnet, der auf praktischem Gebiet ein Phantast, auf idealem ein hochbegabter, phantasievoller Künstler, durch bittere aus seinen Phantastereien *) entspringende Lebenserfahrungen auf künstlerische phantasievolle Thätigkeit als auf seine Lebensaufgabe hingewiesen wird.

d) Auch die Thätigkeit des Gedächtnisses ist schon unumgänglich dazu nötig, daß wir das als Anschauung in uns Entstandene als Einzelvorstellung im Geiste bewahren. Es ist also ein aufbewahrendes, festhaltendes Denken. Es richtet sich auf alles: Gestalten, Klänge, Namen, Zahlen, Worte, Gedanken, auf Verstandenes und nicht Verstandenes, selbst Geschautes und Gedachtes, von Andern Mitgeteiltes und Gelesenes. Das Gedächtnis, in so fern es das nicht Verstandene festhält, nennen wir ein mechanisches. Man unterscheidet auch wohl das Gedächtnis als ein passives (als Erregungsresiduen, die als dauernde Spuren der Eindrücke in der Seele zurückbleiben), von der Erinnerung, der Kraft, welche uns diese Eindrücke wieder zum Bewußtsein bringt.

ständen, wovon sie gar keinen Begriff haben, und die ihnen ihre Phantasie wunderlich genug ausbilden mag.“ — Beispiele forcierter Phantasie finden sich manche in Freiligraths Gedichten. Freiligrath spricht aber auch in dem Gedicht „Der Reiter“ sonderbare Anschauungen aus über das „was Poesie ist“. Poesie ist ihm zum Beispiel, wenn man auf den Schultern eines Fischers sich ins Meer tragen läßt, die Odyssee auf dessen struppiges Haar legt und dann singt und jubelt.

*) Leonore Sanvitale sagt zu dem Dichter (Tasso IV, 2, 273):

Du irrst gewiß, und wie du sonst zur Freude

Von andern dichtet, leider dichtet du

In diesem Fall ein seltenes Gewebe,

Dich selbst zu kränken.

Stark und treu ist das Gedächtnis für Vorstellungen und Gedanken, die uns mächtig bewegen; diese werden ohne besondere Anstrengung dauernd festgehalten. Worin das Gedächtnis uns im Stiche läßt, das ist in der Regel der Art, daß es für unser Seelenleben ohne große Bedeutung ist; dann wird es nicht ohne Anstrengung der Seele eingepägt und ist trotzdem aus ihr bald wieder verschwunden. Mit Recht sagt daher Goethe in seinen Sprüchen in Prosa: „Wo sich der Anteil verliert, verliert sich auch das Gedächtnis.“

II. Das Wollen.

Im Wollen ist zu unterscheiden 1. seine Stärke und Stetigkeit, d. h. wie man will, 2. seine Richtung, d. h. was man will.

1. Stärke und Stetigkeit des Wollens.

Mit Rücksicht auf diese beiden Eigenschaften hat man drei Möglichkeiten (drei Temperamente)* zu unterscheiden a) die starke und zugleich dauernde Erregung; b) die starke, aber nicht dauernde; c) die dauernde, aber nicht starke.

Die mit b und c bezeichneten Möglichkeiten enthalten beide eine negative Bestimmung, einen Mangel, darum ist die mit a bezeichnete die wertvollste Erscheinung des Wollens, das wünschenswerteste Temperament.

An sich ist natürlich noch eine vierte Möglichkeit denkbar, die weder starke noch dauernde Erregung, also ein zugleich mattes und wechselndes Wollen. Solcher Wille ist der allerwertloseste und in zweckvollen Handlungen kaum jemals sich äußernde. Körperlich gesunde Menschen mit solchem Temperament können nur als seltene Ausnahmen gelten.

*) Die vier Temperamente die man nach den „Säften“ des Körpers früher unterschied: das sanguinische oder warme (Vorherrschen des roten Arterienblutes), das melancholische oder kalte (Vorherrschen der schwarzen Galle), das choleriche oder trockene (Vorherrschen der gelben Galle), das phlegmatische oder feuchte (Vorherrschen der Lymphe) haben für die Medizin alle Bedeutung verloren. Aber auch die Psychologie kann mit vier Temperamenten nichts anfangen. Da aber die Namen noch im Gebrauch sind, scheint es zweckmäßig, sie für die drei Arten der

Menschen mit starker und dauernder Willenserregung nennt man Choleriker, Menschen mit starker, aber nicht dauernder Sanguiniker, Menschen mit dauernder, aber nicht starker Phlegmatiker.

Der Choleriker scheut weder vor Schwierigkeiten zurück, noch vor der Ferne des zu erreichenden Zieles. Sein Streben ist leidenschaftlich und rastlos, sein Gemüt erfüllt von tiefstem Schmerz über das Mißlingen,*) von tiefster Freude über das Gelingen des Gewollten; aber Schmerz wie Freude treibt ihn weiter auf dem einmal eingeschlagenen Wege. Mit diesem Temperament begabt haben wir uns die großen Männer der Geschichte zu denken, die Staatsmänner, Eroberer, Entdecker, die wissenschaftlichen Forscher und großen Künstler. Goethes Gedicht „Mahomets Gesang“ veranschaulicht das Leben solcher Persönlichkeiten. Aber zum Verderben der menschlichen Gesellschaft können Choleriker gereichen, wenn der starke und stetige Wille auf unedle Ziele gerichtet ist.

Vergleichen läßt sich dies Temperament mit der mächtigen dauernden Glut eines Kohlenfeuers oder mit dem sich durch Felsen hindurch wühlenden Wasser.**)

Willenserregtheit und für die eine Art der Richtung des Willens (siehe weiter unten) zu verwenden, zumal mit diesen Begriffsbestimmungen der Sprachgebrauch bedeutender Schriftsteller übereinstimmt.

*) In „Adler und Taube“ hat Goethe unter dem Bilde des Adlers diesen tiefen Schmerz gezeichnet. Wie Nachahmung klingen die Worte, die Uhland in seinem Drama „Ludwig der Baier“ im vierten Akt Friedrich sprechen läßt:

„Herabzusteigen von der Wünsche Gipfel,
Des Lebens höchstem Ziele zu entsagen,
Und wie ein Aar, gebrochnen Fittiges,
Zum Himmel aufzublicken, o! es ist
Ein großer Schmerz, und nicht entehret
Hier den Mann die Thräne.“

***) Das Bild des Wassers wird gern von den Dichtern gebraucht, um dadurch Vorgänge in der Seele zu veranschaulichen. So schon im vierzehnten Buch der Ilias, wo der Dichter (v. 16 ff.) Nestors Schwanken vergleicht mit dem stummen Gewoge des Meeres, wenn es das Nahen brausender Winde erwartet, und unstedt hin und her schwankt, bis von Zeus ein entscheidender Windstoß gesandt wird. Vergl. S. 94.

Der Sanguiniker ist leicht zu energischer Thatkraft erregt, ermattet aber eben so leicht, giebt das so lebhaft Gewollte auf und strebt nach neuen Zielen. Wozu keine dauernde Anstrengung gehört, das wird durch den heftig erregten Willen erreicht; mühevoll Geduld aber, die sich durch wiederholtes Mißlingen nicht abschrecken läßt, liegt ihm fern. Bei unedler Willensrichtung reichen solche Menschen sich selber noch mehr zum Verderben, als anderen.

Ähnlich ist dies Temperament dem lebhaft flackernden, rasch in sich zusammensinkenden Strohfeuer oder der von Fels zu Fels hinabfallenden Kaskade.

Schiller läßt (Wallensteins Tod III, 7) mit Beziehung auf Isolani durch Wallenstein ein Bild des hier allerdings auf egoistische Ziele gerichteten Sanguinikers entwerfen:

Mit schnell verlöschten Zügen schreiben sich
Des Lebens Bilder auf die glatte Stirn.
Nichts fällt in eines Busens stillen Grund;
Ein muntrer Sinn bewegt die leichten Säfte,
Doch keine Seele*) wärmt das Eingeweide.

Einen Sanguiniker mit edleren Lebenszielen und mit genialer Begabung schildert in Goethes Tasso III, 4 Antonio, der von Tassos Temperament folgende Schilderung giebt:

Bald

Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz
In seiner Welt genug, und alles rings
Umher verschwindet ihm. Er läßt es gehn,
Läßt's fallen, stößt's hinweg und ruht in sich —
Auf einmal, wie ein unbemerkter Funke
Die Mine zündet, sei es Freude, Leid,
Zorn oder Grille, heftig bricht er aus:
Dann will er alles fassen, alles halten,
Dann soll geschehn, was er sich denken mag;
In einem Augenblicke soll entstehn,
Was jahrelang bereitet werden sollte,
In einem Augenblick gehoben sein,
Was Mühe kaum in Jahren lösen könnte.

*) Seele muß hier verstanden werden im Sinne von edler, dauernder Erregung des Gefühlslebens.

Der Phlegmatiker läßt sich nicht leicht zu energischer Thatkraft erregen, noch schwerer zu einem Aufgeben des Gewollten bewegen. Er strebt ohne Eifer und Hast nach dem, was einmal Ziel seines Wollens geworden ist, strebt aber danach zäh und unerschütterlich. Freude und Leid erregen ihn nicht besonders tief, aber die angenehmen und unangenehmen Eindrücke bleiben lange in der Seele zurück.

Seine Art ist ähnlich dem ruhig dahinströmenden Fluß oder dem unter der Asche glimmenden Feuer.

Das sanguinische Temperament entspricht am meisten dem jugendlichen Alter, das choleriche dem Mannesalter, das phlegmatische dem Greisenalter. Was in dem Sanguiniker wechselnde Liebhaberei ist, ist im Cholericer gewaltige Leidenschaft, im Phlegmatiker zäh festgehaltene Gewohnheit.

Die drei Temperamente stellen nur Typen dar, denen sich die Menschen in der Wirklichkeit mehr oder weniger annähern; zwischen diesen Typen zeigt die Wirklichkeit viele Mittelstufen. Daß der Mannigfaltigkeit des menschlichen Lebens die drei Temperamente nicht entsprechen können, liegt schon in der relativen Bedeutung der Begriffe tief und dauernd.

Dazu kommt, daß den verschiedenen Lebenszwecken gegenüber in demselben Menschen die Kraft und Dauer des Willens sich sehr verschieden zeigt. Wer auch in noch so hohem Grade sonst Phlegmatiker und Sanguiniker ist, wird gewiß, wenn und so lange es sich um die Rettung seines Lebens handelt, als Cholericer erscheinen. Und umgekehrt kann der Cholericer, der den Hauptzweck seines Lebens mit unzerbrechlicher Energie verfolgt, in den kleinen Leiden und Freuden seines Lebensganges sich sehr sanguinisch oder phlegmatisch verhalten. Ein Temperament ist wohl stets das überwiegende, das dem Menschen im allgemeinen eigentümliche, aber in dem vielgestaltigen Leben nicht das unbedingte und überall herrschende.

Ungemein verschieden erscheinen auch die Menschen mit demselben Temperament durch die ganz ungleiche intellektuelle und moralische Anlage, durch die erworbene Bildung, durch die verschiedenen Lebensverhältnisse. Das sanguinische Temperament äußert sich in der ganzen Lebensführung sehr verschieden bei dem Sanguiniker mit starkem Gefühl für Wahrheit und Schönheit und bei dem, dessen Sinn für diese Ideale so gut wie verschlossen ist,

bei dem Sanguiniker mit lebhafter und mit schwacher Einbildungskraft, mit scharfem und mit stumpfem Verstand, mit edler und mit gemeiner Willensrichtung.

2. Richtung des Willens.

Zwei Hauptrichtungen sind zu unterscheiden: a) die auf das Praktische d. h. auf Umgestaltung des Äußeren, b) die auf Erkenntnis des Wirklichen, sei es begriffliche (wissenschaftliche), sei es anschauliche (künstlerische).

Motive setzen den Willen in Bewegung, die Zwecke bestimmen die Richtung dieser Bewegung. Motive sind Gefühle, die im Menschen so mächtig geworden sind, daß er nach einer Veränderung des gegenwärtigen Zustandes verlangt, die Zwecke sind die Vorstellungen dieses künftigen, gewollten Zustandes.*) So treibt das Gefühl des quälenden Durstes (das Motiv) den Wanderer in der Wüste von seiner Stelle fort; die Vorstellung des Trinkens aus einer in der Nähe vermuteten Quelle, sein Zweck, bestimmt die Richtung der Wanderung. So ist das tiefe Elend des Vaterlandes für die Menschen ein treibendes Motiv, dem Leben in diesem Elend zu entgehen; den einen treibt es zur Auswanderung, den andern zu aufopferungsvoller Thätigkeit im Vaterlande selber. Dasselbe Motiv hatte verschiedene Vorstellungen der Befreiung von diesem Elend, verschiedene Zwecke und dadurch ganz andere Richtungen des Handelns hervorgebracht. Hunger, Knechtschaft, Haß sind Motive; Genuß, Freiheit, Vernichtung fremden Lebens sind Zwecke.

Menschen können mit vereinigten Kräften dieselben Zwecke verfolgen, und doch von sehr verschiedenen Motiven zum Handeln erregt sein. Was der eine aus Mitleid thut, thut der andere aus dem Gefühl mangelnder Anerkennung. Irgend ein (gefühlter oder erkannter) Mangel ist immer das Motiv, irgend eine gehoffte Be-

*) Gefühle der Unbefriedigtheit, sie mögen noch so stark sein, sind keine Motive, wenn sie den Menschen nicht zur Bildung eines Zweckes treiben. Die Langeweile ist der Anfang solches Zustandes; sie ist des Menschen, der sich sehr viele nützliche Zwecke setzen kann, durchaus unwürdig und kann zu einem durch seine Leerheit qualvollen Leben führen. Vergnügungen, als Zwecke gesetzt, bringen nur eine vorübergehende Heilung und lassen nachher das Gefühl der Unbefriedigtheit um so stärker hervortreten.

friedigung immer der Zweck. Hervorgebracht wird der Zweck durch die ins Spiel gesetzte Phantasie, welche durch die Thätigkeit des Verstandes (die Anwendung des Kausalgesetzes) vor der Vorstellung des Unmöglichen bewahrt wird oder doch bewahrt werden sollte.

Auch das Unterlassen einer äußeren Thätigkeit (einer Umgestaltung des Wirklichen) kann eine Handlung und zwar eine sehr wichtige sein. Diese innere Handlung besteht darin, daß man die Wirksamkeit der Motive hemmt und damit die Zwecke aufhebt. Der Mangel wird schmerzlich empfunden, aber der Mensch erträgt den Mangel mit tapferem Sinn. Wo jedoch Motive überhaupt noch nicht gewirkt haben, da ist auch von keiner innern Handlung, von keinem Siege über die Motive zu sprechen. So unterscheidet sich kindliche Reinheit und männliches Entsagen.

Wenn auch ganz verschiedene Motive zwei Menschen zu demselben Zwecke geführt haben (z. B. der Rettung eines menschlichen Lebens), so tritt doch die Verschiedenheit, die in dem Gefühl des Mangels (dem Motive) bestand, nach der Erreichung des Zweckes, in dem Gefühle der Befriedigung wieder hervor. Der Mitleidige freut sich über das Glück des Geretteten, der Eitle oder Ruhmsüchtige über die ihm gewordene Anerkennung. Die Eigentümlichkeit des Motivs, als eines durchaus inneren, oft noch absichtlich verhüllten Vorganges ist sehr oft schwer zu erkennen; auch der Handelnde selber täuscht sich nicht selten darüber; wo es aber mit Deutlichkeit zu erkennen ist, hat man in ihm und nicht in dem äußeren sichtbaren Zwecke den sittlichen Wert der Handlung zu suchen.

A. Der auf das Praktische gerichtete Wille.

Der im allgemeinen auf das Praktische, Nützliche, gerichtete Wille kann im besonderen auf vier Arten von Zwecken gerichtet sein. Zu unterscheiden ist nämlich:

1. Die Richtung auf das eigene Glück.
2. Die Richtung auf das eigene Weh.
3. Die Richtung auf das fremde Glück.
4. Die Richtung auf das fremde Weh.

1. Die Richtung auf das eigene Glück ist der durchaus natürliche Zustand jedes Menschen; sie ist an sich ebenso be-

rechtigt wie notwendig für die menschliche Existenz.*) Das Streben nach Selbsterhaltung, nach ehrenvoller Stellung in der Gesellschaft, nach Freude, nach Muße ist ein zweifellos berechtigter Egoismus; es ist stets soweit zulässig, ja geboten, als keine wichtige Lebensaufgabe, keine Pflicht, kein fremdes Recht dadurch verletzt wird. Der Egoismus, welcher der ernstesten Lebensaufgaben wegen, wegen der dazu unerläßlichen Gesundheit und Kraft des Körpers auf manche Lust und Muße verzichtet, ist mit Mäßigkeit verbunden, und der, welcher sich ängstlich vor jedem Hinübergreifen in die Sphären des fremden Rechts hütet, mit Gerechtigkeit. Aber auch in dem durchaus mäßigen und durchaus gerechten Egoisten erkennen wir eine verkehrte und beklagenswerte Richtung des Willens, wenn sein eigenes Wohlergehen der einzige Zweck seiner Bestrebungen und seiner Lebenseinrichtung ist, wenn es ihm, wo er nicht von ferne irgend einen Nutzen für sich absehen kann, nicht in den Sinn kommt, die eigene Bequemlichkeit und Lust der Freude Anderer zum Opfer zu bringen, wenn er gar, ungerührt von fremdem Elend, keine Hand zur Hülfe bewegt, falls er nicht dazu verpflichtet ist. Auf demselben Standpunkt, dem der Selbstsucht oder des lieblosen Egoismus, steht auch der, welcher nur darum nachgiebig und gefällig ist oder Hülfe bringt, weil er in verständiger Beurteilung des menschlichen Lebens nur bei solcher Lebensführung dasselbe auch gelegentlich für sich glaubt erwarten zu dürfen. Die niedrigste Stufe aber der Selbstsucht ist die mit Undankbarkeit, mit pietätslosem Sinne verbundene.

2. Die Richtung auf das eigene Weh ist, wenigstens da, wo das persönliche Leid wirklich der letzte irdische Zweck des Thuns und Lassens ist, eine verhältnismäßig seltene Erscheinung der Willensbestrebungen. Sie tritt dann immer auf als Folge von religiösen Vorstellungen, welcher alle Erdenlust teils als nichtig, teils als für das Leben in inniger Gottesgemeinschaft verderblich gilt, während von marternden Entbehrungen und selbst bereiteten Schmerzen Läuterung der Seele und Belohnung im jenseitigen Leben erwartet wird. Diese Richtung des Willens wird Askese (sittlich religiöse Übung) genannt. Beschränkt ein Mensch sein ganzes Thun und Streben auf solche Übungen, so verzichtet er damit

*) Sehr anmutig ist der naive, kindliche, durchaus unschädliche Egoismus dargestellt in Rückerts „Wanderlied“: „Dem Wandersmann gehört die Welt in allen ihren Weiten“ u. s. w.

auf eine die Wohlfahrt der übrigen Menschen fördernde Thätigkeit. Sein Seelenheil ist ihm dann einziger Zweck seines Lebens. Aber zur Askese kann sich auch ernste, aufopferungsvolle Arbeit für Andere gesellen. Menschen, die so leben, suchen dann zwar ihr eigenes Weh und bereiten sich absichtlich Entbehrungen, weil sie in dem Trachten nach Lebenslust Gefahr für ihre Seele erblicken, suchen aber von heiliger Menschenliebe erfüllt auch zugleich Andere zu retten, zu fördern, zu trösten, zu bilden.

Etwas ganz anderes ist es, wenn das Weh nicht als Zweck aufgesucht oder bereitet wird, sondern wenn es als Mittel nicht gescheut wird, um wertvolle Güter zu erreichen. Das gilt von der Zustimmung zu schmerzlichen Operationen ebenso wie von der mühevollen, schmerzlichen Pflichterfüllung.

3. Die Richtung auf das fremde Glück ist die edelste und unter allen irdischen Wesen allein dem Menschen eigentümliche.*) Sie zeigt sich in den Gefühlen des Mitleids und der Mitfreude, in gütigen, liebevollen Worten, in hilfreichen und aufopferungsvollen Handlungen, in einer Einrichtung des ganzen Lebens, das nicht mehr allein auf die Befriedigung der eigenen Wünsche gerichtet ist. Sie kann sich steigern bis zur willigen Hingabe des Lebens für das bedrohte Leben eines Einzelnen, für das Wohlergehen der Familie, für die Rettung des Staats und die edlen Zwecke der Menschheit. Diese Gesinnung kann nur da verderblich wirken, wo der irrende Verstand das Glück des Nächsten in einem Zustande sieht, der nur den trügerischen Schein des Glückes an sich trägt. So wird z. B. die elterliche Liebe zu schädlicher Nachsicht.

4. Die Richtung auf das fremde Weh ist nicht da vorhanden, wo der verursachte Schmerz nur ein Mittel ist, um dadurch das einzelne fremde Wohl zu fördern, auch nicht da, wo das allgemeine Wohl nicht anders erreicht werden kann, als wenn Einzelne leiden. So bereitet der Arzt dem Kranken heilsame Schmerzen, beraubt der Richter den Verbrecher der Freiheit, schickt der Feldherr Abteilungen von Soldaten in den sicheren Tod. Die Richtung auf das fremde Weh ist nur da vorhanden, wo dieses Weh des Anderen letzter Zweck des Handelnden ist. Die Gesinnung, welche solchen Handlungen zu Grunde liegt, nennen wir Bosheit und, wenn sie in geringerem Grade vorhanden ist und sich nur in

*) Was von dieser Richtung in vereinzeltten Erscheinungen des Tierlebens sich zeigt, ist uns nicht vollkommen verständlich, da wir keinen Einblick in die Motive haben.

Mienen und Worten äußert, Schadenfreude. Auch in der rücksichtslosesten Selbstsucht, welche unbedenklich sogar das fremde Leben ihren Zwecken opfert, braucht diese Gesinnung nicht als Element enthalten zu sein; dagegen kann der boshafte Mensch lediglich durch Selbstsucht an Thaten der Bosheit verhindert werden; seine innige Freude aber wird er haben an dem fremden Unglück, wenn ihn auch oft genug an deutlicher Kundgebung derselben wieder dieselbe Selbstsucht hindern mag. Wie fremdes Glück zu fördern der höchste sittliche Standpunkt ist, so ist das Zerstören des fremden Glückes ohne Förderung des eigenen der niedrigste.

Die Richtung auf das fremde Wohl führt, wenn das Denken nicht im Irrtum über den Wert der Zwecke befangen ist (wie in Handlungen des Fanatismus, wie in verkehrter Nachsicht bei der Erziehung), zu edlen, guten Zwecken für die Menschheit, die Richtung auf das eigene Wohl kann dahin führen; die Richtungen auf das eigene und das fremde Weh sind nur zu billigen als Mittel, um jene Zwecke zu erreichen.

Da das Motiv einer Handlung immer in einem Gefühle des Mangels besteht und durch die Erreichung des Zweckes diesem Mangel abgeholfen wird und eine Befriedigung eintritt, so lassen sich alle vier Richtungen des Willens auf die eine zurückführen, daß der Mensch nach seiner Befriedigung strebt. Auch der Asket findet in dem Zustand des Schmerzes und der Entbehrung größere Befriedigung, als in dem früheren, sonst würde er nicht danach trachten. Auch der boshafte Mensch, dem der friedliche, glückliche Zustand des Nächsten eine Qual war, findet Befriedigung in der Zerstörung von Glück und Frieden. Diese Ansicht, nach welcher auch die edelste und aufopferungsvollste That ihren letzten Grund in der Befriedigung der eigenen Persönlichkeit hat, nennt man Eudämonismus.*)

*) Man denke an das Gespräch in Lessings Nathan III, 5:

Saladin:

Ich habe längst gewünscht, den Mann zu kennen,
Den es (das Volk) den Weisen nennt.

Nathan:

Und wenn es ihn

Zum Spott so nennte? Wenn dem Volke weise
Nichts weiter wär' als klug? und klug nur der,
Der sich auf seinen Vorteil gut versteht?

Wenn danach nun auch in dem letzten Zweck kein sittlicher Unterschied zwischen den Handlungen vorhanden wäre, so bliebe er doch in augenfälligster und entschiedenster Weise bestehen in den Motiven, welche zu der Handlung treiben. Es ist und bleibt das sittlichste und edelste Verhalten, wenn jemand des fremden Glückes bedarf, um selber glücklich zu sein; es ist und bleibt das nichtswürdigste, wenn jemand sein Glück nur durch Schädigung oder Zertrümmerung fremder Wohlfahrt finden kann. In den Motiven, das heißt, in der eigentümlichen Qualität der Unbefriedigtheit, welche überhaupt zum Handeln treibt, liegt also Sittlichkeit und Unsittlichkeit des menschlichen Thuns. Nie kann der äußerlich erkennbare Zweck die Mittel heiligen, schon deshalb nicht, weil der sehr heilig aussehende Zweck selber sehr unheilig sein kann; aber die Motive heiligen oder schänden die ganze Handlung, oft genug falsch gewürdigt von dem durchaus nicht immer in diese dunklen Tiefen dringenden Urteil, klar daliegend nur vor dem Auge des Allwissenden.*)

Übrigens täuschen sich unausbleiblich alle, welche zu dauernder eigener Befriedigung das Sorgen für fremdes Glück, sei es ein individuelles, sei es das allgemeine, nicht glauben nötig zu haben. Wer nach seiner Befriedigung nur durch sein persönliches Wohlergehen oder durch asketisches Verhalten oder durch Schädigung anderer trachtet, erlangt diese Befriedigung nur vorübergehend; soll sie bleibend sein und das ganze Leben durchdringen, so muß sie erstrebt werden durch Hingabe des Gemüts an selbstlose Zwecke. In dieser Richtung liegt das Ideal des auf das Praktische gerichteten Willens und zugleich das Ideal des Glückes, das von allen Menschen bei geringen und bei großen Geistesgaben annähernd erreicht werden kann.

Saladin:

Auf seinen wahren Vorteil, meinst du doch?

Nathan:

Dann freilich wär' der Eigennützigste

Der Klügste. Dann wär' freilich klug und weise

Nur eins.

*) Goethe läßt in der „Natürlichen Tochter“ V, 9 den Gerichtsrat sagen:

Uneigennützig'e Liebe kann der Mund

Mit Frechheit oft beteuern, wenn im Herzen

Der Selbstsucht Ungeheuer lauschend grinst.

Mit Einfachheit und Innigkeit spricht das Goethe in dem Epilog aus, welcher von Christiane Neumann, der von ihm in der schönen Elegie „Euphrosyne“ Besungenen, am 31. December 1791 gesprochen wurde. Vortrefflich ist hier auch die unverkennbare Beziehung auf die Schlagwörter der französischen Revolution:

Und endlich wünschen wir euch allen
 Zu Hause jedes Glück, das unser Herz
 Aus seinen Banden löst und es eröffnet:
 Die schöne Freude, die uns Häuslichkeit
 Und Liebe, Freundschaft und Vertraulichkeit
 Gewähren mögen, hab' uns auch das Glück
 Hoch oder tief gestellt, viel oder wenig
 Begünstigt; denn die allerhöchste Freude
 Gewähren jene Güter, die uns allen
 Gemein sind, die wir nicht veräußern, nicht
 Vertauschen können, die uns niemand raubt,
 An die uns eine gütige Natur
 Ein gleiches Recht gegeben und dies Recht
 Mit stiller Macht und Allgewalt bewahrt.

B. Der auf Erkenntnis gerichtete Wille.

Für den auf Erkenntnis gerichteten Willen ist die Umgestaltung des Wirklichen, wo sie überhaupt nötig ist, nicht ein Zweck, der wieder anderen praktischen Zwecken als Mittel dient (wie das Brot zum Essen, die Waffe zur Verteidigung), sondern nur Mittel, um zur Erkenntnis zu gelangen, begrifflicher oder anschaulicher, also der Erforschung der Wahrheit dienend oder der Darstellung des Schönen.

Das vom Koch zubereitete Fleisch erfüllt seinen Zweck, wenn es zur Nahrung gebraucht wird, das medizinische Präparat hat einzig dadurch Wert, daß es der Erkenntnis dient. Lokomotiven werden nicht gebaut, wenn sie nicht zur Beförderung schwerer Lasten gebraucht werden sollen; dagegen gestaltet der Bildhauer aus dem Marmorblock nur darum seine Gebilde, damit sich die Menschen an ihrer Betrachtung erfreuen.

Daß begriffliche und anschauliche Erkenntnis als letzter Zweck für die menschliche Thätigkeit dient, ist verhältnismäßig selten. Diese Richtung des Willens setzt erstens eine über das Gewöhnliche hinaus gehende geistige Begabung voraus und zweitens die

Überzeugung, daß in dieser Erkenntnis höhere und reinere Lust zu finden ist, als in den anderen Zielen des menschlichen Strebens, wie Reichtum, Macht, Sinnengenuß. Für den dahin gerichteten Willen ist das geräuschvolle, auch das heitere Treiben der Menschen oft störend, ihn verlangt nach Einsamkeit. Darum erscheint dem ganz von praktischen Zwecken erfüllten Menschen diese Richtung des Willens, die nur durch ein Verzichtleisten auf manche von andern hoch geschätzte Lust möglich ist, als eine wenig freudreiche, trübe, als eine melancholische. Ein Element der Trauer ist aber auch in der That oft in ihr enthalten, weil erstens auf manche Lust des gewöhnlichen Lebens nicht ohne inneren Kampf verzichtet wird, und weil zweitens der energisch und unerbittlich auf Erkenntnis gerichtete Sinn den täuschenden Schleier von manchen unerfreulichen Dingen wegzieht.*) Diese mit der Erkenntnis zuweilen verbundene Trauer wird durch poetische (aus dem epischen Hintergrunde des Gedichtes erklärliche) Hyperbel in den Worten der Schillerschen Cassandra ausgedrückt (Str. 8 und 11):

Nur der Irrtum ist das Leben,
Und das Wissen ist der Tod.

— — — — —
Wer erfreute sich des Lebens,
Der in seine Tiefen blickt?

Viel deutlicher aber hat derselbe Schiller, wo er unverhüllt die eigene Empfindung ausspricht, den entgegengesetzten Standpunkt (wenigstens in Bezug auf das anschauliche Erkennen) vertreten. In der „Macht des Gesanges“ vergleicht er die Wirkung der Poesie mit der eines „ungeheuren Schicksals“, vor dem „des Jubels nichtiges Getöse verstummt“ und fährt dann fort (Str. 4):

*) Das hoch gesteigerte Gefühl der Trauer, das mit der Richtung auf die Erkenntnis verbunden sein kann, ist am schönsten und ergreifendsten geschildert von Goethe in Fausts erstem Monolog, in seinen Gesprächen mit Wagner und in dem Schluß des Monologs „Wald und Höhle“. Zum richtigen Verständnis des ersten Monologs ist freilich zu beachten, daß Faust hier dargestellt wird, nicht bloß nach einer für den Menschen denkbaren Erkenntnis begehrend, sondern nach völliger Identifizierung des Erkennenden mit dem Objekt der Erkenntnis.

So rafft von jeder eiteln Bürde,
 Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
 Der Mensch sich auf zur Geisterwürde
 Und tritt in heilige Gewalt.
 Den hohen Göttern ist er eigen,
 Ihm darf nichts Irdisches sich nahn,
 Und jede andre Macht muß schweigen,
 Und kein Verhängnis fällt ihn an;
 Es schwinden jedes Kummers Falten,
 So lang des Liedes Zauber walten.

Und einen noch sehr viel stärkeren Ausdruck giebt er demselben Gefühl in dem Distichon „An die Muse“:

Was ich ohne dich wäre, ich weiß es nicht; aber mir grauet,
 Seh' ich, was ohne dich Hundert' und Tausende sind.

Das Verzichten auf die gewöhnlichen Objekte des Wollens, auf die praktischen Zwecke der Persönlichkeit bezeichnet die deutsche Sprache stark und innig mit der Wendung „sich in etwas verlieren“, oder auch „sich vergessen“ wie Goethe Tasso von Homer sagen läßt (I, 3):

Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
 War der Betrachtung zweier Männer heilig.

Dem mit aller Kraft auf das Nützliche gerichteten Menschen erscheint die Richtung auf das Erkennen oft als Müßiggang. So sagt Oranien zu Egmont (Akt 2): „Wie müßige Menschen mit der größten Sorgfalt sich um die Geheimnisse der Natur bekümmern, so halt' ich es für Pflicht, für Beruf eines Fürsten, die Gesinnungen, die Ratschläge aller Parteien zu kennen.“ Kein Wunder, wenn ein Mann wie Götz von Berlichingen bei Goethe (Akt 4) auf die Mahnung seiner Frau, seine angefangene Geschichte zu Ende zu bringen, antwortet; „Ach, Schreiben ist geschäftiger Müßiggang; es kommt mir sauer an. Indem ich schreibe, was ich gethan habe, ärger' ich mich über den Verlust der Zeit, in der ich etwas thun könnte.“

Weil die Melancholie kein Temperament, keine Art der Erregbarkeit des Willens nach Kraft und Dauer ist, sondern eine aus seltener Würdigung des Werts der Lebensgüter hervorgehende Richtung des Willens, kann sie mit jedem Temperament verbunden

sein; aber wie allen Lebenszwecken gegenüber das cholerische Temperament für ihre Erreichung bei weitem das günstigste ist, so wird auch der Melancholiker mit diesem Temperament, also der kräftig und dauernd Wollende, die höchsten Erfolge auf seinem Gebiete haben, d. h. er wird die begriffliche Erkenntnis am meisten durch wissenschaftliche Werke fördern oder zur anschaulichen Erkenntnis der Welt am meisten durch vollendete Kunstwerke beitragen.

Aber nur in der Ausführung der künstlerischen und wissenschaftlichen Konzeption ist dieser energische und nicht ermattende Wille nötig; die geniale Anschauung des schönen Gebildes, das durch den Stoff verkörpert werden soll, der geniale Wahrheitsgedanke, der mit seiner begrifflichen Beweisführung ins Leben treten soll, kommen plötzlich, durch kein Wollen erzwungen, in die still sinnende und träumende Seele. Das wissen wir aus den Bekenntnissen großer Dichter und Denker.

Goethe nennt in seinem Gedicht „Eigentum“ außer dem günstigen Augenblick, den ihn sein günstiges Geschick von Grund aus genießen läßt, als sein einziges Eigentum „den Gedanken,“ der ungestört aus seiner Seele fließen will. Schiller stellt (in Ideal und Leben Str. 8 und 9) die energische Arbeit des Genius dem mühelosen Anschauen des zur Arbeit treibenden Bildes gegenüber, das schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen, vor dem entzückten Blick steht. Zu vergleichen sind auch Schillers oben S. 19 citierte Verse in „Gunst des Augenblicks“ und im „Glück,“ aus dem nur noch das auf die wissenschaftliche Genialität sich beziehende Schlußdistichon hier nachzuholen ist:

Wie die erste Minerva, so tritt mit der Ägis gerüstet
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichts.

Waren die drei Temperamente zu vergleichen mit der mächtigen Glut, mit dem flackernden und mit dem unter der Asche glimmenden Feuer, so gleicht der thätige, melancholische Sinn dem alles erhellenden oder in wechselnder Beleuchtung verklärenden Licht. Und gleichen die Temperamente dem bewegten Wasser in verschiedener Erscheinung, so findet das melancholische Gemüt sein Gegenbild in der völlig ruhigen, glatten Fläche des Sees, in dem sich die Bäume des Ufers ebenso spiegeln, wie der Mond und die Sterne.

Mit dem spiegelklaren, unbewegten Wasser haben die Dichter oft den für das Wahre und das Schöne aufgeschlossenen Sinn verglichen.

Goethe läßt am Schlusse seines Tasso den Dichter, als derselbe in schmerzlicher Empfindung auf die Zeit seines dichterischen Schaffens zurückblickt, die Worte sagen:

In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe.

Schiller im „Lied an die Freunde“:

Nicht im trüben Schlamm der Bäche,
Der von wilden Regengüssen schwillt,
Auf des stillen Baches ebner Fläche
Spiegelt sich das Sonnenbild.

Und Goethe, der im „Gesang der Geister über den Wassern“ durch wechselnde Bilder des bewegten Wassers die verschiedenen Arten des praktischen Strebens veranschaulicht hat, giebt durch drei Verse auch ein Bild von der Seele, in der es still geworden ist und die dadurch fähig wird zu klarer Erkenntnis der Wahrheit und Schönheit:

Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne.

Ebenso hat auch Goethe selber den vom Praktischen abgewendeten und auf stille wissenschaftliche oder dichterische Thätigkeit hinggerichteten Sinn als einen melancholischen bezeichnet. Er erzählt von sich scherzend (Belagerung von Mainz 1793), wie er bei dieser Haupt- und Staatsaktion nur den melancholischen Jacques nach seiner Art und Weise repräsentiert und sich ganz in die Ästhetika, Moralia und Physika zurückgezogen habe. Übereinstimmend damit sind seine Verse:

Zart Gedicht wie Regenbogen
Wird nur auf dunklen Grund gezogen;
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie. *)

*) Weniger kommt in Betracht, wenn ein Dichter wie Lenau, dessen Gedichte von trüber Lebensauffassung erfüllt sind, sagt:

Dem entspricht denn auch der Gebrauch des Wortes Melancholie in wissenschaftlichen Werken. Der Psycholog Schubert sagt in der „Geschichte der Seele“: „Die Melancholie ist die herrschende Seelenform der meisten und erhabensten Dichter und Künstler, der tiefsten Denker, der reichsten und größten Erfinder, der Gesetzgeber, vor allen aber derjenigen Geister gewesen, welche ihrer Zeit und ihrem Volke den Zugang zu einer oberen, seligen Welt des Göttlichen eröffneten, nach welcher sie selber ein innerer Zug des unstillbaren Heimwehs hinaufgetragen.“

Demnach ist etwas ganz anderes als Melancholie die Verdrießlichkeit oder die starke Verstimmung des praktischen Menschen über die Durchkreuzung seines Willens. Diese kann gesteigert werden bis zur Verzweiflung, während die Melancholie in ihrer höchsten Steigerung von außen erscheint als sonderbare Zerstretheit, ja völlige Unbrauchbarkeit für praktische Zwecke, und doch innerlich betrachtet ein friedereiches und freudevolles Leben ist.

Die Art des praktischen Menschen, der sich bei behaglichen Lebensverhältnissen von kleinen Mißerfolgen und Leiden leicht verstimmen läßt, ist vielmehr als Dyskolie zu bezeichnen; ihr Gegensatz ist Eukolie, die Art des Menschen, der die gleichmäßige, freundliche Stimmung im Mißgeschick möglichst bewahrt. Und da nun der noch so entschieden auf die Erkenntnis gerichtete Mensch auch praktische Lebensziele zu verfolgen hat, so kann die melancholische Richtung ebenso gut mit Dyskolie, wie mit Eukolie verbunden sein.

Verschieden von Eukolie und Dyskolie, obwohl verwandt damit, sind Optimismus und Pessimismus. Jene beiden sind Stimmungen, Gefühlsdispositionen, diese wollen wohl begründete Lebensanschauungen oder gar wissenschaftliche Überzeugungen sein, nach welchen der Optimist das Gute und die Lust im menschlichen Leben, der Pessimist das Böse und das Leid in demselben als

Du geleitest mich durchs Leben,
Sinnende Melancholie.

Doch daß auch er der Melancholie das Attribut sinnend giebt, ist für den Gebrauch des Wortes von Bedeutung; und auch die schönsten Stunden seines trüben Lebens werden die in Goethes Sinne melancholischen gewesen sein.

entschieden überwiegend annimmt. Aber auch die ausgesprochensten Pessimisten haben nie die hohe Befriedigung verkannt, welche der Mensch durch die Richtung seines Sinns auf thätige, aufopferungsvolle Liebe, auf die Erkenntnis der Wahrheit und der Schönheit erreichen kann. Darum steht den unsicheren optimistischen und pessimistischen Meinungen der Idealismus gegenüber als die Überzeugung, daß das höchste Glück des Menschen in dem Trachten nach den drei menschlichen Idealen liege, dem des Guten, des Wahren, des Schönen.

III. Das Fühlen.

Auf dem Gefühl, als auf seinem letzten Grunde, beruht alles Denken und Wollen, alles Bilden von Vorstellungen und Fassen von Entschlüssen. Man kann von dem Gefühl deshalb nur das Negative sagen, daß es alles im menschlichen Bewußtsein Vorhandene ist, was nicht Denken oder Wollen ist.

Teils ist das Gefühl zugleich mit körperlichen Vorgängen verbunden (in der sinnlichen Wahrnehmung, in körperlichen Schmerz- und Lustgefühlen), teils ist es ein auf die Seele beschränkter Vorgang (z. B. Rechtsgefühl, Heimweh). Im ersteren Sinne nennt man es wohl bestimmter Empfindung, im letzteren Gefühl im engeren Sinne. Doch wird diese Unterscheidung weder in der Sprache des gewöhnlichen Lebens noch in der wissenschaftlichen Terminologie festgehalten.

Nimmt man das Wort Gefühl im weitesten Sinne, so ist unsere ganze Weltanschauung darauf zurückzuführen. Denn wir kennen nichts anderes, als was unsere Gefühle uns vermitteln, unser Denken mit den in ihm selber vorhandenen (immanenten) Kräften (Kausalität, Raum, Zeit)* verarbeitet und gestaltet, und was es aus den so gewonnenen Erfahrungen erschließt.

Demnach kennen wir nichts als Kräfte, äußere, die auf unsere Sinne wirken, innere, durch die wir jene Wirkungen gestalten. Eine den Außendingen (den räumlichen Complexen von Kräften) zu Grunde

*) Das heißt den nach ihrem Inhalt nicht erst aus der Erfahrung (a posteriori) gewonnenen, sondern apriorischen Überzeugungen, daß jeder Veränderung eine Ursache zu Grunde liege, alles Seiende im Raume und alles Geschehen in der Zeit sei.

liegende kraftlose Materie ist nichts anderes als eine Fiktion*), durch welche uns die Welt der Erscheinungen in ihrem Wesen nicht erschlossen wird.

Im besonderen läßt sich vom Gefühl aussagen, daß es erstens ein unklares, deutlicher Begriffe entbehrendes, aber doch oft sehr wertvolles Denken ist. Durch solch begriffloses Denken kommt jede Anschauung zu Stande. Auch in den ästhetischen, religiösen, moralischen Urteilen, obwohl sie wie alle Urteile aus der Verbindung von Begriffen bestehen, sind oft Elemente enthalten, welche zu begrifflicher Klarheit nicht zu bringen sind.***) Deshalb finden sie aber auch in den Begriffen, den Worten, durch die sie mitgeteilt werden, selten einen genau entsprechenden (adäquaten) Ausdruck. Im Bewußtsein dieses Mangels schließt der Goethesche Faust sein Bekenntnis mit den Worten:

Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,
 Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
 Nenn' es dann wie du willst,
 Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
 Ich habe keinen Namen
 Dafür! Gefühl ist alles;
 Name ist Schall und Rauch,
 Umnebelnd Himmelsglut.

Die in deutlichen Begriffen ausgedrückte völlig neue Erkenntnis kann unverändert von einem Menschen zum andern übergehen; die Mitteilung dagegen über eine dunkel gefühlte ist nur für den einigermaßen verständlich, in welchem das Gefühl schon vorher

*) Der Begriff Materie (oder Stoff) hat aber seinen guten Sinn als Gegensatz zu Form (genau dieselben in der Natur zusammenwirkenden Kräfte, die man zusammenfassend Marmor nennt, können in die Form der Kugel, wie des Kubus gebracht werden) oder als Gegensatz nicht zu Kraft überhaupt, sondern zu einer einzelnen, am Dinge erkennbaren Kraft (so der Marmor zu der Kraft an ihm, die auf unsere Sehnerven wirkt) oder zu einer anderen das Ding verändernden Kraft (z. B. der des Künstlers, der aus dem Marmor die Statue bildet).

**) Diese möglichst zu begrifflicher Klarheit zu bringen, ist die Aufgabe der Ästhetik, der Religionswissenschaft, der Ethik. Das dunkle Gefühl für das Schöne nennt man Geschmack, für das Rechte Gewissen.

vorhanden war*). Und zu solchen Mitteilungen ist die Kunst geschickter, als die begriffliche Darlegung; darum nennt Goethe die Kunst mit Recht die Vermittlerin des Unaussprechlichen.

So hat denn Goethe auch nicht Unrecht mit seinen Worten in Wilhelm Meisters Lehrjahren: „Zum Lichte des Verstandes können wir immer gelangen, aber die Fülle des Herzens kann uns niemand geben;“ doch ist damit nicht gesagt, daß nicht Gefühle von einer Menschenseele in die andere übergehen könnten. Es ist nämlich wohl möglich und glücklicher Weise thatsächlich, daß wir Verehrung empfinden für das edle, schöne Gefühl eines Andern, das wir weniger aus seinen Worten als aus seinen Handlungen, seiner ganzen Lebenseinrichtung erkennen, und daß wir dann zunächst durch Willenskraft die Äußerung unserer mit jenem edlen Gefühl kontrastierenden Gefühle hemmen in Thaten und in Worten; oft genug entstehen dann allmählich in uns diese von uns geschätzten Gefühle und werden auch in uns zu einer das Leben beherrschenden Macht. So wirkt das Beispiel, so auch Dichterlektüre.

Das dunkle Gefühl, besonders für Recht und Unrecht, aber auch für Zweckmäßigkeit, Schicklichkeit leitet uns schneller und oft richtiger, als klare Überlegungen, stürzt aber auch die menschliche Seele in schwere Konflikte. Die Goethesche Iphigenie sagt auf die sie verwirrende und bedrängende Rede des klugen Freundes (Akt IV, 4) „Ich untersuche nicht, ich fühle nur;“ und dies Gefühl leitet sie nachher richtig. Aber auch der Schillersche Max Piccolomini hält allen von seinem Vater gegen Wallenstein vorgebrachten, schwer wiegenden Beschuldigungen (Die Piccolomini V, 1) das züversichtliche Wort entgegen: „Dein Urteil kann sich irren, nicht mein Herz.“ Und doch muß er bald darauf erkennen, daß ihn hier sein Gefühl irre geführt hat. Aber als an Wallensteins veräterischer Absicht nicht mehr zu zweifeln ist, ist sein erstes Gefühl dem Kaiser die Treue zu bewahren (Wallensteins Tod II, 7): „Dem Herzen folg' ich, denn ich darf ihm trauen.“ Jedoch wird dieses Gefühl nachher durch Theklas Gegenwart auf eine harte Probe gestellt, so daß er in den Zustand des Schwankens gerät (III, 21):

*) Vergl. in Schillers Epigramm „Das eigene Ideal“: „Allen gehört, was du denkst; dein eigen ist nur, was du fühlst.“

Das Herz in mir empört sich, es erheben
 Zwei Stimmen streitend sich in meiner Brust,
 In mir ist Nacht, ich weiß das Rechte nicht zu wählen.
 O wohl, wohl hast Du wahr geredet, Vater,
 Zu viel vertraut' ich auf das eigne Herz,
 Ich stehe wankend, weiß nicht, was ich soll.

Thekla ist freilich davon überzeugt, daß sein erstes Gefühl ihn richtig geleitet habe, und ruft auch in dem Geliebten diese Überzeugung hervor.

Wenn so schon auf dem Gebiet des Handelns das Gefühl ein durchaus nicht immer zum Rechten leitendes ist, so gilt das noch viel mehr auf dem Gebiet des Erkennens, der Erwerbung von Wahrheit. Zwar giebt es auch ein unmittelbares Gefühl für Wahrheit ohne alle begriffliche Vermittelung, wie sich denn nur wenige durch ganz plumpe Sophismen täuschen lassen, auch wenn sie gar keine Einsicht in den dabei gemachten logischen Fehler haben; zwar hat uns Kestner über Goethes Bekenntnis berichtet, daß er mehr von dem Gefühl der Wahrheit als von ihrer Demonstration halte: aber erstens kann sich der gewöhnliche Menschenverstand Goethes hohe intuitive Begabung nicht zum Vorbilde nehmen, und zweitens hat Goethe selber in dem kleinen Drama „Was wir bringen“ dem Merkur gerade da, wo dieser ohne allen Zweifel des Dichters eigene Gedanken ausspricht (Auftritt 16), die Worte in den Mund gelegt:

Wenn das Gefühl sich herzlich oft in Dämmerung freut,
 So g'nüget heit're Sonnenklarheit nur dem Geist.

Es ist gewiß im allgemeinen die Aufgabe des menschlichen Geistes, den Inhalt der dunklen Gefühle, so viel es immer möglich ist, zu klaren Begriffen zu bringen und sie dadurch nicht etwa zu vernichten (was auch ein ganz fruchtloses Bemühen wäre), sondern vielmehr zu läutern und zu klären. Schiller schreibt in dem berühmten Briefe an Goethe (vom 23. August 1794), durch welchen die Freundschaft beider Dichter eingeleitet wurde, die beherzigenswerten Worte: „Es ist eine wahre Freude, sich von einem instinktartigen Verfahren, welches auch gar leicht irre führen kann, eine deutliche Rechenschaft zu geben, und so Gefühle durch Gesetze zu berichtigen.“ Eben derselbe schreibt an Goethe

(2. Juli 1796) von einer Unruhe, die davon herrühre, daß der Verstand die Empfindungen noch nicht habe einholen können.

Das Gefühl läßt sich zweitens auch erkennen als eine Vorstufe des Willens. Aus dem Gefühl der Bewunderung rücksichtsloser Wahrheitsliebe, heroischer Pflichterfüllung entsteht oft genug der Wille ähnlich zu handeln; aber oft genug bleibt es auch bei diesem Gefühl, wie wahr es auch empfunden, wie wenig es erheuchelt sein mochte. Das Gefühl ist dann zu schwach, andere egoistische Gefühle zu besiegen und die nötige Stärke zu gewinnen, um Motiv des Handelns zu werden.

Auch hier giebt die Natur des Wassers ein anschauliches Gegenbild. Das Gefühl läßt sich dem erwärmten Wasser vergleichen, aber nur dem zum Sieden erhitzten, in Dampf verwandelten das thatkräftige, die Hemmnisse mächtig besiegende Wollen.

Die schwachen Gefühle erzeugen nur ohnmächtige Wünsche, die starken den mächtigen Willen oder, wo alle Menschenkraft versagt, das innige, der Worte nicht bedürfende Gebet, das heißt die Hingabe des Gemüts an den allmächtigen Willen.

Wird das Gefühl befördert und befriedigt, so entstehen Lust und Entzücken als vorübergehende Zustände, Freude und Seligkeit als Zustände von größerer Dauer; dem entsprechend entstehen, wenn das Gefühl gehemmt und durchkreuzt wird, einerseits in niedrigerem Grade Verdruß und Ärger, in höherem Zorn und Schmerz, andererseits Trauer und Gram. Ein gemischtes Gefühl ist die Wehmut, welche aus der Freude in der Erinnerung an ein wertvolles Gut und aus dem Schmerz über den Verlust desselben zusammengesetzt ist. Sie ist nur möglich, wenn die erste, frische Kraft des Schmerzes überwunden ist.

Die Formen der Lyrik.

Die freieste Form haben die Gedichte, welche weder durch bestimmten regelmäßig wiederkehrenden Rhythmus noch durch Reim gebunden sind. Man nennt sie gewöhnlich Hymnen, und unter ihnen diejenigen, welche sich durch besonders kühnen Schwung der Phantasie und ungewöhnlich erregtes Gefühl auszeichnen, Dithyramben. Als Hymnen können bezeichnet werden Goethes

„Meine Göttin“ und „Grenzen der Menschheit,“ als Dithyramben seine Gedichte „Wanderers Sturmlied“ und „An Schwager Kronos.“ Schiller freilich hat ein Gedicht in Reimstrophen mit regelmäßig wechselndem daktylischen und anapästischen Rhythmus „Dithyrambe“ genannt.*)

Lyrische Gedichte in reimlosen jambischen und trochäischen Versen sind verhältnismäßig selten. Doch besteht aus lauter solchen Gedichten die Sammlung lyrischer Gedichte, die Leopold Schefer mit dem Namen Laienbrevier benannt hat. Wie ergreifend diese schlichte Form auf das Gemüt wirken kann, zeigt Chamissos kleines Gedicht „Bei der Rückkehr,“ das er im Jahre 1818, von seiner Weltumseglung heimgekehrt, in Swinemünde dichtete. Es hat außer der metrischen Form keinerlei Schmuck weder durch Klang, noch durch Anwendung von Tropen und Figuren:

Heimkehret fernher aus den fremden Landen
 In seiner Seele tief bewegt der Wanderer;
 Er legt von sich den Stab und knieet nieder
 Und feuchtet deinen Schoß mit stillen Thränen,
 O deutsche Heimat! — Woll' ihm nicht versagen
 Für viele Liebe nur die eine Bitte:
 Wann müd' am Abend seine Augen sinken,
 Auf deinem Grunde laß den Stein ihn finden,
 Darunter er zum Schlaf sein Haupt verberge.

Dagegen ist das aus Hexameter und Pentameter bestehende Distichon oft, besonders von Goethe und Schiller, angewendet worden, ebenso die Verbindung mehrerer Distichen zu einem größeren Ganzen, die Elegie. Auf die Nachbildung kunstvoller Strophen aber, wie der alcäischen oder der sapphischen, hat Goethe ganz verzichtet; Schiller hat nur ein Gedicht dieser Art, doch andere Dichter, wie Klopstock, Voß, Platen viele, teils in genauer Nachformung, teils in freierer Gestaltung. Solche Gedichte heißen Oden.

Sehr viel häufiger aber als die rhythmische Bindung ist die durch den Gleichklang, doch kommt auch hier eigentlich nur der Reim in Betracht; denn assonierende Gedichte von poetischem Wert, die der Lyrik angehören, mag es in deutscher Poesie kaum geben, und

*) Hymnen hießen bei den Griechen Gedichte zum Preise eines Gottes, Dithyramben solche zum Preise des Dionysos.

auch die allitterierenden sind selten. Ein Beispiel ist Fouqué's Gedicht „Die Mutter“.

Daß der Reim das allein Bindende ist, ohne ausgeprägten poetischen Rhythmus, findet in der deutschen Dichtung nur statt in ganz kurzen Gedichten, und zwar häufiger in der Gedankenlyrik als in der Gefühlslyrik. Aus der letzteren ist ein Beispiel Goethes kleines unsterbliches Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“; in der Gedankenlyrik sind dergleichen Gedichte bei Goethe und bei Rückert keine seltene Erscheinung.

Dahin gehört von Goethe:

Die Welt ist nicht aus Brei und Mus erschaffen,
Deswegen haltet euch nicht wie Schlaraffen!
Harte Bissen giebt es zu kauen,
Wir müssen erwürgen oder sie verdauen.

Und von Rückert:

Nicht der ist auf der Welt verwaist,
Dessen Vater und Mutter gestorben,
Sondern der für Herz und Geist
Keine Lieb' und kein Wissen erworben.

Die kleinste der rhythmischen Reimstrophen sind zwei mit einander reimende Verse, oft Alexandriner. Rückerts „Angereichte Perlen“ bestehen aus solchen kleinen Gedichten; auch in der „Weisheit des Brahmanen“ sind viele dieser Art enthalten. Wie der wahre Dichter, auch in diese unscheinbare Form wertvollen Inhalt gießen kann, zeigen folgende fünf „angereichte Perlen“:

Viel lieber mag die Lieb', als an der Sonne Flecken,
Den Stern in dunkler Nacht, der etwa glänzt, entdecken.

Wenn Du Gott wolltest Dank für jede Lust erst sagen,
Du fändest gar nicht Zeit, noch über Weh zu klagen.

Vor jedem steht ein Bild des, was er werden soll;
So lang' er das nicht ist, ist nicht sein Friede voll.

Welch Herz noch etwas liebt, das ist noch nicht verlassen;
Ein Fäserchen genügt, Wurzel in Gott zu fassen.

Daß sie die Perle trägt, das macht die Muschel krank;
Dem Himmel sag' für Schmerz, der dich veredelt, Dank.

Und zwei solcher kleinsten Gedichte aus der Weisheit des Brahmanen:

Erliegen kann ein Mann, nicht sich unmännlich halten,
Erlöschen kann ein Feu'r, doch nie kann es erkalten.

Dem Manne steht, o Sohn, Mannhaftigkeit wohl an,
Dem Menschen Menschlichkeit; du werd' ein Mensch und Mann!

Der Alexandriner ist aber nicht der einzige Vers für solche Gedichte. In der Sammlung kleiner Gedichte, der Goethe die Ueberschrift „Sprichwörtlich“ gegeben hat, kommen sehr verschiedene metrische Formen vor: vierfüßige, fünffüßige jambische Verse, seltener ist der trochäische Rhythmus. Beispiele sind:

Mit einem Herren steht es gut,
Der, was er befohlen, selber thut.

Ein Kranz ist gar viel leichter binden,
Als ihm ein würdig Haupt zu finden.

Der Mensch erfährt, er sei auch wer er mag,
Ein letztes Glück und einen letzten Tag.

Alles in der Welt läßt sich ertragen,
Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen.

In vierzeiligen Strophen sind die Reime gepaart (aabb), gekreuzt (abab), umarmend (abba); sehr häufig sind auch der erste und dritte Vers reimlos (abcb). Mit metaphorischem Ausdruck nennt man diese des Gleichklanges beraubten Verse Waisen. Umfassen die Strophen mehr als vier Verse, so ist die Art der Reimverschlingung eine sehr mannigfache, z. B. ababcc; abcccb. ababcdcd; aus solchen und ähnlichen vier- bis achtzeiligen Strophen bestehen die meisten lyrischen Gedichte. Gedichte dieser Art heißen Lieder, besonders wenn ihr Inhalt sie zu musikalischer Komposition geeignet macht.

Zu merken sind noch folgende aus der Poesie der romanischen Völker bei uns eingeführten, zum Teil aber nur selten angewendeten Strophen: die Oktave, in welcher die ersten beiden Reime dreimal erklingen (abababcc) vergl. Goethes „Zueignung;“ die Siciliane, die gleichfalls aus acht Versen besteht, aber nur zwei viermal erklingende Reime hat (abababab); Rückert hat eine große Zahl derselben gedichtet, z. B.: „O, Frühling, ew'ge Liebesmelodie“; die Terzine, die aus Strophen von drei

Versen besteht, deren erster und dritter (also die umschließenden Verse) mit einander reimt, deren zweiter aber, also der eingeschlossene, den Reim enthält, welcher für die folgende Strophe der Reim der umschließenden Verse wird; demnach ist im allgemeinen ein dreimaliger Reimklang vorhanden, natürlich abgesehen von der ersten Strophe, in welcher die beiden umschließenden Verse nicht mit einem vorausgehenden umschlossenen zusammenklingen können. Außerdem ist es, um einen Abschluß zu gewinnen, nötig, daß der letzten Strophe noch ein Vers hinzugefügt wird, der mit dem eingeschlossenen Verse derselben reimt. Das Schema ist also: aba bcb cdc ded xyx yzy z. Das Gedicht von Chamisso „Salas y Gomez“ ist in Terzinen gedichtet. Ohne die Hinzufügung des Verses zur letzten Strophe würde diese zu einem Ritornell*) werden, welches eine dreizeilige Strophe ist, in welcher nur der erste und der dritte Vers reimen, der mittlere reimlos bleibt. Triolett nennt man ein kleines nur zwei Reime enthaltendes Gedicht von meist nur acht Versen, in welchen die beiden ersten Verse am Schluß des Gedichts wiederkehren und der erste von diesen beiden außerdem noch in der Mitte erscheint.***) Noch künstlicher, eigentlich nicht mehr aus Reimstrophen bestehend, ist

*) Der erste Vers des Ritornells besteht häufig aus der Bezeichnung einer Pflanze. So in folgendem Ritornell Rückerts:

O Myrtenkrone!

Dein Loos ist schön; du dienst der Lieb' im Leben,

Der Unschuld dienest du im Sarg zum Lohne.

**) Das Triolett scheint nur für anmutige Tändelei geeignet. Ludwig Giesebrecht, der ernste, tiefsinnige Lyriker, läßt einem Gedichte, in welchem er über das Verlangen dichten zu lernen spottet (weil dabei nur ein Dichten nach Schablonen, ähnlich dem chinesischen Malen, herauskommen könne), zwei sehr graziöse Triolette folgen. Das erste hat darum die Überschrift „Chinesisch:“

Ein Triolett ist leicht gemacht,

Wenn man das Echo nur bemerkt,

Da kommt es! Gieb ein wenig Acht!

Ein Triolett ist leicht gemacht,

Es schweigt, und, eh du dich bedacht,

Schallt es noch einmal und verstärkt:

Ein Triolett ist leicht gemacht,

Wenn man das Echo nur bemerkt.

die Sestine. Es ist ein Gedicht aus sechs sechszeiligen Strophen, welche alle dieselben Endwörter, aber in wechselnder Reihenfolge haben. Diesen sechszeiligen Strophen wird zum Schluß noch eine siebente, dreizeilige hinzugefügt, in der jeder Vers zwei dieser Wörter, eines am Ende und eines in der Mitte, enthält. Vergl. Rückerts Sestine „Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee u. s. w.“ Die Endwörter dieser Sestine sind: Schnee, Frost, Eis, Sturm, Glut, daheim. Dagegen zeichnet sich die aus der persischen Dichtung stammende Form des Ghasels, durch eine große Fülle von Reimen und meist von solchen, die sehr ins Ohr fallen, aus; denn in derartigen aus zweizeiligen Strophen bestehenden Gedichten hat die erste Strophe gepaarte Reime, derselbe Reim kehrt in allen folgenden wieder, beschränkt sich hier aber jedesmal auf den zweiten Vers, während der erste reimlos bleibt. Außerdem aber ist zu bemerken, daß auf die Reimsilben sehr häufig nicht nur unbetonte Silben, wie in dem weiblichen und dem gleitenden Reime folgen, sondern ganze Wörter.*) Rückert und Platen haben

Darauf der „Versuch der Schülerin:“

Ein Triolett ist schwer gemacht,
 Wenn man das Dichten nicht versteht.
 Ich habe hin und her gedacht,
 Ein Triolett ist schwer gemacht;
 Was hilft mein Sinnen Tag und Nacht?
 Denk ich: Gefunden! ist's verweht.
 Ein Triolett ist schwer gemacht,
 Wenn man das Dichten nicht versteht.

*) Solche übervollen und das ganze Gedicht beherrschenden Reime finden sich auch sonst bei Dichtern, welche mit Vorliebe ihre Stoffe und Formen dem Orient entnehmen. Vergl. das glücklich gereimte kleine Gedicht von Bodenstedt in den „Liedern des Mirza-Schaffy“:

Höre, was der Volksmund spricht:
 Wer die Wahrheit liebt, der muß
 Schon sein Pferd am Zügel haben —
 Wer die Wahrheit denkt, der muß
 Schon den Fuß im Bügel haben —
 Wer die Wahrheit spricht, der muß
 Statt der Arme Flügel haben!
 Und doch singt Mirza-Schaffy:
 Wer da lügt, muß Prügel haben!

oft diese künstliche Form angewendet, Platen einmal, um die eigentümliche Natur derselben gegen Vorwürfe in Schutz zu nehmen:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, so bald du sagst, sie schwanke hin und her!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her!

Sehr viel wichtiger für die deutsche Lyrik, als die modernen und vereinzelt Versuche in Sestinen und Ghaselen ist das Sonett, das schon im siebzehnten Jahrhundert gepflegt worden, aber erst seit Bürger zu größerer Bedeutung für unsere Dichtung gelangt ist. Als seine regelmäßige Form gilt, daß es aus fünf Fußigen Jamben (seltner Trochäen oder Alexandrinern) besteht, daß es in der ersten Hälfte zwei vierzeilige Strophen enthält, die nur zwei und zwar umarmende Reime haben (diese heißen Quartette), und in der zweiten Hälfte zwei dreizeilige Strophen (Terzette), welche entweder wieder nur zwei Reime (in Terzinenform) oder drei in beliebiger Verschränkung haben. Das Schema dieser vierzeiligen Gedichte ist also entweder *abba abba cdc dcd* oder mit drei Reimen in den Terzetten etwa *abba abba cde cde*. Ein Beispiel für die erste Form ist Rückerts geistvolles Sonett, in welchem er den Himmel mit einem Briefe vergleicht:

Der Himmel ist, in Gottes Hand gehalten,
Ein großer Brief von azurblauem Grunde,
Der seine Farbe hielt bis diese Stunde,
Und bis an der Welt Ende sie wird halten.

In diesem großen Briefe ist enthalten
Geheimnisvolle Schrift aus Gottes Munde;
Allein die Sonne ist darauf das runde
Glanzsigel, das den Brief nicht läßt entfalten.

Wenn nun die Nacht das Siegel nimmt vom Briefe,
Dann liest das Auge dort in tausend Zügen
Nichts als nur eine große Hieroglyphe:

„Gott ist die Lieb' und Liebe kann nicht lügen!“
Nichts als dies Wort, doch das von solcher Tiefe,
Daß kein Verstand kann der Auslegung g'nügen.

Für die zweite Form, drei Reime in den Terzetten, mag als Beispiel dienen Goethes Gedicht „Das Sonett“, in welchem er die Gründe angiebt, die ihn zu einem Versuch in dieser Form bestimmt haben, zugleich aber doch sein Bedenken gegen ihre zu große Künstlichkeit festhält. Die Terzette lauten nämlich:

So möcht' ich selbst in künstlichen Sonetten,
In sprachgewandter Maße kühnem Stolze
Das beste, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Nur weiß ich hier mich nicht bequem zu betten;
Ich schneide sonst so gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

In Goethes Gedicht ist nun zwar die Form des Sonetts vortrefflich behandelt, besonders in der zweiten Hälfte, und auch seine anderen Sonette zeigen den großen Dichter; aber wie er auch in diesen gelegentlich die ihm neue Form bespöttelt, zu der er sich überhaupt erst spät entschlossen hat, so ist nicht zu bezweifeln, das das Beste, was ihr Gefühl den deutschen Dichtern eingegeben hat, in solchen künstlichen Formen nicht ausgesprochen worden ist. Nächst dem Liede mit seinen schlichten und doch vielgestaltigen Strophen, ohne gehäuften Reimklang, ohne künstliche Reimverschlingung, ist es besonders die antike Form der Elegie, in welcher die deutschen Dichter ihr innigstes Gefühl, ihre wertvollsten Gedanken ausgesprochen haben.

Die Gedankenlyrik.

Es giebt viele sehr wichtige Gedanken und Gedankenreihen, welche kein Gegenstand für die Gedankenlyrik sein können; so z. B. die mathematischen, logischen, grammatischen. Nur solche Gedanken eignen sich zu dichterischer Behandlung, die für unsere Lebensführung, für unser Handeln und Fühlen von Bedeutung sind, also z. B. religiöse, ethische, politische, ästhetische; und aus diesen Wissensgebieten sind für den Dichter auch wieder nur die brauchbar, welche durch eine phantasievolle Darstellung zu einem Kunst-

werk werden können. Die Gedankenlyrik, wenn sie nicht in langweilige Didaktik ausartet, die nur ihre Form von der Poesie borgt, hat also nur einen beschränkten Stoff, und da sie wegen ihres Stoffes höhere Anforderungen an den Verstand und an das Wissen des Lesers stellt, ein kleineres Publikum, als die übrigen Dichtungsarten. Dazu kommt, daß ihre Auffassung in der Regel weder durch musikalische Begleitung, noch durch scenische Darstellung, noch durch künstlerisch vollendete Recitation erleichtert werden kann. Wiederholtes hingebendes, dem gedankenreichen Dichter folgendes, sinnendes Lesen ist der einzige Weg, um in die Schönheit dieser Dichtungsart einzudringen.*)

Der Umfang der hierher gehörigen Gedichte ist sehr verschieden, bald eine kurze Gnome, bald mehrere hundert Verse umfassend, wie Schillers „Künstler.“**) Auch die Form ist sehr mannigfach:

*) Von der Gedankenlyrik gilt besonders, was Platen in seinem Gedicht „Loos des Lyrikers“ über die Lyrik im allgemeinen sagt:

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls, und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
Lyrische Dichter.

Gerne zeigt jedwedem bequem Homer sich,
Breitet aus buntfarbigen Fabelteppich;
Leicht das Volk hinreißend erhöht des Dramas
Schöpfer den Schauplatz:

Aber Pindars Flug und die Kunst des Flaccus,
Aber dein schwer wiegendes Wort, Petrarka,
Prägt sich uns langsamer ins Herz, der Menge
Bleibt's ein Geheimnis.

**) Noch längere Gedichte dieser Art sind ästhetisch sehr bedenklich. Schillers Künstler werden noch durch einen mit starker Empfindung und lebendiger Phantasie vorgetragenen Gedanken zusammengehalten. Der Dichter sagt selber darüber in einem Briefe an Körner: „Ich habe die Hauptidee des Ganzen, die Verhüllung der Wahrheit und Sittlichkeit in die Schönheit, zur herrschenden, und im eigentlichen Verstande zur Einheit gemacht. Es ist eine Allegorie, die ganz hindurchgeht, mit nur veränderter Ansicht, die ich dem Leser von allen Seiten ins Gesicht spielen lasse.“ Ganz anders steht es mit Tiedges Urania. Sehr richtig urteilt W. Wackernagel (Poetik, Rhetorik und Stilistik. S. 166) darüber: „Es ist da ein beständiges unklares

elegisches Maß, wie Schillers „Glück,“ Oktave, wie Goethes „Zueignung,“ Alexandriner wie die Gedichte in Rückerts Weisheit des Brahmanen, freie Rhythmen, wie Goethes „Gesang der Geister über den Wassern,“ kurze Reimsprüche, persische Vierzeilen, Sonette, Oden in antiken Maßen u. a. Die Gedichte können aber auch der äußeren Form nach dramatische oder epische sein. Der Ton ist bald ernst und würdevoll, bald witzig und spottend (Satire), bald humoristisch, das heißt, durch scherzende Darstellung die innige Teilnahme des Gemüts verhüllend.

Den höchsten dichterischen Wert haben diejenigen Gedichte, in welchen der Dichter die Gedanken im Anschluß an sinnlich anschauliche Vorgänge darstellt, so daß er uns das Thatsächliche (natürlich sehr häufig ein Erfundenes) mit erleben läßt, was die Gedanken in ihnen hervorrufft. Dazu gehören Goethes Wanderer, Zueignung, Schillers Glocke, Siegesfest. Vergl. über diese oben S. 68; 5; 67; 69.

Ein besonders lehrreiches Beispiel für diese Art der Gedankenlyrik ist Schillers Spaziergang. Wir durchwandern mit dem sinnenden Dichter die reiche Landschaft und nehmen dabei an seinen Gedanken teil, die sich auf den Fortschritt und die Gefahren der Kultur beziehen. Wie hier dem wandernden Dichter die Gedanken kommen, so entstehen sie in ihm in dem Gedichte „der Tanz“ beim Anschauen eines Vorganges; er knüpft an diesen Reflexionen an über das Maß und Harmonie, welche in der ganzen Schöpfung regieren und auch das menschliche Handeln (nicht bloß im Spiele) bestimmen sollten. In dem Gedichte „der Kaufmann“ sieht er das Seeschiff absegeln, und in ihm erwacht der Gedanke an die kulturhistorische Bedeutung des Handels, durch den

Durcheinander: man weiß nie, ob die Einbildung ihre Anschauungen und das Gefühl seine Empfindungen ableitet aus den Beweisen des Verstandes, oder ob der Verstand seine Schlußfolgerungen zieht aus jenen Anschauungen und Empfindungen, also aus Prämissen, die für ihn gar keine sind. Zuletzt aber ist nichts angeschaut, nichts empfunden, nichts bewiesen: eine Kraft hat sich nur aufgerieben an der andern.“ Dagegen ist Rückerts sehr umfangreiche „Weisheit des Brahmanen“ eine Sammlung vieler selbständiger Gedichte, zwar von ungleichem Wert, aber zum großen Teil von hoher Schönheit. Mit großem Unrecht hat der Dichter selber die Weisheit als „Lehrgedicht“ bezeichnet.

selbst die egoistischen Bestrebungen der Menschen dem allgemeinen Fortschritt dienen. Diesen Gedanken spricht er eindringlich mit Hilfe eines Wortspiels aus:

Euch, ihr Götter, gehört der Kaufmann. Güter zu suchen,
Geht er, doch an sein Schiff knüpft das Gute sich an.

Oder seine Phantasie (in dem Gedicht „Die Johanniter“) zeigt ihm die Johanniter in ihren entgegengesetzten Thätigkeiten als Krieger und Krankenpfleger. Daraus entspringt ihm der allgemeine Gedanke über die christliche Religion:

Religion des Kreuzes, nur du verknüpfst in einem
Kranze der Demut und Kraft doppelte Palme zugleich.

Auch Vorgänge in der Natur führen den Dichter zu wertvollen Gedanken. Daß einmal verwelkte Freuden im menschlichen Herzen nicht wieder von neuem aufblühen, wohl aber neue reiche Freude in ihm durch ein gnädiges Geschick emporsprießen kann, zu diesem Gedanken wird Rückert geleitet, als er auf den ganz versengten Rasen den Regen herniederrieseln sieht (Weisheit des Brahmanen XIV, 59):

Des Regens Tropfen sprüh'n, doch wird davon nicht grün
Der Rasen, den versengt der Sommersonne Glüh'n.

Die Gräser bleiben dürr, doch neue sprießen drunter,
Und übergrünen bald die alten frisch und munter.

Getrost, o Herz! dir bringt Verlorne nicht zurück
Die Stunde, doch dafür bringt sie ein neues Glück.

Rückerts Gedankenlyrik, besonders aber die „Weisheit des Brahmanen“ ist ungemein reich an solchen Gedichten. So bringt ihn das mächtige Hervordringen der Blüten des Baumes, der nicht mit Mühe ringt das Einzelne zu gebären, in dem vielmehr alles lebt und wirkt, zu dem Gedanken, daß so auch im Menschen die sittliche Kraft unwiderstehlich und ohne alles Schwanken und Zaudern die löblichen Thaten hervorbringen müßte (W. d. B. VII, 62, 4):

Du solltest deine Pflicht, wie er die seine, thun,
Dann wärest du so licht, und bist so trübe nun.

Aber auch der kontrastierende Gedanke kann hervorgerufen werden (W. d. B. II, 4): dem besten Edelstein, der alle andern Steine schneidet, aber selbst von keinem andren eine Verletzung erfährt, stellt er das beste Menschenherz gegenüber „das da litte selbst lieber jeden Schnitt, als daß es andre schnitte“.

An die einfache Thatsache, daß die Sterne auch am Tage leuchten, nur für uns nicht, weil unsere Augen vom Sonnenlicht ganz erfüllt sind, knüpft er eine gedankenreiche Reflexion über das Verhältnis des Menschen zur idealen Welt. Das nützliche Sonnenlicht ist ihm ein Symbol für die praktischen Interessen der Menschen, die Sterne für die idealen. Wie uns das Sonnenlicht den Anblick der Sterne entzieht, so hindert uns das geschäftige Leben mit seinen Mühen und Sorgen an der Hingabe an ideale Interessen. Wie man aber mitten am hellsten Tage von der Tiefe eines Brunnens aus die Sterne erblicken kann, so kann sich der begabte Mensch, wenn das Leben ihm die Muße läßt, ganz von praktischer Geschäftigkeit zurückziehen in die tiefste Stille, und dann erscheinen ihm die idealen Gebilde der Schönheit und der Wahrheit. Aber die Sterne erscheinen auch, wenn die Sonne durch Verfinsterung ihr Licht verliert. Diese Verfinsterung ist dem Dichter gleich einem plötzlichen, eingreifenden Schicksal, das dem menschlichen Gemüt den Blick in das Ewige eröffnet. Und ohne Zweifel ist so schon mancher aus dem bis dahin ganz dem Nützlichen oder Angenehmen hingegebenen Leben geführt worden zur Erkenntnis dessen, was nicht mehr Mittel ist zum Zweck für weitere Zwecke, sondern letzter, höchster und heiligster Zweck selber. Aber der besonnene Dichter ist weit entfernt davon, diese beiden Wege, von denen der eine nur begabten Naturen und auch denen nicht einmal immer offen steht, der andere aber ein schmerzlicher und gewaltvoller ist, als die schönsten Wege zu preisen, um zum Leben im Idealen zu gelangen; er weiß ja, daß an vielen Abenden der Mensch die Sterne schauen kann, wenn er nur will, das heißt, daß auch in dem gewöhnlichen Leben, das auf praktische Thätigkeit durchaus angewiesen ist, doch Stunden der Muße kommen, in denen er seinen Blick auf Ideales lenken kann, wenn er es nur nicht verschmäht.

Auch Mythologisches kann als Thatsächliches, Anschauliches dienen, woran der Dichter seinen Gedanken anknüpft. Die Er-

zählung von dem libyschen Riesen Antaios, dem Sohne der Erde, der durch die Berührung seiner Mutter stets neue Kraft empfing und von Herakles nur dadurch besiegt werden konnte, daß dieser ihn emporhob und ihn nun in der freien Luft tot drückte, benutzt Rückert, um aus ihr den Gedanken zu gewinnen, daß man um den Schmerz zu besiegen, sich vom Irdischen losmachen und dem Göttlichen sich zuwenden müsse:

Der Ries', aus irdischem Grund geboren,
Dem, wie sein Fuß rührt erdenwärts,
Neu wächst die Kraft, die er verloren,
Der ungeheure Ries' ist Schmerz;
Herakles, wenn du ihn willst zwingen,
Vergeblich ist, ihn niederringen.

Du mußt von seiner Mutter Hüfte,
Daraus er stets nimmt neue Kraft,
Ihn aufwärts heben in die Lüfte,
Wo du erstarkst und er erschläft,
Dort mit emporgewandten Blicken
In Himmelsäther ihn ersticken.*)

In diesem Gedicht erscheint aber das Thatsächliche, der äußere Vorgang, schon von vorn herein als nur dem Gedanken dienend. Der mythische Antaios wird gleich im ersten Satz als der mächtig uns bedrängende Schmerz gedeutet, Herakles als der mit dem Schmerze ringende Mensch. So bezeichnet auch Goethe in dem Gedicht „Meine Göttin“, in welchem das Walten

*) Das Mythologische ist als Bild hier vortrefflich angewendet. Weniger glücklich ist Geibel gewesen, wenn er in einem Spruche (47) den sehr richtigen Gedanken, daß gewisse Schmerzen die Seele läutern und erheben, durch folgendes Bild klar macht:

Wie ein Adler aus dem Blauen,
Ist der Schmerz, der seine Klauen
Jählings scharf ins Fleisch dir schlägt,
Aber dann mit starkem Flügel
Über Wipfel dich und Hügel
Zu des Lebens Gipfel trägt.“

Der Gegensatz der scharfen Klauen und starken Flügel ist für den Gedanken sehr wirksam; wer aber von der Phantasie des Dichters hier seine eigene erregen läßt, den muß es doch sehr stören, daß von einer Heilung der gräßlichen Wunden keine Rede ist.

der dichterischen Phantasie unter dem Bilde einer Tochter des Zeus in lauter anschaulichen Bildern dargestellt wird, sie gleich im Anfang mit dem Namen Phantasie, um so den Leser über den Gedankeninhalt, welchem die mythologische Fiktion dient, keinen Augenblick im Unklaren zu lassen. Ähnlich ist das Verfahren Goethes in dem „Gesang der Geister über den Wassern“, wo gleich im ersten Verse der Gedanke, welcher die Seele des Dichters erfüllt, daß die menschliche Seele dem Wasser gleicht, klar und schlicht ausgesprochen wird, und erst im Anschluß daran das verschiedene Verhalten der Seele an verschiedenen Erscheinungen des Wassers veranschaulicht wird. Dasselbe geschieht in dem kleinen Gedicht, das die Überschrift „Gedichte“ hat. Der hier allerdings befremdende Gedanke, daß Gedichte gemalten Fensterscheiben ähnlich seien, steht an der Spitze und wird erst nachher durch die Darstellung des äußeren Vorgangs, welcher den Anlaß zu demselben gegeben hat, erläutert.

Viel häufiger aber noch sind innerhalb der Gedichte der Gedankenlyrik Vorgänge in der Natur oder im äußeren Menschenleben als Beispiele, als Vergleichen, also als Mittel der Darstellung eingeflochten, um den abstrakten Gedanken dichterisches Leben zu verleihen. Denn während in der Gefühlslyrik der Dichter wohl durch den einfachen innigen Ausdruck des Gefühls, durch die Wahrheit der Empfindung selber mächtige Wirkungen hervorbringen kann, genügt es in der Gedankenlyrik in der Regel nur für kleine epigrammatische Gedichte die Gedanken (wie in wissenschaftlichen Werken) mit Deutlichkeit und Schärfe vorzutragen. Das Begriffliche muß möglichst in Anschauliches umgesetzt werden. Wie reich ist zum Beispiel Schillers Gedicht „das Ideal und das Leben“ an anschaulichen Bildern aller Art! Aus der Natur das Bild des sanft hinströmenden Flusses (Str. 7), des Regenbogens (Str. 13), aus dem menschlichen Leben die Bilder des Wettrennens (Str. 6), der Arbeit des Bildhauers (Str. 8), aus der Mythologie die Anspielung auf Persephone (Str. 2), auf Laokoon (Str. 12), die glänzende Darstellung der Apotheose des Herakles (Str. 14 und 15), mit welcher das gedankenreiche Gedicht wirksam abschließt. So ist auch „das Glück“ reich an mythologischen Anspielungen. Noch kräftiger ist die poetische Veranschaulichung der Gedanken in Goethes Gedicht „Grenzen der Menschheit,“ in welchem das Ab-

strakte alles zu konkreten Anschauungen verdichtet ist. Wir sehen die erhabene Gottesgestalt im Gewitter majestätisch und zugleich segensreich wirkend, im Gegensatz zu ihr den Menschen entweder hoch in den Lüften als Spiel der Wolken und Winde, oder mit festem Fuß auf der Erde, aber dann auch beständig an dem Irdischen haftend. Das ist dem alles in sich vereinigenden Gott gegenüber das einseitig idealistische oder einseitig realistische menschliche Streben. Wir sehen dann den Menschen auf der Welle eines ewigen Stromes einen Augenblick emporgehoben, um im nächsten Augenblick wieder zu versinken, während an den Göttern, die am festen Ufer stehen, der Strom vorüberauscht, ohne sie zu berühren. Das ist das endliche menschliche und das unendliche göttliche Leben. Wir sehen schließlich das Leben des einzelnen Menschen als einen kleinen Ring, aber die vielen Ringe des einzelnen menschlichen Daseins und Wirkens zusammengeschlossen zu einer mächtigen Kette. Das ist die Einheit und Macht des Menschengeschlechtes, zu dessen grossen Erfolgen die eng begrenzten, aber mit einander verbundenen Thätigkeitssphären der Einzelnen alle beitragen.

Kleinere epigrammatische Gedichte dagegen können sich auf den klaren, verstandesmäßigen Ausdruck des Gedankens beschränken, ohne zugleich auf poetische Wirkung zu verzichten. Die dichterische Wirkung solcher phantasielosen Gedichte wird allerdings dann nur durch die Form (Rhythmus oder Reim) hervorgebracht. Natürlich müssen aber auch die ausgesprochenen Gedanken zu denen gehören, die im allgemeinen für die Gedankenlyrik zulässig sind. Ganz in abstrakten Begriffen bewegt sich zum Beispiel und gehört doch ohne allen Zweifel zur Gedankenlyrik Schillers Epigramm „Unterschied der Stände:“

Adel ist auch in der sittlichen Welt. Gemeine Naturen
Zahlen mit dem, was sie thun, edle mit dem, was sie sind.

Wie hier der Rhythmus die Täuschung hervorbringt, als wenn der Gedanke in der Sprache selber bereits ohne Arbeit des Dichters vorhanden sei, so geschieht dasselbe auch durch Reimsprüche, ja die Kraft der Täuschung ist hier bei glücklichen Reimen noch viel wirksamer. In Gedichten, die einen längeren Gedankenzusammenhang enthalten, würde diese Täuschung sehr bald verschwinden.

Beispiele für solche Reimsprüche sind Goethes Verse:

Alles in der Welt läßt sich ertragen,
Nur nicht eine Reihe von schönen Tagen,

oder aus den „Persischen Vierzeilen“ von Rückert:

1. Klage nicht, daß dir im Leben
Ward vereitelt manches Hoffen;
Hat, was du gefürchtet eben,
Doch auch meist dich nicht betroffen.
2. Wenn das Gute würde vergolten,
So wär' es keine Kunst, es zu thun;
Aber ein Verdienst ist es nun,
Zu thun, wofür du wirst gescholten.

Bei solchen Gedichten hindert also der Inhalt nicht, sie noch zur Poesie zu rechnen (wie dies bei Versen grammatischen Inhalts der Fall wäre), und die äußere Form erhebt die Darstellung über die Prosarede.

Natürlich gibt es aber auch ganz kurze epigrammatische Gedichte, in denen sich die schöpferische Phantasie des Dichters thätig zeigt, indem er von der sinnlichen Erscheinung ausgeht oder den Gedanken durch Anschauliches verkörpert.

Für das erste ist ein Beispiel Schillers Epigramm „Das Kind in der Wiege:“

Glücklicher Säugling! dir ist ein unendlicher Raum noch die Wiege;
Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt.

für das zweite sein Epigramm „Erwartung und Erfüllung“:

In den Ocean schiff mit tausend Masten der Jüngling;
Still, auf gerettetem Boot, treibt in den Hafen der Greis.

Sehr häufig ist das Gedankenverhältnis zwischen Hexameter und Pentameter so, daß jener einen Zustand, ein Ereignis, eine That, die Eigenschaft einer Person, ein Naturbild angiebt, zuweilen ein aus der Wirklichkeit dem Dichter sich aufdrängendes Problem enthält, dieser dagegen den Gedanken darüber, nicht selten mit scharfer Kritik, mit launigem Spott, mitteilt oder die geistvolle, oft sehr unerwartete Lösung des aufgeworfenen Problems giebt. Solche Epigramme bestehen gewissermaßen aus einem epischen Vordersatz und einem lyrischen Nachsatz; sie enthalten im ersten Teil die *indicatio*, im zweiten die *clausula*.

Die Gefühlslyrik.

Zwischen der Gefühlslyrik und der Gedankenlyrik läßt sich schon deshalb keine scharfe Grenze ziehen, weil der Dichter immer nur mittels der Gedanken seine Gefühle ausdrücken kann. Auch das gefühlvollste Gedicht kann nie der Gedanken entbehren und darum auf das Gefühl des Lesers nie so unmittelbar wirken wie die Musik. Und andererseits sind Gedanken, welche auf unser Fühlen und Wollen gar keine Beziehung haben, auch für die Gedankenlyrik kein passender Gegenstand.

Man wird daher als entschieden zur Gefühlslyrik gehörig nur diejenigen Gedichte bezeichnen, in denen der innige und phantasievolle Ausdruck des Gefühls, wie der hingebenden Liebe, des gewaltigen Zornes, heiterer Lebensfreude und dunkler Schwermut das ist, was uns vorzugsweise gewinnt und fesselt, während die Gedanken uns durch allgemeine Wahrheit nicht interessieren, geschweige denn durch ihre Tiefe und Neuheit. Dagegen entschieden der Gedankenlyrik sind die Gedichte zuzuweisen, in denen entweder der Gedanke allein durch seine Würde und seine Wichtigkeit für unsere Lebensführung uns bewegt, ohne daß der Dichter seinem eigenen Gefühl darüber noch besonderen Ausdruck gäbe, oder wo der Gefühlsausdruck der anschaulichen Darstellung der Gedanken ohne Zweifel untergeordnet ist. Zwischen diesen Arten giebt es aber manche Gedichte, über welche von Verschiedenen verschieden geurteilt werden wird, ja es mag einzelne geben, für welche es am zweckmäßigsten wäre, die Frage überhaupt nicht zu entscheiden, da sie in der That gleichmäßig Verstand und Empfindung des Lesers in Anspruch nehmen.

Ebenso wie die gedankenlyrischen Poesieen knüpfen auch die Gedichte der Gefühlslyrik entweder an Thatsächliches, besonders an Ereignisse aus dem eigenen Leben und Naturvorgänge an, oder beginnen gleich mit dem Ausdruck des Gefühls. Im letzteren Falle beschränken sie sich dann überhaupt auf die einfache, innige Darstellung desselben — diese Gedichte nähern sich am meisten der Musik und eignen sich deshalb am besten zur Komposition — oder es wird im Verlaufe des Gedichtes die Phantasie des Lesers angeregt.

Meisterhafte Gedichte, in welchen der Gefühlsinhalt in engste

Verbindung gesetzt wird mit den eigenen Lebenserfahrungen, finden sich bei Goethe in großer Zahl. Es genügt auf einzelne derselben hinzuweisen: Willkommen und Abschied („Es schlug mein Herz: geschwind zu Pferde“). Mit einem gemalten Band („Kleine Blumen, kleine Blätter“), Seefahrt („Lange Tag' und Nächte stand mein Schiff befrachtet“). Das letzte Gedicht, durch die folgenreiche Übersiedlung Goethes nach Weimar hervorgerufen, also gewiß aus der Erfahrung seines Lebens geschöpft, stellt die bedeutungsvolle Wendung seines Geschickes unter dem Bilde einer Seefahrt dar. Durch diese phantasiereiche Darstellung vermag der Dichter dem ihn beherrschenden Gefühl des stolzen Selbstbewußtseins besonders energischen Ausdruck zu geben:

Doch er stehet männlich an dem Steuer;
 Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
 Wind und Wellen nicht mit seinem Herzen:
 Herrschend blickt er auf die grimme Tiefe,
 Und vertrauet, scheiternd oder landend,
 Seinen Göttern.

Gedichte genau derselben Art finden sich, dem weniger realistischen Charakter seiner Poesie gemäß, bei Schiller nicht; denn die Erlebnisse und Situationen in den schönen, einen ähnlichen Eindruck machenden Gedichten im Anfang der dritten Periode beruhen, soviel wir wissen, auf geistvoller Erfindung. Gemeint sind die drei Gedichte: Die Begegnung („Noch seh' ich sie, umringt von ihren Frauen“), Das Geheimnis („Sie konnte mir kein Wörtchen sagen“), Die Erwartung („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?“). Dagegen ist die Rückert'sche Lyrik reich an solchen, an persönliche Lebenserfahrungen anknüpfenden Gedichten, besonders im „Liebesfrühling“ und in den „Haus- und Jahresliedern.“ Auch mit den ganz alltäglichen Vorkommnissen weiß er den Ausdruck innigster Empfindung zu verbinden.

Aber auch die Natur bietet oft den Anlaß zu lyrischer Stimmung. So Goethes unvergleichliches Gedicht „An den Mond“ und das eine von „Wanderers Nachtliedern“ („Über allen Gipfeln ist Ruh“), aus Lenaus Schilfliedern das Gedicht: „Auf dem Teich, dem regungslosen“.

Sehr viele Gedichte der Gefühlslyrik aber beginnen gleich mit dem Ausdruck der Seelenstimmung, sei es, daß sie sich überhaupt

darauf beschränken, wie Goethes zweites Nachtlid des Wanderers („Der du von dem Himmel bist“), sei es, daß besonders in längeren Gedichten durch die Darstellung gelegentlich auch die Phantasie des Lesers kräftig angeregt wird, wie Schiller in seinem Gedicht „Die Ideale“ durch die Vergleichung mit Pygmalion.

Nach den Objekten, auf welche das Gefühl sich richtet, lassen sich drei Gruppen unterscheiden; zunächst die Gedichte, in welchen sich das Gefühl des Dichters zu Gott, zur Weltregierung offenbart, in denen er die Empfindungen über sein moralisches Verhalten, seine Auffassungen der Lebensaufgaben und Lebenszwecke mit befriedigtem Gemüt oder mit einem von Zweifeln, von düstern Vorstellungen bewegten Herzen darstellt. Diese Gedichte haben also religiösen oder philosophischen Inhalt und scheiden sich nach der Lebensansicht in optimistische und pessimistische.

Zweitens die Gedichte — sie bilden bei weitem die größte Gruppe — in welchen der Dichter seine Gefühle über die persönlichen Erfahrungen in der Menschenwelt, seine Lust und sein Leid im Verkehr mit den Menschen kundgibt. So mannigfach wie die Beziehungen des einzelnen Menschen zu den andern in Liebe, Haß, Zorn, Trauer, Hoffnung, Furcht sind, so mannigfach sind auch diese Gedichte. Eine besonders große Zahl aus der Gruppe gehört der Liebeslyrik (erotische Gedichte) an, aber zu ihr gehören auch die Kriegslieder, die politischen Lieder, die Trinklieder, die geselligen Lieder; außerdem viele, die sich unter keine Kategorie bringen lassen, wie z. B. Schubarts Gedicht „der Gefangene“ und Freiligraths „die Auswanderer,“ weil sie auf besondere, seltene Situationen Bezug nehmen.

Drittens die Gedichte, welche den Ausdruck des Gefühls für die Natur enthalten. Verhältnismäßig selten sind aber die, welche dabei in der That die Natur zum Gegenstande haben, ohne damit Gefühle zu verbinden, welche auf menschliche Verhältnisse gerichtet sind. Beispiele von solchen Gedichten sind Goethes „Meeresstille“ („Tiefe Stille herrscht im Wasser“), Rückerts „die Eintagsfliege am Johannistag.“ Andere Gedichte scheinen sich ganz auf die Natur zu beschränken, wie Heines „Fichtenbaum“ und Rückerts „Die sterbende Blume;“ aber in Wirklichkeit dient hier die den Naturgegenständen beigelegte Empfindung nur als Hülle für Empfindungen, welche der Mensch in seinem Verkehr mit anderen Menschen hegt,

oder welche sich mit allgemeinen philosophischen Erwägungen verknüpfen, also ihrem Wesen nach nicht zu dieser dritten Art, sondern zu der oben charakterisierten zweiten und ersten Art gehören. Heines einsamer Fichtenbaum im eisigen Norden, der sehnsuchtsvoll von der Palme träumt, die auch ihrerseits einsam auf brennender Felsenwand trauert, symbolisiert die menschliche Sehnsucht nach Zuständen oder Charakteren, die, weil sie den Verhältnissen des Sehenden möglichst schroff entgegengesetzt sind, ihm als das Beneidenswerteste gelten, in Wirklichkeit aber ihre eigenen großen Mängel haben. Anders läßt sich der Sinn des Gedichtes wohl nicht fassen, wenn man das Anschauliche in Begriffliches verwandelt; es ist aber zugleich lehrreich, an diesem Beispiel sich klar zu machen, wie unsäglich matt und nüchtern die deutlichen Begriffe sich gegen die farbenreiche Anschauung ausnehmen. In Rückerts sterbender Blume wird die schmerzliche Empfindung des Menschen über die Vergänglichkeit seines Lebens und die stille Resignation, mit welcher er sich in sein Los findet, durch die Worte der Blume mit unvergleichlicher Kraft und Innigkeit dargestellt.

Häufiger aber geht das Naturgefühl aus in Empfindung über das persönliche Geschick des Dichters, mag nun die Empfindung jenem Gefühl ähnlich sein, mag sie dazu im Gegensatz stehen. Goethes Mailied („Wie herrlich leuchtet mir die Natur!“) ist ein überaus schönes Beispiel dafür, wie beide Gefühle durchaus mit einander harmonieren. Ähnlich Uhlands Frühlingslied „Die linden Lüfte sind erwacht“, in welchem der Dichter aus der rings umher aufblühenden Frühlingspracht die frohe Hoffnung schöpft, daß ebenso nun auch in seinem Herzen alles hell und fröhlich sich gestalten werde:*)

*) Dieselbe Stimmung, nur sehr viel wehmütiger gefärbt, herrscht in seinem Gedicht „das Thal“, auch in dem ersten von Eichendorffs Liedern „Auf meines Kindes Tod“. Vergl. besonders daraus Str. 2—4:

Wie seh'n ich mich aufs neue
Hinaus in Wald und Flur!
Ob ich mich gräm', mich freue,
Du bleibst mir treu, Natur.

Da klagt vor tiefem Sehnen
Schluchzend die Nachtigall,

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
 Man weiß nicht, was noch werden mag,
 Das Blühen will nicht enden.
 Es blüht das fernste, tiefste Thal;
 Nun, armes Herz, vergiß der Qual!
 Nun muß sich alles, alles wenden.

Ganz dieselbe Harmonie, nur daß hier Gefühle der Trauer einander entsprechen, ist in dem kleinen Gedicht Rückerts (Weisheit des Brahmanen XIII, 47) enthalten:

Vorgestern Hoffnungen, in Knospen eingeschlossen,
 Und gestern Blütenfüll' in Duft und Glanz ergossen;

Am Boden liegen welk die Rosenblätter heut:
 Das ist dein Glück, o Welt, und was ein Herz erfreut!

Fast dieselbe Naturerscheinung ruft dagegen in Uhland („Nachruf“) ein schmerzliches Gefühl des Kontrastes von Natur und Menschenleben hervor:

Zu meinen Füßen sinkt ein Blatt,
 Der Sonne müd', des Regens satt:
 Als dieses Blatt war grün und neu,
 Hatt' ich noch Eltern lieb und treu.

O wie vergänglich ist ein Laub,
 Des Frühlings Kind, des Herbstes Raub!
 Doch hat dies Laub, das niederbebt,
 Mir so viel Liebes überlebt.

Ein sehr lebendiges Naturgefühl durchweht Lenaus Gedicht „Seemorgen“. Hier wird zunächst die Empfindung über den majestätischen Anblick des Meeres kräftig dargestellt, dann wie diese ermattet, und der Dichter sich wieder nach andern Bildern zurücksehnt, nach „Berg, Wiese, Laub und Blüte“. Diese Sehnsucht wird nun in anderer, noch schönerer Weise befriedigt, nämlich:

Es schimmern rings von Thränen
 Die Blumen überall.

Und über alle Gipfel
 Und Blüthenhäger zieht
 Durch stillen Waldes Wipfel
 Ein heimlich Klagelied.

Da lächelt seinen Morgenruß
Ein Kind aus der Kajüte.

Wo fremd die Luft, das Himmelslicht
Im kalten Wogenlärm,
Wie wohl thut Menschenangesicht
Mit seiner stillen Wärme!

Umgekehrt drängt Goethe in dem Lied „Auf dem See“ („Und frische Nahrung, neues Blut“) die plötzlich ihn überkommende Sehnsucht nach der Geliebten zurück und versenkt sich wieder in die Betrachtung des Züricher Sees und seiner schönen Ufer.

Die Gefühlslyrik ist diejenige Dichtungsart, die sich am wenigsten durch Übersetzung in andere Sprachen wieder geben läßt. Von einer Handlung, einem Gedankengange, wenn beides auch in anderer Form, als der schaffende Dichter sie gefunden hat, wiederholt wird, bleibt immer so viel übrig, daß man daraus die Genialität desselben erkennen kann; dagegen kann die leiseste Änderung in einem Gedicht, das möglichst unmittelbar das Gefühl zum Ausdruck bringen soll, sehr abschwächend, störend, ja geradezu verletzend sein. So hat Geibel, wenn man seine Worte, wie er es auch gemeint hat, auf die Gefühlslyrik beschränkt, gewiß Recht, wenn er (Ethisches und Ästhetisches XVII) sagt:

Unübersetzbar dünkt mich das Lyrische. Ist doch der Ausdruck
Hier von des Dichters Geblüt bis in das Kleinste getränkt.
Auch in verwandelter Form noch wirken Begriff und Gedanke,
Doch die Empfindung schwebt einzig in eigenster Form.

Annäherung an Epos und Drama.

Die Lyrik, mag sie Gedanken, mag sie Gefühle ausdrücken, stellt zunächst die innere Welt des Dichters selber dar; eine Annäherung an Epos oder Drama ist es, wenn sich der Dichter in das geistige Leben anderer Personen hineindenkt und dies darstellt. Gedanken und Gefühle werden zwar hier ausgedrückt, aber nicht die eigenen des Dichters; für ihn ist es also etwas aus der Außenwelt, so innerlich an sich auch die dargestellten Vorgänge bleiben.

In wessen Seele sich nun der Dichter hineindenkt, kann durch die Überschrift angedeutet werden, wie in Goethes „Prometheus“,

Schillers „Thekla, eine Geisterstimme“, Platens „Der Pilgrim von St. Just,“ Uhlands „Des Knaben Berglied,“ Uhlands „Schäfers Sonntagslied.“ Freilich darf nicht die Überschrift, die nur dem schnelleren Verständnis dienen soll, allein den Leser darauf aufmerksam machen, daß der Dichter hier nicht in eigener Person redet; auch aus dem Inhalte des Gedichtes selber muß das hervorgehen. Das ist nun auch in allen diesen Gedichten der Fall, nur nicht beim letzten, das eine Empfindung ausdrückt und eine Situation voraussetzt, die beide keineswegs einem Schäfer gerade eigentümlich sind. Fehlte die Überschrift, so verlöre das Gedicht nicht das Mindeste an Verständlichkeit, da der Leser es dann als Ausdruck der Empfindung des Dichters selber nähme und es mit vollem Recht so verstehen könnte.

Weiter entfernt sich der Dichter von der ursprünglichen Form der Lyrik, wenn er in dem Gedichte selber kurz die äußere Situation schildert und die Persönlichkeit bezeichnet, deren Gefühle er darstellt. So macht es Schiller in „des Mädchens Klage.“ Ja, hier kommt noch ein dramatisches Element dadurch hinein, daß auf die schmerzlichen Worte des trauernden Mädchens die angeredete „Heilige“ neues Lebensglück verheißt, ohne daß sie als Redende eingeführt wird, und daß nachher das Mädchen ebenso allen Trost zurückweist.

Häufiger sind die lyrischen Gedichte, welche ohne solche epische Einleitung dramatische Form zeigen. Dahin gehören Uhlands „das Schloß am Meer,“ Schillers „der Genius,“ Goethes „Troost in Thränen.“ Gedanken und Empfindungen sind in diesen Gedichten an zwei Personen verteilt, von denen wir nichts weiter erfahren, als was sie durch ihre Reden selber mitteilen. Dramatischer Inhalt ist also in ihnen nicht, da wir von keinem Thun, nicht einmal von dem Entschluß zu einer That etwas vernehmen; die Bewegung, deren Darstellung hier durch die Wahl der dramatischen Form möglich wird, ist und bleibt eine durchaus innerliche.

Anders steht es mit einer fest geschlossenen Verbindung mehrerer lyrischer Gedichte, deren jedes einzelne zwar nur ein Monolog ist, die aber eben durch ihre Verbindung eine fortschreitende Handlung darstellen. So verbunden sind die neun Gedichte, die Chamisso als ein Gedicht unter dem Namen „Frauen-Liebe und Leben“ zusammenfaßt. Aus einer viel größeren Zahl

besteht sein Gedicht, „Lebens-Lieder und Bilder.“ Und während in jenem die sprechende Person dieselbe bleibt, ist in diesem der Ausdruck der Empfindung abwechselnd zwei Personen in den Mund gelegt, ja einmal (in 15) wird ein einzelnes Gedicht geradezu ein Dialog. Die aus den Reden zu entnehmende fortschreitende einfache Handlung ist in beiden ähnlich: Verlobung, Heirat, Geburt eines Kindes, Tod des Mannes (im zweiten in der Schlacht). Ganz müßig ist hier die Frage, ob die Handlung selber nun episch oder dramatisch dargestellt sei; sie ist eben überhaupt nicht dargestellt, die lyrischen Gedichte regen nur die Phantasie des Lesers an sie sich vorzustellen.

Dagegen haben andere Poesieen eine entschieden epische Form, wenn sie auch ihres Inhalts wegen zur Lyrik gehören. Es sind die Fabeln und Parabeln, überhaupt solche allegorische Gedichte, in denen die Darstellung der Handlung an sich wertlos wäre, den Leser in keiner Weise befriedigen könnte, wenn sie nicht der Veranschaulichung eines Gedankens oder eines Gefühls dienstbar wäre. Dem Dichter ist denn auch gestattet, in seine Erfindung das ganz Unwahrscheinliche, ja Unmögliche zu verweben, wenn nur der Zweck, den Gedanken mit sinnlichster Deutlichkeit vor die Seele zu bringen, erreicht wird. So läßt er in der Fabel Tiere reden und handeln, da jedes beliebige Tier einer Gattung gleich die Eigenschaft der ganzen Gattung anschaulich repräsentiert: der Hamster den Geiz, der Fuchs die Schlaueit, und hier durch bloße Nennung der Namen die wirksamsten Kontraste hervor gebracht werden: der Löwe im Gegensatz zum Esel und zur Maus, der Adler im Gegensatz zur Taube und zum Zaunkönig. Wünschenswert ist es, daß die lediglich zur Veranschaulichung des Gedankens erfundene Handlung diesen so deutlich macht, daß es einer hinzugefügten begrifflichen Fassung desselben (der Moral, des Epimythiums) nicht bedarf.

Hat aber in allegorischen Gedichten die Darstellung der Handlung selbständigen Wert, so daß man an den lebendig und phantasievoll erzählten Vorgängen selber sich erfreut, so tritt natürlich der epische Charakter viel deutlicher hervor, und man mag zweifeln, ob man sie nicht in der That besser zu den epischen als zu den lyrischen rechnet. Solche Gedichte sind Schillers „Pegasus im Joch“, Försters „Blauveilchen“, Rückerts „Vom Bäumlein, das andre Blätter hat gewollt“.

Neue Kategorien aber zu schaffen, wie episch-lyrische oder lyrisch-epische Gedichte, ist deshalb ganz fruchtlos, weil zwischen den unzweifelhaft episch-lyrischen und den sicherlich epischen doch wieder Gedichte zu finden wären, von denen es ganz ungewiß bliebe, zu welchen beiden Arten sie gehören. Was die feste begriffliche Bestimmung soll, nämlich der Willkür steuern, würde diese Art von Bestimmung gewiß nicht zu Stande bringen, sie würde vielmehr der Willkür die Wege bahnen und hat es gethan.



Das Epos.

Das Epos*) stellt Handlungen als vergangene dar. Für größere Gedichte dieser Art ist es unerlässlich, daß uns der Dichter mit den Motiven, den Zwecken, den Bedingungen,**) den Mitteln, den

*) Das griechische Wort Epos bedeutet Wort, Rede, und wie es nach Abstammung und Gebrauch scheint, mehr in Bezug auf das Äußere, das Tönen des Wortes, während Mythos dasselbe mehr von der inneren Seite, dem Gedanken, ursprünglich bezeichnet zu haben scheint. Damit würde auch stimmen, daß Epos später für poetische Formen (besonders Hexameter) gebraucht wurde und Gedichte in diesen Formen bezeichnete, während Mythos den phantasievollen Inhalt dichterischer, nicht bloß mythologischer Schöpfungen bedeutete.

**) Unter Bedingungen einer Handlung (oder eines Ereignisses) werden die bleibenden Zustände verstanden, welche vorhanden sein müssen, wenn die Ursache (für die Handlung das Motiv), welche eine eintretende Veränderung ist, wirksam sein soll. So ist für das Ereignis einer Explosion das Hineinfallen des Funkens in das Pulverfaß die Ursache, die Trockenheit des Pulvers aber eine Bedingung, ohne welche das Hineinfallen des Funkens als Ursache nicht wirken kann. Für die Handlung einer Vergnügungsreise pflegen notwendige Bedingungen zu sein: Besitz des Reisegeldes, eigene Gesundheit und die der Angehörigen, Freiheit von Geschäften, friedlicher Zustand des Landes, günstige Jahreszeit; aber alle diese Bedingungen sind oft für einen Menschen vorhanden, ohne daß er die Reise unternimmt. Erst wenn etwa die Aufforderung eines Freundes erfolgt, tritt zu diesen Bedingungen die wirkende Ursache (der Beweggrund, das Motiv) hinzu, welche wieder an sich ohnmächtig wäre, wenn jene Bedingungen fehlten.

Hindernissen, den Folgen der Handlung bekannt mache; er muß aber auch ein Bild geben von der äußeren Persönlichkeit des Handelnden und von der Zeit und dem Schauplatz der Handlung. Eine umfangreichere Handlung wird auch in der Regel die Darstellung von Zuständen und Ereignissen fordern. Wesentlich für die epische Handlung ist es, daß dieselbe an sich den Leser interessiert, ohne daß er den Zweck der ganzen Darstellung erst in einem durch sie veranschaulichten Gedanken zu finden hat. Entbehrt die dargestellte Handlung dieser Eigenschaft, so wird es zweifelhaft, ob solche Dichtung nicht vielmehr zur lyrischen Poesie zu rechnen sei.

Kleinere epische Gedichte verzichten bald auf dieses, bald auf jenes von den für größere notwendigen Erfordernissen. Sie können der Phantasie des Lesers es überlassen, sich ein Bild der äußeren Persönlichkeit zu entwerfen, wie in Schillers „Bürgschaft“, auch von dem Schauplatz, wie in Goethes „getreuem Eckart“, oder von den Folgen der Handlung, wie in Goethes „Schatzgräber.“ In anderen ist von irgend welchen Mitteln und Hindernissen nichts zu berichten. Sie können sogar von großer Wirkung sein, wenn nicht eine menschliche Handlung den Mittelpunkt des Interesses bildet, sondern das Walten göttlicher Fügungen und dunkler Naturmächte. In Schillers „Ring des Polykrates“ ist nicht das Gespräch der beiden Könige oder der schnelle Abschied des Amasis das uns am meisten Interessierende, sondern die göttliche Fügung, durch welche alle drohenden Gefahren sich für Polykrates in lauter scheinbares Glück verwandeln. Ähnliches gilt von Goethes „Erlkönig“, wo eine dunkle Naturgewalt, durch den Erlkönig freilich personifiziert, der Hauptträger der Handlung ist. Notwendig aber ist dann, daß die Wirkung dieser Gewalten auf die menschliche Seele dargestellt wird. Schillers „Kraniche des Ibykus“, die keine menschliche Handlung enthalten, die an sich uns fesselte, ist durch diese Art der Darstellung ein sehr ergreifendes Gedicht.

Wo nun aber eine Handlung der Mittelpunkt des Gedichtes ist, ist das Nötigste, daß der Dichter uns über die Motive derselben nicht im Unklaren läßt. In Schillers „Taucher“ ist das Motiv Ehrgeiz und Liebe, in der „Bürgschaft“ Freundestreue, in „Hero und Leander“ Liebesehnsucht, im „Grafen von Habsburg“ Frömmigkeit, im „Kampf mit dem Drachen“ Mitleid, im „Gang

nach dem Eisenhammer“ Bosheit, im „Bild zu Sais“ Wahrheitsdurst; in Goethes „Johanna Sebus“ Mitleid, im „König von Thule“ Liebe bis zum Tode, im „Sänger“ Unabhängigkeitssinn; in Uhlands „des Sängers Fluch“ Eifersucht.

In größeren epischen Gedichten, die zwar auch eine Haupthandlung, diese aber in ihren verschiedenen Stadien darstellen, wechseln natürlich die Motive. In der Ilias*) ist das erste Motiv, das den Achill zum Handeln bewegt, Mitleid mit den von der Pest heimgesuchten Griechen, Mitleid ist auch das Motiv für seine letzte Handlung, nämlich Mitleid mit dem greisen Priamos, dem er die Leiche des Sohnes überläßt. Dazwischen aber sind gekränkter Ehrgeiz, Schmerz um den toten Freund, Rachsucht, Großmut Motive für sein Handeln.

In so umfangreichen Gedichten, in welchen außer dem Hauptträger der Handlung viele andere Personen handelnd dargestellt werden, ist es natürlich, daß nicht alles Geschehene von gleicher Wichtigkeit für das Ganze ist. Solche Teile nun, die nicht unbedingt notwendig für das Verständnis der Haupthandlung sind und gewissermaßen ein selbständiges Leben führen, nennt man Episoden.**) Doch nur diejenigen Episoden sind ästhetisch berechtigt, die in solchem Zusammenhang mit der Haupthandlung oder deren Trägern stehen, daß aus ihnen Licht auf dieselben fällt. So ist Hektors Abschied von der Andromache für die Gesamthandlung der Ilias entbehrlich und ist für sich ein höchst anmutiges

*) Wie wir die Ilias lesen, ist sie sicherlich nicht aus der genialen Konzeption eines Dichters hervorgegangen; aber wie viel auch dem ursprünglichen Gedichte von dem Zorn des Achill hinzugefügt sein mag (auch ganze Bücher wie die Dolonie), so ist doch die eine Haupthandlung eben so wenig zu verkennen, wie die Einheit in der Charakteristik fast aller handelnden Personen.

**) Epeisodion bedeutet eigentlich den Teil einer Dichtung, welcher als etwas der Sache nicht Wesentliches noch hinzukommt. Als dergleichen nur Hinzukommendes galt in der ersten Zeit der griechischen Tragödie die durch Dialog dargestellte Handlung, da ursprünglich die Chorgesänge, in die jener Dialog eingeschoben wurde, die Hauptsache waren; aber mit der Ausbildung der Tragödie als einer selbständigen Kunstform wurde der Dialog das Wesentliche, doch blieb für ihn der alte Name.

Bild; aber diese Episode dient auch dazu, Hektors Charakter in helleres Licht zu stellen und uns nachher die Bedeutung seines Todes tiefer empfinden zu lassen. Dagegen, wäre die Ilias das Werk eines Dichters, so würde man die Dolonie für eine ungerechtfertigte Episode erklären müssen, um so mehr, als sie dem Odysseus und dem Diomedes Charakterzüge giebt, welche mit dem sonstigen Verhalten dieser Helden kaum in Einklang zu bringen sind.

Das Mittel der epischen Darstellung ist die Erzählung, grammatisch ausgedrückt die Anwendung des Präteritums, d. h. des erzählenden Tempus, also im Deutschen des Imperfectums. Wendet der Dichter gelegentlich das Präsens*) an, so erscheint er eigentlich nicht mehr als Erzählender, sondern geberdet sich gewissermaßen als Zuschauer einer gegenwärtigen Handlung, auf welche er mit seinen Worten hinweist und die er uns gleichsam mit erleben läßt**). Dennoch wird dadurch die Darstellung noch keineswegs zu einer dramatischen***). Denn wenn wir in solchem

*) Verschieden von diesem historischen Präsens, welches die Vergangenheit durch den Schein des Gegenwärtigen lebendiger darstellt, ist das gnomische Präsens, welches überhaupt nicht eine Zeit, sondern die Unabhängigkeit von jeder Zeit bezeichnet und deshalb zur Darstellung allgemein und immer gültiger Wahrheiten gebraucht wird. In dem Sprichwort „Unverhofft kommt oft“ wäre das „oft“, wenn das Verbum hier die Gegenwart bezeichnete, eine widersinnige Bestimmung. Sind diese Wahrheiten lediglich aus der Erfahrung, aus früherem Geschehenen, geschöpft, so ist für solche auch ein Tempus der Vergangenheit (wie im Griechischen der gnomische Aorist) eine sehr zweckmäßige Einkleidung. Für Wahrheiten anderer Art z. B. mathematische hätte die Anwendung solches Tempus keinen Sinn.

***) Die echte, alte epische Darstellung verzichtet durchaus auf dieses Mittel die Erzählung lebendiger und anschaulicher zu gestalten. Vergil wendet es sehr häufig an; Goethes Darstellung dagegen in Hermann und Dorothea ist auch in dieser Hinsicht homerisch.

****) Aber in Dramen, welche oft genug epische Darstellungen in gewöhnlicher Form enthalten, kommt auch diese Vergegenwärtigung des Vergangenen vor, ja sogar eine Berichterstattung über das, was wirklich als gegenwärtig geschehend gelten soll. So in Schillers „Jungfrau von Orleans“ (V, 11) der Bericht des Soldaten über die Schlacht. Aber auch dergleichen ist eben nicht im eigentlichen Sinne des Wortes dramatisch.

Fall den Dichter auch nicht mehr in demselben Sinne wie sonst als den Erzähler bezeichnen können, da er uns nicht in die Vergangenheit zu führen scheint, so bleibt er doch immer der Berichterstatter, während das Drama die Handlung durch die Reden der Personen selber und ihre angeschauten oder von unserer Phantasie uns vorgestellten Bewegungen darstellt. Aber von einer dem Drama sich annähernden Lebendigkeit und Anschaulichkeit kann man füglich sprechen*).

Eine kräftigere Erregung des Gefühls kann durch diejenigen epischen Gedichte hervorgebracht werden, in welchen der Dichter entweder Thatsachen aus dem eigenen Leben erzählt, gleichgültig ob erlebte oder erdichtete, oder die Erzählung dem Helden in den Mund legt. Die berühmtesten Beispiele für das letztere sind die Erzählung des Odysseus von seinen Irrfahrten und der größte Teil von den „Leiden des jungen Werthers“ von Goethe, für das erstere diene als Beispiel das Gedicht von Chamisso „Erscheinung,“ in welchem er die grausenhafte Vorstellung des Doppelgängers benutzt, um eine sehr ernste Wahrheit eindringlich einzuschärfen, die nämlich, daß der Mensch in schlimmer Selbsttäuschung befangen ist. Daß er das fingierte Ereignis mit großer Aufrichtigkeit als ein selbsterlebtes darstellt, zeigt am besten, daß er weniger in dieser Täuschung befangen war als mancher andere.

Von größeren Epen verlangt man aber mit Recht eine solche Objektivität der Darstellung, daß in ihr das dichterische Subjekt mit seinen Interessen und Meinungen ganz zu verschwinden scheint.

Einteilung der epischen Dichtungen.

1. Nach dem Ursprung pflegt man die epischen Dichtungen einzuteilen in Volksepen und Kunstepen.

Unter Volksepos ein Epos zu verstehen, das aus dem Volke hervorgegangen und nicht von Einzelnen gedichtet sei, wäre

*) Auch das rein Zuständliche kann in so lebendiger Weise dargestellt werden. Muster dafür ist Schillers „Pompeji und Herculaneum“ und „Nadowessiers Totenlied“.

eine unsinnige Vorstellung. Jedes epische Lied setzt einen einzelnen, bestimmten, wenn auch uns unbekanntem Dichter voraus, der es zuerst gedichtet und gesungen hat. Da aber die epischen Gedichte, die man als Volksepen zu bezeichnen pflegt, in Zeiten entstanden sind, in welchen sie weniger durch die Schrift (geschweige denn den Druck) verbreitet wurden, als durch Rede und Gesang, so konnten Änderungen, Zusätze, Weglassungen nicht ausbleiben, so daß manches epische Volksgedicht in einer Form auf uns gekommen sein mag, die sehr verschieden ist von der ursprünglichen Gestaltung. Aber auch durch diese vielfachen Veränderungen der Vortragenden,*) die man anzunehmen wohl berechtigt ist, wäre die Bezeichnung Volksepen noch immer nicht gerechtfertigt; doch das Volk ist in der That dadurch an diesen Gedichten beteiligt, daß es allein durch Beifall oder Ablehnung, welche eine wiederholte Reproduktion verlangten oder verwarfen, gewisse Gedichte in der Erinnerung festhielt, andere untergehen ließ.

Aus den Zeiten, in welche wir die Entstehung der Volksepen zu setzen haben, erklärt sich auch, daß die dichterische, oft sehr hohe Kunst, die in ihnen sich zeigt, eine unmittelbare, bewußtlos geübte war, ohne ästhetische Regeln, ohne litterarische Vorbilder.

Zum Volksepos gehören die Märchen und Sagen, soweit sie nicht in späterer Zeit durch einen uns bekannten Dichter mit Bewußtsein künstlerisch gestaltet sind.

Dem Kunstsepos dagegen ist es eigentümlich, daß es mit stärkerem oder schwächerem Bewußtsein der Kunstgesetze geschaffen ist, daß es so, wie es vorliegt, von einem einzigen Dichter herrührt, der oft mit Anwendung von Gelehrsamkeit und mit Anlehnung an frühere Epen sein Werk gedichtet hat. So ist in Vergils Aeneide Nachahmung des Homer, in Tassos „befreitem Jerusalem“ Nachahmung des Vergil sichtbar. Das deutsche Epos, das bei ge-

*) Auch in neuerer Zeit lassen sich solche Veränderungen nachweisen. Die in Weimar und Lauchstädt gesungene letzte Strophe des Schillerschen Reiterliedes haben wir deshalb in den verschiedensten Lesarten, weil sie nur traditionell fortgepflanzt worden ist. Aber auch gedruckte dichterische Worte werden sehr häufig noch heute geändert, indem sie anders citiert werden, als der Dichter sie geschrieben hat.

lungenster Nachahmung des Wesentlichen*) der Homerischen Gedichte doch die vollste dichterische Selbständigkeit bewahrt, ist Goethes „Hermann und Dorothea.“

2. Nach Form und Umfang der epischen Dichtungen teilt man sie ein in Dichtungen in gebundener Rede und in Prosadichtungen, erstere wieder in Epopöen, epische Erzählungen, Balladen, Romanzen, letztere in Romane, Novellen, Sagen und Märchen.

Die ursprüngliche deutsche Form für die epischen Dichtungen in gebundener Rede waren allitterierende Verse, früh verdrängt durch Reimverse, in den Volksepen zu Strophen von vier Versen (meist von sechs Hebungen) vereinigt, in den höfischen Kunstepen als kurze Reimpaare erscheinend. Die späteren Formen der deutschen epischen Gedichte sind sehr mannigfach: die umgebildete Nibelungenstrophe (regelmäßige Jamben), der Hexameter, Alexandriner, Oktaven, Terzinen, Strophen und freie Reimverschlingungen der verschiedensten Art.

Die Epopöen oder Epen im engeren Sinne sind umfangreiche epische Gedichte von vielen Gesängen mit großem Reichtum an Charakteren und Wechsel im Schauplatz. So weit diese zu den Volksepen gehören, wie die Ilias und die Nibelungen, nimmt man an, daß ihnen einzelne kleinere epische Lieder zu Grunde liegen, die später zu dem uns jetzt vorliegenden größeren Ganzen verbunden und überarbeitet worden sind. Kleinere Epen nennt man im allgemeinen epische Erzählungen. Unter ihnen unterscheidet man als besondere Arten Legenden, Balladen, Romanzen. Der Begriff der Legende ist klar zu bestimmen; es sind Gedichte, welche Vorgänge aus dem Leben Jesu, der Apostel oder der Heiligen darstellen; z. B. Goethes Gedicht „das Hufeisen“; dagegen ist die Unterscheidung von Balladen und Romanzen eine ziemlich willkürliche.***) Die großen Dichter selber haben auch von einem

*) Zu diesem Wesentlichen gehört die hexametrische Form nicht, wohl aber die klare Anschaulichkeit, die große Objektivität der Darstellung.

**) Die Ballade gehört ursprünglich der englischen, die Romanze der spanischen Poesie an.

Unterschied nichts wissen wollen. Goethe nennt seine kleinen epischen Gedichte alle Balladen, ja rechnet sie zum Teil zu den Liedern; Schiller gebraucht meistens die Bezeichnung Ballade und zieht nur für den „Kampf mit dem Drachen“ und die „Bürgschaft“ den Namen Romanze vor, ohne daß man einen Grund für die Abweichung ahnen könnte.

Wo man Balladen und Romanzen glaubt unterscheiden zu müssen und zu können, bestimmt man die Begriffe wohl so, daß die Ballade den Sieg einer dunklen Naturgewalt mit seelenvoller Kürze, mit dramatischer Lebendigkeit darstelle, die Romanze dagegen den Sieg einer sittlichen Idee in farbenreicherer, breiterer Ausführung. Man bezeichnet die Ballade als auf das Tragische angewiesen, während die Romanze auch das Heitere zulasse, will in der Ballade größere epische Objektivität und Plastik, in der Romanze mehr Lyrisches und Pittoreskes finden, nennt Goethe vorzugsweise den Balladendichter und Schiller den Romanzendichter. Allerdings mögen die Bestimmungen ziemlich zutreffen, wenn man den Erlkönig der Bürgschaft gegenüberstellt, aber zwischen so verschiedenen Gedichten sind sehr viele Gedichte von ganz besonderer Art und eigentümlicher Schönheit vorhanden, bei deren Subsumierung unter eine der beiden Arten man in große Verlegenheit kommen würde und gekommen ist.*) Man denkt bei diesen vergeblichen Versuchen leicht an Goethes Epigramm (Venedig, 80):

Habt ihr einmal das Kreuz von Holze tüchtig gezimmert,
Paßt ein lebendiger Leib freilich zur Strafe daran.

Von epischen Dichtungen in prosaischer Darstellung sind die umfangreichsten und heute beliebtesten die Romane, welche ein menschliches Leben mit seinen Leiden und Freuden, vor allem mit den Konflikten, in welche der Mensch durch sein Wünschen und Wollen kommt, entweder bis zu einem entscheidenden Lebensabschnitt oder bis zum Tode darstellen. Der Roman hat das Epos

*) Soll man Uhlands „des Sängers Fluch“ und Goethes „der Gott und die Bajadere“ Balladen oder Romanzen nennen oder keines von beiden, und für beide dann wieder eine dritte Art finden oder auch jedes von beiden verschiedenen Arten zuweisen? Das Hinundherreden darüber scheint keine zweckmäßige Übung des Verstandes zu sein.

fast verdrängt; an der über die Wirklichkeit des Redens hinausgehobenen Form der poetischen Darstellung nehmen viele jetzt Anstoß, an dem aber oft alle Wirklichkeit des Lebens und Empfindens überfliegenden, gänzlich unpoetischen, nicht selten geradezu lächerlichen Inhalt leider nicht. Da nun die Form der Prosarede jeder einigermaßen handhaben kann, ohne eine Ahnung von dichterischem Idealisieren zu haben, da ferner phantastische Verwicklungen zu erfinden nicht allzuschwer ist, wenn man darauf verzichtet, durch sie das reale Leben abzuspiegeln, so findet hier eine Massenproduktion statt, aus der sehr vieles mit Poesie*) gar nichts mehr zu thun hat, nicht einmal in Bezug auf die Form, durch welche doch die sogenannten Lehrgedichte den trügerischen Schein derselben bewahren.

Noch mehr gilt das von der Novelle, weil ihre Abfassung wegen ihrer Kürze eine geringere geistigere Anstrengung erfordert. Diejenigen Novellen, welche zugleich Dichtungen sind, stellen einzelne Verwicklungen im Leben, in welchen sich das Wesen der Handelnden deutlich abspiegelt, in anschaulicher Weise dar.

Roman und Novelle gehören der Kunstpoesie an, besonders der modernsten. Ins Gebiet der Volkspoesie fallen das Märchen und die Sage. Das Märchen ist ein Niederschlag aus dem Mythos, welcher phantasievolle Vorstellungen aus dem Götterleben enthielt. So ist aus dem Mythos von Brunhild und Siegfried das Märchen von Dornröschen entstanden. Das Märchen hat keine Beziehung zur Nationalgeschichte, oft erfahren wir weder Zeit noch Ort der Handlung. Die Sage dagegen ist phantasievolle Gestaltung der Nationalgeschichte. Die im Munde des Volkes in prosaischer Form

*) Zu den Romanen, welche zugleich geniale Dichtungen von dauerndem Wert sind, gehören z. B. Goethes „Werthers Leiden,“ Freytags „Soll und Haben“ und die meisten Romane von Walter Scott. Diese Romane vertragen oft wiederholte Lektüre, ja verlangen sie zu wahrhaft ästhetischem Genuß. Denn Schiller hat Recht (Brief an Goethe 20. November 1795), daß „beim ersten Lesen, besonders einer Erzählung, mehr die Neugierde auf den Erfolg und das Ende dringt, als der Geschmack auf das Ganze;“ aber sehr viele Leser wollen eben nur Befriedigung der Neugierde, wollen (um mit Sternes Tristram Shandy zu reden), „nichts weiter von einem Werke schlucken, als dessen gröbere und fleischlichere Bissen.“

lebenden Sagen und Märchen sind vornehmlich erst in diesem Jahrhundert gesammelt und dem Volke nacherzählt worden.)*

3. Nach dem Inhalt sind die epischen Dichtungen in drei Arten einzuteilen, von denen die zweite Art die beiden andern an Wichtigkeit und in der Anzahl ihrer Schöpfungen weit übertrifft. Der Inhalt der epischen Dichtungen ist nämlich entweder göttliches oder menschliches oder tierisches Leben, also übermenschliches oder menschliches oder untermenschliches. Daß die zweite Art weitaus die bedeutendste sein muß, wird dadurch klar, daß aus ihrem wesentlichsten Inhalt die beiden andern ihre phantasievollen Gebilde zu schöpfen gezwungen sind. Wenn der Dichter nicht menschliche Motive in die nicht menschlichen Handlungen hinein legte, so würde seine Dichtung unverständlich und ungenießbar sein.

In dem Epos, das göttliches Leben darstellt, ist alles Starke und Edle über die Erfahrung hinaus gesteigert, in dem Epos, welches vom Tierleben erzählt, sind die Träger der nur aus dem Menschenleben verständlichen Handlungen Geschöpfe, die tief unter der Menschennatur stehen. Dort also werden menschliche Eigenschaften gesteigert, hier untermenschliche Existenzen mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet. Dazu kommt, daß die Gedichte, welche göttliches Leben darstellen, also mythologischen Inhalts sind, fast immer auch Geschichten aus dem menschlichen Leben damit in Verbindung bringen. Aus alter Zeit ist dafür ein Beispiel die altnordische Edda, aus neuer Zeit Klopstocks Messias. In der griechischen Poesie sind die homerischen Hymnen solche Gedichte, in denen das göttliche Leben im Mittelpunkt des Interesses steht. In großen Epopöen aus alter Zeit klingt entweder das Mythische noch durch, wie in den Nibelungen, oder die Götterwelt erscheint als die menschlichen, unser Gemüt am meisten bewegenden Handlungen leitend und begleitend. Kleinere Dichtungen mythologischen Inhalts sind das Märchen und die Legende.

*) In den großen Epopöen kreuzen sich Mythisches und Sagenhaftes. So in der Ilias Göttergeschichten und die Kämpfe der Griechen und Troer, in den Nibelungen der ursprünglich mythische Siegfried und die Burgundenkönige nebst Attila.

Die Tiersage beruht auf der naiven Vorstellung, daß die Tiere ihre Vernunft so gut hätten, wie die Menschen, und auch ihre Sprache, durch die sie sich mit einander verständigten. Den Menschen freilich sei das Verständnis derselben verschlossen, nur selten verstehe einmal ein Glückskind z. B. die Vogelsprache. Die deutsche Tiersage hat ursprünglich durchaus epischen Charakter, das heißt, es kommt in ihr lediglich auf eine bewegte Handlung an, nicht auf Veranschaulichung eines Gedankens durch die Handlung. Allmählich aber gewann sie mehr und mehr diese lyrische Färbung,*) und ihre Umbildung und Zersplitterung in Fabeln zeigt deutlich, daß das Interesse an den Tieren, als handelnden Persönlichkeiten, verschwand vor dem Interesse an den Gedanken, die man durch die alten Vorstellungen und Formen der Tiersage eindringlicher und anschaulicher mitteilen konnte. Nun war es auch gestattet Bäume, sogar unorganische Wesen sprechen zu lassen, während das Tierepos sich darauf beschränkte, eben nur den Tieren, die durch willkürliche Bewegung und eine Art von verständigem Denken dem Menschen am nächsten stehen, menschliche Gedanken, Empfindungen, Zwecke zu verleihen.

Die zahlreichsten und schönsten unter den epischen Dichtungen haben zum Mittelpunkt ihres Interesses das menschliche Leben, ja bei weitem die meisten unter ihnen sind ausschließlich darauf gerichtet. Das zur Darstellung kommende menschliche Leben gehört nun entweder einer Vergangenheit an, von welcher der Dichter nur aus Büchern Kunde haben kann, oder es ist das Leben der

*) In seinem Gedicht „Hanne Nüte“ hat Fritz Reuter den Versuch gemacht das Vogelleben mit unbefangener Freude an der Tierwelt darzustellen. Diese Teile seines epischen Gedichtes sind zweifellos nicht leer an Witz und Anmut. Leider aber hat das Gedicht den großen Fehler, daß auch die schließliche Lösung des Ganzen durch die Tiere hervorgebracht wird. — Dagegen ist in Schillers „Handschuh“ ein sehr anschauliches Bild des Tierlebens enthalten, ohne jede allegorische Tendenz und der menschlichen Handlung durchaus untergeordnet. — Freiligraths viel bewundertes Gedicht „Löwenritt“ leidet an dem großen Fehler völliger Unwahrheit. Noch schlimmer steht es mit dem häßlichen Gedicht „Unter den Palmen“, das aber auch seine Bewunderer findet.

Gegenwart und nächsten Vergangenheit, in dessen äußerer Gestaltung, in dessen Gedanken- und Empfindungswelt der Dichter heimisch ist. Handelt es sich um Darstellungen aus ferner Vergangenheit, so wird der Dichter auf eine realistische Behandlung am besten verzichten und in seiner Erzählung mehr Gewicht legen auf das innere Menschliche, was überall und zu allen Zeiten im wesentlichen dasselbe bleibt, als auf die Darstellung der für die entfernten Zeiten charakteristischen äußeren Wirklichkeit, die er doch nur in mosaikartiger Weise und mit großen Lücken aus gelehrten Forschungen zusammenstellen kann*). So haben sich die Dichter der Ilias, die freilich aus fern zurückliegender Zeit sich keine gelehrte Kunde verschaffen konnten, nicht gescheut, die überlieferten Sagen so zu erzählen, daß darin die Lebensverhältnisse, die Sitten und Gebräuche ihrer eigenen Zeit erschienen. Wenn heute mit großer Gelehrsamkeit versucht wird, ein lebendiges, getreues Bild längst vergangener Zustände vor die Phantasie des Lesers zu zaubern, so leidet darunter sowohl die Geschichte wie die Dichtung. Jedenfalls ist nur das in diesen epischen Dichtungen für die Zwecke soliden antiquarischen Wissens wertvoll, wovon der Leser völlig sicher ist, daß in seiner Darstellung die schöpferische Phantasie des Dichters ganz geruht hat; und für die anschauliche Erkenntnis des Menschenlebens werden nur die Situationen und Motive von Bedeutung sein, in die sich möglichst wenig von antiquarischer Forschung hineingedrängt hat. Der Dichter muß aus dem Vollen schöpfen,**) das kann er hier nur für die Darstellung des inneren Menschen, die Darstellung der äußeren Verhältnisse kann er nur mühsam zusammen leimen. Das stofflich

*) Romane, in denen dergleichen Darstellungen gegeben werden, nennt man kulturhistorische Romane.

**) Novalis hat über die dichterische Thätigkeit den sehr unrichtigen Ausspruch gethan: „Nur aus Erzählungen und Schriften müssen die Dichter mit dem reichen Inhalt und den zahllosen Erscheinungen der Welt bekannt werden.“ Ohne allen Zweifel haben sie vielmehr den Hauptinhalt ihrer Darstellung aus ihren Lebenserfahrungen und ihrem Innern zu schöpfen; jenes von Novalis verlangte Studium ist nur etwas Hinzukommendes, oft Nötiges, aber keineswegs immer Nötiges. Goethe hat sicherlich für seinen Werther wenig in dieser Weise studiert, und Freytag für seinen Roman „Soll und Haben“ desgleichen.

gelehrte und das rein ästhetische Interesse werden in solchen Dichtungen, wenn sie es auf realistische Darstellung absehen, stets einander schädigen.*)

Ebenso wenig, wie die epische Dichtung ein historisch treues Bild ferner Vergangenheit geben kann, wenn sie wahre Dichtung bleiben will, darf sie das gegenwärtige Leben mit der Absicht darstellen, dadurch praktische Zwecke in Bezug auf eine wünschenswerte Umgestaltung desselben zu erreichen. Das geschieht in dem sogenannten Tendenzroman. Wie aber der lyrische Dichter nicht zu lehren hat, so hat der epische Dichter nicht für irgend eine Partei zu wirken. Das bunte, vielgestaltige Leben, auf dem

*) Ganz dasselbe gilt für das Drama. Mit Recht hat Goethe seine Iphigenie ganz idealistisch behandelt und gar nicht den Versuch gemacht, altgriechisches äußeres Leben, oder gar scythisches zur Anschauung zu bringen. — Ganz anders steht es mit historischen Stoffen aus nicht allzu ferner Vergangenheit, zumal unseres eigenen Volkes. Hier verlangen wir mit Recht historisches Kolorit, und, wenn es so getreu ist und sich doch nirgends auf Kosten der eigentlichen Handlung breit macht, wie in Schillers Wallenstein, so wird der Schein wirklichen Lebens dadurch in echt künstlerischer Weise erhöht. Es ist nicht des Dichters eigene Welt, aber eine Welt, die er durch Studien in verhältnismäßig reichlich fließenden Quellen sich selber bis in Einzelheiten anschaulich zugleich und der Wirklichkeit in allem Wesentlichen sicherlich sehr ähnlich gestalten konnte. Von einem mosaikartigen Zusammenfügen von Einzelheiten kann in dieser Dichtung und andern ihr ähnlichen gar keine Rede sein. Himmelweit verschieden sind davon Romane, deren Handlung in Zeiten vor sich geht, aus denen keine einzige zusammenhängende historische Darstellung auf uns gekommen ist, deren äußeres Leben, dessen Gestaltung für den Roman sehr viel wichtiger als für das Drama ist, in sehr wesentlichen Dingen geradezu erfunden werden muß und manchmal in schreiendem Widerspruch zur Wirklichkeit stehen mag. Wo aber in dieser Hinsicht wirklich antiquarisches Wissen festen Anhalt giebt, drängt sich erstens dieses, wie die Erfahrung lehrt, ganz unnötiger Weise in die Darstellung ein, und zweitens wird der Leser, je gelehrter und kritischer er ist, um so mehr oft ungläubig sein, ob diese antiquarischen Notizen auch in der That immer richtig verwertet sind. Wer aber mit dem ästhetischen Genuß nicht zugleich sein historisches und prähistorisches Wissen bereichern will, von dem ist kaum zu begreifen, warum er zu diesen Darstellungen greift, es müßte ihn denn die bloße Freude an dem Seltsamen dazu treiben.

des Dichters Auge „still und rein ruht,“ soll sich in der Dichtung widerspiegeln, nicht die Wünsche irgend einer politischen oder religiösen Genossenschaft, welcher er etwa zu dienen beabsichtigt. Nur zu leicht wird dann Erfindung und Charakteristik durch die Absicht geleitet und so statt der anschaulichen unparteiischen Wahrheit eine verzerrte und verfälschte Wirklichkeit gegeben.

Der Inhalt dieser epischen Dichtungen ist so mannigfaltig, wie das menschliche Leben selbst; sie ziehen alles in ihren Bereich: großartige historische Verwicklungen und die Konflikte des bürgerlichen Lebens, das Leben an den Höfen und auf dem Dorfe, das Treiben der Künstlerwelt und kriegerische Ereignisse, abenteuerliche Fahrten und das engumgrenzte Leben der kleinen Stadt. Auch die Zustände außerhalb der geordneten menschlichen Gesellschaft versucht der Dichter durch seine Phantasie zu erfassen und künstlerisch zu gestalten, sei es, daß die Personen aus selbststüchtigen Motiven sich selber aus derselben entfernen, sei es, daß sie durch widriges Geschick aus ihr herausgetrieben sind (Räuberromane, Robinsonaden).*)

4. Nach dem Stoff und der Stimmung, mit welcher der Dichter seine Erzählung behandelt, werden die epischen Dichtungen in ernste, komische und humoristische eingeteilt. Manche Stoffe verlangen durchaus eine ernste Behandlung, wenn dieselbe uns nicht geradezu mit Widerwillen erfüllen soll, andere dagegen lassen sehr verschiedene Arten der Behandlung zu. In der komischen epischen Dichtung, noch mehr in der humoristischen kommt zu der Freude, die jedes Kunstwerk als solches hervorbringt, also zu der reinen ästhetischen Freude, noch die besondere Lust hinzu, welche der Mensch über die witzige, harmlose Vereinigung des sich Widersprechenden empfindet. Die heitere Empfindung wird also verstärkt, wenn in der That das Produkt beides ist,

*) Gegen beide spricht das Bedenken, daß der Dichter in ihnen ebenso wenig aus eigener Anschauung darstellen kann, wie in kulturhistorischen Romanen. Die Robinsonaden bieten aber das Interesse, daß in ihnen das Problem gelöst werden soll, wie ein Mensch, der bis dahin innerhalb der Kultur gelebt hat und mit ihren Fortschritten vertraut ist, es versteht, fern von der kultivierten Menschheit, die Natur und unkultivierte Menschen zu beherrschen.

komisch (oder humoristisch) und zugleich ein vollendetes Kunstwerk. Wo dagegen wohl Komik oder Humor, aber keine künstlerische Gestaltung vorhanden ist, schwindet der Genuß sehr schnell, so daß eine wiederholte Lektüre statt vertiefter ästhetischer Freude Langeweile und Überdruß hervorruft. Vollendete Dichtungen dieser Art sind selten, Kortums *Jobsiade* gehört nicht zu ihnen; eine der besten ist der *Don Quixote* des Cervantes, in welcher Dichtung der schreiende Widerspruch des Ideals mit der Wirklichkeit nicht wie so unendlich oft mit ernster Tragik, sondern mit heiterer Laune behandelt wird. Die zu Grunde liegende Idee aber ist und bleibt eine ernste; darum gehört dieser Roman zu den humoristischen Dichtungen.

Unter Parodien pflegt man Dichtungen zu verstehen, die sich an eine andere in der Art anlehnen, daß sie ihr die Form und Einzelheiten der Erfindung (so weit sie in der Gestaltung des Stoffes besteht) entnehmen, beides aber auf einen andern Stoff anwenden. Das älteste Beispiel einer Parodie ist die *Batrachomyomachie*, in welcher die Kämpfe der *Ilias* parodistisch behandelt werden.

Travestien dagegen sind die litterarischen Erzeugnisse (Kunstwerke kann man sie nicht mehr nennen), welche den gleichen Stoff behandeln, wie ein anderes bekanntes Gedicht, ihn aber durch die Behandlung in das Niedrige und Gemeine herunterziehen. Die dem Stoff völlig widersprechende Stimmung soll hier das Komische sein, eine sehr niedrige Art der Komik, welche indessen leider auch ihre Bewunderer findet. Ein Beispiel ist Blumauers *Aeneis*.



Das Drama.

Das Drama gleicht dem Epos darin, daß es, wie dieses, Handlungen darstellt, aber nicht als vergangene, sondern als vom Zuschauer (oder Leser) miterlebte. Es gleicht der Lyrik darin, daß es, wie diese, Gefühle und Gedanken darstellt, aber nicht die des Dichters, sondern der handelnden Personen.*) In dieser Vergleichung ist also vom Epos das Merkmal der Erzählung geopfert, von der Lyrik das der Persönlichkeit des Dichters; dafür aber enthält es Handlung, wie jenes, und Gedanken und Gefühle wie diese. Lyrik ohne alle Andeutung eines äußern Geschehens ist häufig genug, Epos ohne Darlegung von Empfindungen kaum möglich; das Drama besteht, so weit die dichterischen Worte in Betracht kommen, nur aus Darstellung von Gedanken und Ge-

*) Der dramatische Dichter braucht, abweichend vom Epiker, keine Worte, um die Reden einzuleiten, sondern setzt nur die Namen darüber, um die Phantasie des Lesers zu führen oder für die scenische Darstellung die nötige Anweisung zu geben. Diese Anordnung ist natürlich aber von der größten Wichtigkeit und in der That ein sehr wesentlicher Teil der dichterischen Schöpfung, aber nicht des dichterischen Wortes; ja sogar da, wo der Dichter Personen schweigen läßt, kann es für die Handlung und Charakteristik von großer Bedeutung sein. Man denke an die Jole in den Trachinerinnen des Sophokles, an das Verhalten der Prinzessin in Goethes Tasso I, 4, wo es sehr ins Gewicht fällt, wann und wie viel sie redet und wobei sie schweigt und wodurch das Schweigen wieder gebrochen wird. Weniger bedeutend sind die Angaben des Dichters über die äußere Handlung und ihre Umstände. Hier kann der Leser oder der Darsteller das Meiste aus den von den handelnden Personen gesprochenen Worten selber entnehmen, alles aber doch nicht. Man erinnere sich z. B. an Schillers Piccolomini IV, 7 auch an V, 1; an Wallensteins Tod III, 12, 23; V, 11. Also auch hier ist nicht selten die vermittelnde Thätigkeit des Dichters unentbehrlich.

fühlen, so weit an die Komposition des Ganzen gedacht wird, nur aus Darstellung von Handlungen. Außerdem erscheint innerhalb vieler Dramen beinahe rein Episches, wo in Berichten Geschehenes auch als Vergangenes dargestellt wird, und beinahe rein Lyrisches, wo nicht im Gespräch, sondern monologisch eine handelnde Person ihre Gefühle ausspricht. Rein episch ist jenes darum nicht, weil hier nicht der Dichter selber mit objektiver Ruhe erzählt, sondern eine an der Handlung mehr oder minder beteiligte Person, rein lyrisch dieses nicht, weil es bei aller Innigkeit und Wärme doch nicht die Empfindungswelt des Dichters selber ist. Denn im Begriff der eigentlichen Lyrik liegt es, das Innere des Dichters zur Darstellung zu bringen, im Begriffe des Epos, ein äußeres Geschehen, aber als einen inneren Vorgang des Dichters, als seine Erzählung, im Begriffe des Dramas aber ein äußeres Geschehen zu zeigen, scheinbar ohne jede Vermittelung des Dichters; denn nicht ihn, sondern andere Personen hören wir reden, sehen wir handeln. Demnach ist das Drama die objektivste Dichtungsart, weil hier das dichterische Subjekt verschwunden scheint, die ergreifendste, weil wir die Handlung scheinbar mit erleben*), die reichste, weil epische und lyrische Elemente in ihm enthalten sind. Es ist also von den drei Dichtungsarten die höchste und vollendetste.

Das aufgeführte Drama, besonders wenn das Äußere der Personen durch getreue Nachahmung des Kostüms, der Schauplatz der Handlung durch Kulissen und Dekorationen dem Wirklichen möglichst genähert wird, vor allem aber, wenn die Schauspieler die Stimmungen und Leidenschaften in Rede, Mienen und Haltung mit Naturwahrheit wiedergeben, gleich fern von lebloser Mattigkeit wie von unwahrer Übertreibung, wirkt natürlich viel kräftiger, als das nur gelesene.

*) Es unterscheidet sich vom Epos, wie das Anschauen eines unsere Seele bewegenden wirklichen Vorganges von der klaren, anschaulichen Erzählung desselben.

Die eigentlich ästhetische Wirkung kann aber dadurch, daß das Auge mit der Betrachtung der Kostüme und scenischen Einrichtungen zu stark beschäftigt wird*), in Bezug auf das Wesentliche, die

*) Dramen, welche ausgesprochener Weise auf diese Dinge das Hauptgewicht legen (Ausstattungsstücke), haben mit Poesie nichts mehr zu thun. Ihre Aufführung ist eine Art von Volksbelustigung. Vergl. Wackernagel „Poetik, Rhetorik und Stilistik“ S. 197: „Damit sich der Zuschauer nur gar nichts einzubilden brauche, wird ihm die ganze Räumlichkeit in so genauer und so täuschender Malerei als möglich vor Augen gestellt: und es darf da z. B. Schillers Wilhelm Tell nicht mehr aufgeführt werden, ohne daß der Vierwaldstätter See mit allen Bergen umher auf das naturgetreueste abkonterfeit zu sehen sei. Ob aber der wahren Kunst, ob der Poesie mit solchen Äußerlichkeiten und Kleinigkeiten gedient sei, und ob man das Publikum zum wahren künstlerischen Interesse erziehe, wenn man so seine Teilnahme auf Nebendinge ablenkt: das ist eine Frage, die sich von selbst beantwortet. Das neuere Theater geht von Jahr zu Jahr mehr darüber zu Grunde: das alte englische, das griechische haben zwischen einer dürftigen Scenerie eine lang anhaltende Kunstblüte gefeiert. Die Scenerie des griechischen Theaters war von einer so symbolischen Allgemeinheit, daß eine und dieselbe Dekoration ja wohl für die verschiedenartigsten Dramen paßte; Shakespeare hatte nicht vielmehr als eine graue und eine grüne Decke, eine graue, damit sich der Zuschauer Gebäulichkeiten, eine grüne, damit er sich Wald und freie Natur vorstelle. Wahrscheinlich aber sind die größten Dramen, die wir bis jetzt besitzen, vor diesen grauen und grünen Decken und vor der dreithürigen Hinterwand des griechischen Theaters aufgeführt worden.“ —

Daß wir zu diesen grauen und grünen Decken zurückkehren sollten, ist natürlich nicht Wackernagels Meinung; wir werden uns vielmehr gerne auch hierin die Fortschritte der Technik gefallen lassen. Nur ist ein einziger unrichtig betonter Vers, eine unwahre Deklamation, ein hölzerner Gestus sehr viel ängstlicher zu vermeiden, als Unrichtigkeiten in Kostüm und Scenerie auch gröberer Art. Und der Versuch, hierin geradezu mit der Wirklichkeit zu konkurrieren, zwingt den Zuschauer zu einer Kritik von Nebensachen, welche für das Auffassen der Hauptsache, der Handlung und ihrer Motive, nicht eben förderlich ist. Das Bestreben aber, wo möglich alle Künste in gleicher Vollkommenheit mit mächtigen Wirkungen auf den Zuschauer gewissermaßen einströmen zu lassen, wie neuerdings versucht worden ist, verkennt die Schranken der menschlichen Natur. Die Wirkung wird durch solche Häufung in

hauptsächlich mit dem Ohre aufzunehmende Dichtung selber, sehr geschwächt werden, während die kongeniale schauspielerische Darstellung in Aktion und Rede ein vortrefflicher Kommentar zur Dichtung ist, ja oft genug die Dichtung ihrem Wesen nach, das heißt, in Bezug auf die darin dargestellten Situationen und Gemüts-erregungen überhaupt erst zum genußreichen Verständnis bringt. Wo aber die schauspielerische Darstellung keine kongeniale ist, wo gar durch Mißverständnisse der dichterischen Worte die Poesie verstümmelt wird, ist die Lektüre der Aufführung weit vorzuziehen.

Denn die gute Aufführung ist für den ästhetischen Genuß wohl wünschenswert, aber nicht etwas für das Drama Wesentliches. Aristoteles in seiner Poetik sagt mit Recht, daß die Tragödie ihr Wesen und ihre Wirkung behalte auch ohne Aufführung und Schauspieler, und daß die Darstellung für das Auge zwar anziehend sei, aber mit der Dichtkunst am wenigsten zu schaffen habe (Kap. 6). Die Tragödie erfülle ihre Aufgabe auch ohne schauspielerische Aktion, ebenso wie die epische Dichtung; denn durch das Lesen werde offenbar, von welchem Werte sie sei (Kap. 26). Für den vollen Genuß dramatischer Meisterwerke ist jedenfalls wiederholte hingebende Lektüre unabweisliche Notwendigkeit, am besten der scenischen Aufführung sowohl voraufgehend, als auch ihr folgend.)*

Wenn nun aber auch die sinnliche Anschauung der auf der Bühne nachgeahmten Handlung nicht unbedingt nötig ist, sondern der andächtig in die Dichtung sich vertiefende Leser sie auch durch seine Phantasie nachschaffen kann, so ist doch die Darstellung einer Handlung selber dem Drama durchaus wesentlich, ja das Allerwesentlichste. Die erfundene Handlung, die einheitliche

einem schnell vor dem Ohre vorübergehenden Kunstwerk nicht verstärkt, sondern abgeschwächt, sicherlich für die, welche gern mit dem Ohre das Wesentlichste auffassen wollen. Die freilich, für welche hier die Augenweide die Hauptsache ist, sind besser daran, da sie wenigstens das Ruhende auch mit Ruhe betrachten können, und weil ihnen dergleichen Schaustellungen so ausnehmend gefallen, für das dem Ohre Entzogene auch wohl reichlich entschädigt werden.

*) Goethe hat unter „die Sprüche in Prosa“ folgenden aufgenommen: „Im Theater wird durch die Belustigung des Gesichts und Gehörs die Reflexion sehr eingeschränkt.“

Zusammenfügung der Begebenheiten (die Fabel) ist nach Aristoteles (Poetik Kap. 6) gleichsam die Seele des Dramas.*) Eine Reihe von Szenen also, welche in sonst noch so schöner, dichterischer Darstellung einen Austausch der herrlichsten Gedanken und erregter Gefühle enthalten, in denen aber keine Umgestaltung von Lebensverhältnissen, kein Übergehen von Glück in Unglück oder umgekehrt, kein Erreichen oder Verfehlen eines Zweckes dargestellt wird, ist kein Drama, sondern Lyrik in dramatischer Form und muß dann als solche beurteilt werden. Solche Gedichte können gleichwohl vortreffliche Kunstwerke sein, wie Goethes „Wanderer“; zu ihnen gehört auch sein Gedicht „Künstlers Apotheose.“

In der dramatischen Handlung soll sich das menschliche Leben abspiegeln mit seinen edlen und gemeinen Motiven, ernsten oder heitern Verwicklungen, seinen sich durchkreuzenden Absichten, seinen guten und nichtswürdigen Zwecken, seinen schmerzlichen oder erfreulichen Lösungen. Und wir sind Zuschauer dieser Kämpfe und Lösungen, werden durch die Darstellung gespannt, belustigt und erschüttert, stets aber erfreut, da uns nie das Bewußtsein verläßt, daß wir auch in der Vorführung des Traurigsten es nie mit einer beängstigenden Wirklichkeit zu thun haben. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“

Das Wichtigste in allen Handlungen sind die Motive; daher darf über diese der Dichter uns nie in Ungewißheit lassen, und die Handlung muß aus ihnen vollkommen verständlich sein.**)

*) Aristoteles spricht das zwar nur von der Tragödie aus; aber erstens befaßt er unter diesem Namen keineswegs nur das Trauerspiel, sondern jedes Drama ernsten Inhalts, und zweitens ist es nicht zweifelhaft, daß es in seinem Sinne auch von der Komödie gilt.

**) Es ist interessant, mit Rücksicht auf die Allgemeinverständlichkeit der Motive drei große Goethesche Dramen mit einander zu vergleichen und daran zu erkennen, daß die Allgemeinverständlichkeit im umgekehrten Verhältnis zu dem Beifall steht, den diese Dramen im großen Publikum gefunden haben. Goethes *Natürliche Tochter* enthält in Bezug auf alle Hauptpersonen lauter klare, durchsichtige Motive, in die sich jeder hineindenken und hinein fühlen kann; ein absichtlicher Schleier, der in dem zweiten Teile des Dramas gehoben werden sollte, liegt nur auf den Umständen, welche Eugeniens Ver-

ist es weniger bedenklich, wenn der Dichter, wo es der Stoff zuläßt, äußerliche Wunder (etwas den Naturgesetzen Widersprechendes, auf der Erdichtung von Übernatürlichem Beruhendes) in dem Drama vorgehen läßt, etwas also, was wir freilich als vorhanden mit dem Verstande nicht begreifen können, dessen Wirkung auf die menschliche Seele aber, wenn es einmal vorhanden ist, wir wohl verstehen können, als wenn er in den Regungen der Seele selber Un erklärliches, durch keinen äußern Vorgang, durch kein inneres Geschehen genügend Vorbereitetes sich vollziehen läßt. Physische Wunder also sind zulässig,*) zumal sie bei wahren Dichtern in der

bannung hervorgerufen haben. Etwas entfernter der gewöhnlichen Gefühlswelt liegen schon die Motive, die im Tasso wirken; doch wird dem, welcher sich in ein leidenschaftliches, phantasievolles Dichtergemüt hineindenken kann, nichts unverständlich sein. Damit stimmt Goethes eigene Überzeugung, die er zu Eckermann (I, 183) ausgesprochen hat: „Tasso steht dem allgemeinen Menschengefühle bei weitem näher als Faust, dessen innere Zustände nur wenige Menschen nachempfinden können. Die Hauptsache ist, daß man kein Kind sei und gute Gesellschaft nicht entbehrt habe. Ein junger Mann von guter Familie mit hinreichendem Geist und Zartsinn . . . wird den Tasso nicht schwer finden.“ Dagegen sind die Motive, welche Faust zu Anfang bewegen, äußerst wenigen Menschen verständlich. Wie wenige haben eine Ahnung davon, was Faust meint, wenn er nach dem Anblick des Zeichens des Makrokosmos ausruft: „Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur!“ und doch ist die klare Erkenntnis des hier erscheinenden Motivs, des hier ausgedrückten Gefühls der Unbefriedigtheit der Schlüssel zu dem Verständnis seiner Verbindung mit Mephistopheles. Von den drei Dramen gefällt aber das in seinem Hauptmotiv sehr dunkle und wenigen zugängliche bei weitem am meisten, weil es in seinem Fortgange, in der Gretchentragödie ganz klare und allgemein verständliche Motive enthält, in denen allerdings Faust als ein Mensch erscheint, der sich in den ihn hier treibenden Leidenschaften von gewöhnlichen Menschenkindern nicht mehr unterscheidet. Die Leidenschaft für die Wahrheit, die sich sogar bei ihrer Erkenntnis nicht beruhigen konnte, sondern weiter streben wollte bis zur Identifizierung des erkennenden Subjekts mit dem zu erkennenden Objekt, ist in der herrlichen Gretchentragödie völlig verschwunden.

*) Völlig unbedenklich sind sie, wenn sie, wie in Goethes Iphigenie ihre wunderbare Rettung nach Taurien, eine durch den mythologischen Stoff gegebene Voraussetzung der dramatischen Handlung sind. Be-

Regel nur leicht begreifliche Seelenerregungen phantasievoll und symbolisch darstellen (wie in Shakespeares Hamlet der Geist des Vaters, in seinem Macbeth die Hexen, in Goethes Iphigenie die nicht einmal sinnlich erscheinenden Eumeniden, in Schillers Jungfrau von Orleans die Erscheinung der Mutter Gottes), psychische Wunder dagegen sind als undramatisch zu vermeiden, weil dann das Wesentliche des Dramas, die Handlung selber als unmotiviert erscheint. Solche Wunder werden von mittelmäßigen Poeten angewandt besonders in der gewaltsamen Lösung von Konflikten, wenn plötzlich eine handelnde Person von einem Edelmüt ergriffen wird, zu welchem ihr bisheriger Charakter in schreiendem Widerspruch steht.

Wenn psychische Wunder das Wesen des Dramas geradezu aufheben, so sind Ereignisse, mögen sie ohne jedes Zuthun eines menschlichen Willens herbeigeführt sein, mögen sie in einer zufälligen Verknüpfung von Handlungen bestehen, durchaus unbrauchbar, um den durch das Drama geschürzten Knoten zu lösen. Es ist ja nicht zu leugnen, daß im wirklichen Leben durch

denklicher ist die gleichfalls durch den Stoff gegebene Heilung des Orest in der Handlung selber. Hier hat selbst der größte dichterische Genius den Vorgang in der Seele nicht durch völlig verständliche Motivierung erhellen können; es bleibt immer ein Rest von Wunderbarem übrig. Dagegen ist die Haupthandlung, die Rettung der Geschwister nach Griechenland, auf das Schönste und Einleuchtendste motiviert durch das Zusammenwirken von Iphigeniens vertrauensvoller Wahrheitsliebe und Orests Klugheit und edlem Auftreten auf das für solche Eindrücke zugängliche Gemüt des Königs. — Vergl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, zweites Stück: „So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen, nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters, genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können.“

Ungewolltes, ganz Unvorhergesehenes manche ernste Schwierigkeit beseitigt wird, daß z. B. der plötzliche Tod eines ränkevollen Menschen aller Not ein Ende machen kann; aber das Drama soll eben nicht das Leben mit solchen seltenen Zufälligkeiten darstellen, sondern wie es sich durch den menschlichen zweckvollen Willen erfreulich oder traurig gestaltet. In dieser Gestaltung selber erkennen wir im ernstesten Drama den göttlichen Willen; darum gilt auch mit Recht ein von den menschlichen Bestrebungen gesondertes, unmittelbares Eingreifen einer Gottheit, der *deus ex machina*, in manchen antiken Tragödien als ein ästhetischer Fehler. Dagegen ist es ganz unbedenklich, kaum zu vermeiden und in einer Dichtung, die das menschliche Leben abspiegeln soll, durchaus in der Ordnung, daß in Einzelheiten, die für das Wesentliche der Handlung nicht von Entscheidung sind, auch den Ereignissen ihr Platz gelassen wird*). Wenn zum Beispiel, wie es in Dramen sehr häufig der Fall ist, Personen zufällig zusammentreffen, die sich ohne diesen Zufall doch aufgesucht haben würden**), so ist das ein zweck-

*) Vergl. Freytag „Technik des Dramas“, 4. Aufl., S. 266: Wenn das Werdende in der Hauptsache durch die treibenden Persönlichkeiten begründet ist, dann darf in seinem Verlauf allerdings begreiflich werden, daß der einzelne Mensch nicht mit Sicherheit den Zusammenhang der Ereignisse zu leiten vermag. Wenn im König Lear der Bösewicht Edmund, wenn in der Antigone der Tyrann Kreon den Todesbefehl, welchen sie ausgesprochen haben, widerrufen, so erscheint allerdings als Zufall, daß derselbe so schnell oder in unerwarteter Weise ausgeführt wird. Wenn im Wallenstein der Held den Vertrag, welchen er mit Wrangel geschlossen hat, zurücknehmen will, so wird allerdings stark betont, wie unbegreiflich schnell der Schwede verschwunden sei. Wenn in Romeo und Julia die Nachricht von Julias Tode eher zu Romeo kommt, als die Botschaft des Pater Lorenzo, so erscheint der Zufall hier sogar von großer Wichtigkeit für den Verlauf des Stückes. Aber dieses Eindringen eines nicht berechneten Umstandes, wie sehr es auffallen mag, ist im Grunde kein von außen hereinbrechendes Motiv, sondern es ist nur Folge eines charakteristischen Thuns der Helden. Die Charaktere haben nämlich eine verhängnisvolle Entscheidung abhängig gemacht von einem Lauf der Thatsachen, den sie nicht mehr regieren können.“

**) Dazu gehören selbst an sich so wenig ins Gewicht fallende Zufälligkeiten wie in Sophokles Antigone v. 387, König Ödipus v. 531.

mäßiges Mittel, die Handlung zu konzentrieren und sie nicht unnötig in die Länge zu ziehen. Aber auch bedeutsamere Ereignisse werden erdichtet, um den handelnden Personen Gelegenheit zu geben, im Anschluß daran ihre Gefühle zu offenbaren oder ihr Vorhaben zu befördern. Für das Erste ist ein Beispiel der Sturz des Schieferdeckers in Schillers Tell I, 3, für das Zweite der Sturm auf dem See, durch welchen Tells Rache an Geßler beschleunigt wird. In Goethes Natürlicher Tochter (I, 2) dient Eugeniens Sturz mit dem Pferde dazu, uns einen Blick in die Gefühle des Herzogs zu gewähren und zugleich dazu, die Handlung (ihr bereits beabsichtigtes Begegnen mit dem Könige) schneller zu fördern. Außerdem ist wohl zu beachten, daß dieses Ereignis, so wenig es an sich eine Handlung ist, doch in dem Charakter Eugeniens seine Erklärung findet, ja diesen selber besser als jede Beschreibung veranschaulicht. Es ist also eine glückliche, dem Drama durchaus angemessene Erfindung des Dichters. Nicht minder glücklich ist von Schiller in Wallensteins Tod (V, 4) das Springen der goldenen Kette erfunden, der Kette, welche für Wallenstein „des Kaisers erste Gunst“ war, und in welcher er einen Talisman sah, der ihm das flüchtige Glück auf Zeitlebens binden sollte. Für den Zuschauer ist dieser Zufall eine ernste Vorbedeutung, Wallenstein aber knüpft ahnungslos und mit erhabenem Sinn daran die Worte:

Nun es sei!

Mir muß fortan ein neues Glück beginnen,
Denn dieses Bannes Kraft ist aus.

Zustände stellt der dramatische Dichter besonders nur am Anfang der Dichtung dar. So in Goethes Tasso das Gespräch der Freundinnen in der ersten Scene, in seiner Iphigenie der Monolog, in welchem Iphigenie über ihr freudloses Leben in Taurien klagt; aber auch die erste Scene im zweiten Akt ist dieser Art und ist es mit Recht, weil mit dem Auftreten von Orest und Pylades eine ganz neue Handlung zu beginnen scheint, die sich mit der des vorhergehenden Aktes erst im dritten zu unlösbarer Einheit verbindet.

In der ersten Stelle schwächt der Dichter das etwaige Befremden des Zuschauers über den Zufall noch dadurch ab, daß er das Zufällige durch die dramatische Person selber als solches bezeichnen läßt.

Das Mittel, durch welches der dramatische Dichter die erfundene Handlung (mit ihren etwaigen Ereignissen und vorbereitenden Zuständen) veranschaulicht, ist der Dialog und der Monolog*). Scenische Bemerkungen über die Handlung kommen natürlich viel weniger in Betracht, sind aber zuweilen doch für das gelesene Drama geradezu notwendig**). Vergl. oben S. 140 Anm.

Der Monolog (wenigstens in längerer Ausdehnung) ist nicht die natürliche Art, in welcher Menschen ihre Gefühle und Gedanken zu äußern pflegen. Darum wird er von den Dichtern auch so viel als möglich vermieden. Ganz unbedenklich aber und von den größten Dichtern wird er besonders in zwei Fällen angewendet: erstens, wenn die handelnde Person Gedanken ausspricht oder geheimste Motive, für die sie keinen Unterredner oder Vertrauten finden kann (so Fausts und Tassos Monologe, so das Selbstgespräch der Gräfin Leonore in Tasso III, 3 und Iphigeniens Monologe im ersten Akt); zweitens, wenn die Situation, in welcher die dramatische Person sich befindet, die Anwesenheit eines Andern nicht zuläßt (so der Monolog des Sophokleischen Aias vor seinem Selbstmord, der des Schillerschen Tell vor der Ermordung Geßlers).***)

*) Wird ohne Worte, also ohne Mitwirkung des eigentlichen dichterischen Mittels eine Handlung auf der Bühne dargestellt, so entsteht die Pantomime.

***) Das Körperliche (Räumlichkeiten, Kostüme) wird im aufgeführten Drama sinnlich vor Augen gestellt, in den wesentlichen Dingen nach Andeutungen des Dichters. Im gelesenen Drama soll sich der Leser nach diesen Andeutungen durch seine Phantasie selber die Anschauung des Körperlichen verschaffen. Er kann es aber nicht annähernd so, als wenn er die Handlung auf der Bühne sieht. Hierin ist also das nur gelesene Drama weniger lebendig wirkend als das Epos, welches durch dichterische Mittel das Körperliche veranschaulicht.

****) Aber auch andere Situationen rechtfertigen vollkommen Monologe in Dramen, da ja der Dichter in ihnen nicht die gemeine Wirklichkeit abzuspiegeln hat. Bleibt Wallenstein (Tod I, 4) nach dem Weggange Terzkys und Illos in Erwartung Wrangels einsam sinnend auf der Bühne, so muß der Dichter ihn sprechen lassen, wenn auch im wirklichen Leben ein Mensch in solcher Lage gewöhnlich wohl schweigend über den zu fassenden Entschluß nachsinnen mag. Eine andere Frage ist es, ob der Monolog in solcher Ausdehnung notwendig ist, zumal da

Der Dialog wird in der deutschen Dichtung ganz frei behandelt, bald längere Rede, bald wenig Worte, oft nur ein einziges als Antwort, ganz nach dem Ermessen des Dichters und der Situation angemessen; auch die Zahl der Unterredner ist keine beschränkte. In der griechischen Tragödie waren in einer Scene in der Regel nicht mehr als drei Unterredner, und wenn das Gespräch von zwei handelnden Personen erregter wurde, war abwechselnd jeder ein Vers zugewiesen (Stichomythie); doch haben sich, von richtigen ästhetischen Gefühlen geleitet, die griechischen Dichter von diesem regelmäßigen Wechsel in der Rede allmählich frei gemacht. Man denke an die letzten, fast mit erstickter Stimme hervorgestoßenen Worte des Ödipus (Soph. König Ödipus v. 1173—1176) mit denen er aus dem Diener die entsetzliche Wahrheit herauslockt. Wie wenig wären hier ganze Verse am Orte!*) Goethe und Schiller haben in einzelnen Dramen die Stichomythie angewendet, doch nicht in übermäßiger Ausdehnung, Schiller in der Braut von Messina und in Maria Stuart, Goethe in der Iphigenie, im Tasso und in der Natürlichen Tochter.***)

die wesentlichen Gedanken des Monologs schon in dem vorausgehenden Gespräch erscheinen („Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen ff.“ und besonders „Wie? Sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen ff.“), und da durch die Gedankenbewegung des Monologs doch noch nicht die Entscheidung im Beschluß herbeigeführt wird; denn diese ruft erst die Gräfin Terzky in der siebenten Scene durch ihre aufstachelnden Worte hervor. Am Schluß der vierten Scene spricht Wallenstein, den Blick auf die Thüre geheftet:

Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam
Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist
Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet.

Und am Schluß der siebenten:

Ruft mir den Wrangel, und es sollen gleich
Drei Boten satteln.

*) Solche, die ursprüngliche Form der Stichomythie unterbrechende Verse nennt man antilabische.

***) Wird die regelmäßige Stichomythie durch sehr viel Verse fortgesetzt, so erhält die Darstellung etwas Eintöniges und entfernt sich allzu weit von der Naturwahrheit. Eine noch größere Beschränkung ist nötig für eine auf drei Personen verteilte Stichomythie. So wechseln

Für das Drama ist im allgemeinen die rhythmische Form der Rede nicht notwendig; Lustspiele sind sehr oft in Prosa geschrieben, aber auch ernste Dramen, wie Goethes *Götz von Berlichingen* und Schillers *Räuber*. Doch ist für diese die rhythmische Form allmählich fast zur Regel geworden,*) und zwar meist fünffüßige Jamben, welche der Prosarede am ähnlichsten sind und mit Recht die früher herrschenden Alexandriner verdrängt haben. Das erste bedeutende Drama in fünffüßigen Jamben ist Lessings *Nathan der Weise*.

Daß die Handlung des Dramas belustige oder ergreife oder erschüttere, daß sie also interessant sei, ist durchaus notwendig; es reicht nicht aus, daß es in noch so schöner Form Gefühle und Gedanken darstelle, auch nicht, daß es mit größter psychologischer Feinheit menschliche Charaktere**) zur Anschauung bringe. Aber

in Goethes *Natürlicher Tochter* IV, 3 *Eugenie*, die Hofmeisterin und der Gerichtsrat in regelmäßig so sich wiederholender Folge derartig ab, daß jede Person einen Vers spricht. Das geschieht aber mit Recht nur fünfmal; denn eine noch weitere Ausdehnung würde unerträglich sein. — Weniger bedenklich scheint in der zweiten Gartenscene der „*Braut von Messina*“ der Übergang der gewöhnlichen zweiteiligen Form der *Stichomythie* durch das Erscheinen *Beatrices* in diese dreiteilige, da *Beatrice* ihre Worte ungehört von den beiden Chorführern spricht. Aber weil eben dadurch der Übelstand entsteht, daß der erste Chorführer auf die Worte des zweiten nicht so unmittelbar antworten kann, wie es der Sachlage angemessen wäre, hat auch Schiller mit Recht dieser eigentümlichen Form des Dialogs eine ganz geringe Ausdehnung gegeben.

*) *Platen* (Über verschiedene Gegenstände der Dichtkunst und Sprache) hat Unrecht mit seinem Urteil und bis jetzt auch mit seiner Prophezeiung: „Unser fünffüßiger Jambus, ein barbarischer und armseliger Vers, der hoffentlich bald aus der Sprache verschwinden wird.“

**) Wenn auch die feinste Zeichnung von Charakteren ohne interessierende Handlung kein Drama ist, so giebt es doch kein gutes Drama ohne solche Zeichnung, wie sehr es auch der großen Menge durch seine Fülle von Aktion gefallen mag. *Goethe* erzählt im *Wilhelm Meister* (II, 3) von der Wirkung solches Stückes: „Es war voller Handlung, aber ohne Schilderung wahrer Charaktere. Es gefiel und ergötzte . . . Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der

freilich in ihren Anforderungen an eine interessierende Handlung sind Leser und Zuschauer nach Geschmack und Bildung ungemein verschieden. Was dem einen langweilig erscheint, ist für den andern von größtem Interesse; was dem einen interessant vorkommt, wodurch er in die heiterste Stimmung versetzt, mit lebhafter Rührung erfüllt wird, erscheint dem andern unsäglich plump und ohne allen künstlerischen Wert. Im allgemeinen dürfen immer die stärksten Effekte, die unerhörtesten Verwicklungen, die recht grell gezeichneten Charaktere auf den Beifall der Menge rechnen. Eine Tragödie, in der es sich nicht um Mord und Selbstmord handelt, gilt manchem gar nicht mehr als eine rechte, obwohl doch die menschlichen Dinge, auch wo sie in sehr ernster Weise verwickelt sind, nach den Lebenserfahrungen der meisten Leser und Zuschauer gar nicht zu diesem Ziele führen, sondern die Lösung des Konfliktes sehr oft eine ganz andere ist. Ohne allen Zweifel hat der Dichter ein volles Recht auch das Äußerste darzustellen, wohin die menschliche Leidenschaft führt, er muß es sogar in sehr vielen Fällen thun;*) es ist nur verkehrt, dieses Äußerste als letztes Ende ernster Verwicklungen stets zu verlangen und ohne diese Würze eine Tragödie ungenießbar zu finden. Der Dichter spiegelt das ganze menschliche Leben ab, nicht nur die extremsten Situationen.***) Goethe sagt in „Kunst und Altertum:“

gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm.“ Die schönste Charakterzeichnung ist die scheinbar ganz absichtslose. Wie vortrefflich zeichnet z. B. Schiller Wallensteins Hoheit, seinen weiten Abstand von der Art seiner Freunde in den Worten, die er Wallenstein (Tod V, 4) über die von Illo und Terzky veranstaltete Festlichkeit sagen läßt, ja schon dadurch, daß niemand ihm von diesem Vorhaben der Generale Mitteilung gemacht hat, selbst Terzky nicht.

*) Wie nämlich das Drama im allgemeinen deshalb ergreifender ist als die Lyrik, weil die Handlung zeigt, ob das Gefühl wahr und echt ist, so zeigt im besondern der freiwillig gewählte Tod (Gretchen im Faust, Aias, Don Cesar, Max Piccolomini) oder die Art, wie der Held dem über ihn verhängten Tode entgeht (Maria Stuart, Egmont) die Kraft und Wahrheit der Empfindung.

***) Vergl. Freytag in der „Technik des Dramas“, 4. Aufl., S. 97: „Auf der modernen Bühne ist unleugbar die Berechtigung des Schauspiels noch größer geworden [als bei den Griechen]. Edler und freier fassen wir

„Das Grundmotiv aller tragischen Situationen ist das Abscheiden, und da brauchts weder Gift noch Dolch, weder Spieß noch Schwert; das Scheiden aus einem gewohnten, geliebten, rechtlichen Zustande, veranlaßt durch mehr oder minderen Notzwang, durch mehr oder minder verhaßte Gewalt, ist auch eine Variation desselben Themas.“ Und in seinen Gedichten (III, 34 H) nennt er Trennung ohne Hoffnung wiederzusehen einen dreifachen Tod. Zu solchem Abscheiden, solcher Trennung führt die Handlung im Goetheschen Tasso, dessen Handlung manchen Lesern so wenig interessant erscheint, daß sie die Handlung überhaupt leugnen.*)

die Menschennatur, wir vermögen reizvoller, wirksamer und detaillierter innere Kämpfe des Wissens, entgegenstehende Überzeugungen zu schildern. In einer Zeit, welche auch in bürgerlichem Leben auf Abschaffung der Todesstrafe denkt, sind die Toten am Ende des Stückes, so scheint es, leichter zu entbehren; wir trauen in der Wirklichkeit einer starken Menschenkraft zu, daß sie die Pflicht des Lebens sehr hoch halte, auch schwere Missethat nicht durch den Tod, sondern durch ein reineres Leben büße.“

*) Freytag a. a. O. schreibt (S. 273): „Das Kunstgeheimnis des dramatischen Dichters — das erste, welches in diesen Blättern dargestellt wurde, und das letzte — ist nur das eine: er schildere detailliert und charakteristisch, genau und wahr, wie starke Empfindung aus dem geheimen Leben als Begehren und That herausbricht, und wie starke Eindrücke von außen in das Innere des Helden hineinschlagen. Das beschreibe er mit poetischer Fülle aus einer Seele, welche genau, scharf, reichlich jeden einzelnen Augenblick dieses Prozesses anschaut und besondere Freude findet, ihn mit schönem Detail abzubilden.“ — Dies Alles ist ohne Zweifel im Tasso enthalten, wenn man nicht etwa schönes Detail nur da gelten lassen will, wo das Auge durch bunten Wechsel erfreut wird. In äußerlich sichtbarer, folgenreicher Aktion handelt Tasso zweimal, im zweiten und im fünften Akt. Das ist mehr Aktion, als viele Helden in allgemein bewunderten Dramen zeigen. In diesem Sinne handelt z. B. Wallenstein nicht ein einziges Mal. Darin also kann im Tasso kein Mangel gefunden werden. Was diejenigen, welche sich überhaupt in die Gefühlswelt und Gedankenwelt des Stückes hinein denken können und mögen, in der Bewunderung desselben stört, ist wohl die Art seines Handelns, welche wiederholt gerade das Gegenteil des Erstrebten erreicht. Tasso will Antonio gewinnen, verstimmt ihn aber

Daß die Handlung des Dramas sich in allen ihren Teilen ganz auf der Bühne vollziehe, ist weder nötig, noch immer möglich. Gerade im Tasso ist das aber durchaus der Fall, wenn man von dem zweiten fruchtlosen Versuch Antonios, den Dichter umzustimmen (V, 1, 1 ff.), über welchen mit Recht nur ganz kurz berichtet wird, und von der Änderung des Entschlusses der Prinzessin in Bezug auf den Aufenthalt in Belriguardo absieht. Wichtigeres ist schon in der Iphigenie im Interesse der Konzentrierung der Handlung von der scenischen Darstellung ausgeschlossen, nämlich die Art, wie Iphigenie zuerst den Vorschlag des Pylades aufnimmt, die List gegen Thoas anzuwenden, ein Vorgang, den zwischen dem dritten und vierten Akt vorzustellen unserer Phantasie überlassen bleibt.*) Andere Vorgänge und Handlungen sind der Art, daß sie auf der Bühne gar nicht dargestellt werden können, wie die Verunglückung des Arbeiters im Tell, Eugeniens Sturz mit dem Pferde in der Natürlichen Tochter, der Tod des Max Piccolomini in Wallensteins Tod. Dergleichen erfahren wir aus Andeutungen der handelnden Personen oder ausführlichen Berichten, durch welche letztere ein episches Element in das Drama hineinkommt.

Berichte dieser Art sind im griechischen Drama viel häufiger, als im modernen, weil es dem griechischen Schönheitsgefühl im allgemeinen widerstrebt, den Tod eines Menschen als etwas sinn-

durch die Art, in welcher er es versucht, und muß schließlich gegen ihn den Degen ziehen. Er will verzichten auf die Prinzessin und läßt sich zur Umarmung derselben hinreißen, um sie durch diese unbesonnene That auf immer zu verlieren. Es ist ein Handeln nach den Stimmungen des Augenblicks, kein mühevolleres Ringen nach einem fernen Ziel mit trotzigem Kampf gegen die sich auftürmenden Schwierigkeiten. Der Held ist in den praktischen Zielen seines Lebens kein Choleriker (das ist er nur in seinem poetischen Schaffen), sondern Sanguiniker. So weit nun auch diese Charaktere und ihre Schicksale Anspruch auf dramatische Darstellung haben — und wer wollte vom Drama, dem Bilde des menschlichen Lebens, sie willkürlich fern halten? — so weit ist Tasso ein künstlerisch vollendetes Drama, voll von Handlung, wie sie dem Charakter der Hauptperson entspricht.

*) Man darf also nicht sagen, daß „alle Bestimmung des Willens vom ersten Heraustreten Iphigeniens bis zu ihrem Scheidegruß auf der Bühne geschieht.“

lich Gegenwärtiges dem Auge des Zuschauers darzustellen.*) Der moderne Zuschauer nimmt daran keinen Anstoß, das Gefühl hat sich mit der sinnlichen Nachahmung des Sterbens ausgesöhnt. Ein langer Todeskampf auf der Bühne aber, eine letzte längere allmählich in Röcheln ausgehende Rede des Sterbenden muß auch nach heutigem geläuterten Gefühle als etwas Unästhetisches gelten. Wenn im griechischen Drama der Tod nicht als etwas bereits Geschehenes durch die Erzählung eines Boten dargestellt wurde (wie der des Haimon in der Antigone), sondern als etwas gerade jetzt Vorgehendes erscheinen sollte, so geschah es durch Weherufe des vom Tode Bedrohten, die aus dem Hause heraustönten, wie in der Elektra des Sophokles. Der Anblick aber des Sterbenden war und blieb dem Auge entzogen.

Mit unvergleichlicher Schönheit, auch das empfindlichste ästhetische und sittliche Gefühl nicht verletzend und doch auf das Mächtigste ergreifend hat Schiller Wallensteins Tod dargestellt. Nachdem Wallenstein (V, 5) Gordons Ermahnungen zur Umkehr zurückgewiesen und dabei in rührender Weise das Gefühl der Reue über das Geschehene hat durchblicken lassen**), nachdem er dann die gütigen Worte zu seinem Kammerdicner gesprochen hat, entläßt er Gordon und fügt ahnungslos die inhaltschweren Worte hinzu:

Ich denke einen langen Schlaf zu thun,
Denn dieser letzten Tage Qual war groß,
Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken.

*) Vergl. Schillers Distichon „Der Genius mit der umgekehrten Fackel“:

Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel;
Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.

**) Blut ist geflossen, Gordon. Nimmer kann
Der Kaiser mir vergeben. Könnt' er's, ich,
Ich könnte nimmer mir vergeben lassen.
Hätt' ich vorher gewußt, was nun gescheh'n,
Daß es den liebsten Freund mir würde kosten,
Und hätte mir das Herz, wie jetzt, gesprochen —
Kann sein, ich hätte mich bedacht — kann sein,
Auch nicht — Doch was nun schonen noch? Zu ernsthaft
Hat's angefangen, um in nichts zu enden.
Hab' es denn seinen Lauf!

Das sind im Drama seine letzten Worte; wir sehen ihn zum letzten Male vor uns in voller männlicher Kraft, fest in seinem verhängnisvollen Entschluß, und doch voll von weichen Gefühlen, von gütiger Gesinnung. Unmittelbar darauf kommt Buttler von der Ermordung Illos und Terzkys*); sein lautes Gespräch mit Gordon versucht der Kammerdiener mit der Nachricht zu hindern, daß Wallenstein bereits schlafe; die beiden Mörder kommen an und erzwingen sich sofort den Eingang zu den herzoglichen Zimmern, da man ein in der Ferne ertönendes Trompetengeschmetter auf die Schweden deutet. Man hört zwei Thüren nach einander stürzen — dumpfe Stimmen — Waffengeöse — dann plötzlich tiefe Stille. Darauf das Erscheinen der Gräfin Terzky und ihre bange Ahnung des Vorgefallenen. Seni kommt mit den Worten „O blutige, entsetzensvolle That“ aus der Gallerie und gleich nach ihm ein Page mit dem Ausruf: „O erbarmenswürdiger Anblick!“ Die Thatsache aber teilt Seni der Gräfin mit den kurzen Worten mit: „Drin liegt der Fürst ermordet, euer Mann ist erstochen auf der Burg.“ — Diese ganze Anordnung, welche der Phantasie die nötigen Anhaltspunkte

*) Auch hier ist sein Erscheinen mit dem Arm in der Binde in Folge der Verwundung, die er von Illo vor dessen Niederstreckung erhalten, und seine karge Mitteilung darüber ästhetisch bei weitem einer ausführlichen Erzählung davon oder gar einem Versuch scenischer Darstellung vorzuziehen. Mit genialster Kunst richtet Schiller die Phantasie des Zuschauers und Lesers auf diesen Vorgang auch durch die Worte Wallensteins zu Gordon im vierten Auftritt:

Ich höre rauschende Musik, das Schloß ist
Von Lichtern hell. Wer sind die Fröhlichen?

Und als ihm Gordon Auskunft gegeben:

Es ist des Sieges wegen — dies Geschlecht
Kann sich nicht anders freuen, als bei Tisch.

Wir wissen, in welches grausige Gemetzel sich die Tafelrunde nur zu schnell verwandeln sollte, wissen, daß seine treuen Anhänger bereits gemordet sind, als Wallenstein im fünften Auftritt ans Fenster tretend ahnungslos die Thatsache andeutend spricht:

Sieh' es ist Nacht geworden; auf dem Schloß
Ist's auch schon stille.

giebt und ihr dabei doch allen wünschenswerten Spielraum läßt, ist ein Meisterstück genialer dramatischer Darstellung.

Zur dramatischen Handlung selber, das heißt, der Darstellung des gegenwärtig Geschehenden, gehört nicht die Exposition; sie ist aber dennoch fast für alle Dramen ein notwendiger Bestandteil. Selten nämlich sind die Handlungen der Art, daß sie durch das im Drama selber Geschehende allein völlig verständlich sind. Die Anfangssituation ist in der Regel ein Ergebnis früherer Handlungen; Hoffnungen und Befürchtungen, von denen die handelnden Personen erfüllt sind, Motive, die ihre Seele erfüllen, Zwecke, welche sie sich setzen, können oft nur verstanden werden, wenn man wichtige Vorgänge aus ihrem früheren Leben kennt. Dies alles möglichst im Anfange des Dramas*) darzulegen, ist Sache der Exposition, welche also die Vorfabel giebt. Geschehen kann das durch zusammenhängende Erzählung oder durch Andeutungen, die in Gesprächen gegeben werden; immer aber muß es so geschehen, daß es vom Dichter gleichsam ganz absichtslos mitgeteilt wird, daß sich die Notwendigkeit der Mitteilung aus der Handlung selber ergibt.

Für eine in dieser Art durchaus motivierte längere, zusammenhängende Darstellung ist ein schönes Beispiel Iphigeniens Erzählung (I, 3) von den Greueln im Atridenhause. Sie hat sich mit Recht früher gescheut von diesen grausigen Vorgängen in ihrem Hause zu Thoas zu sprechen; als dieser aber um sie wirbt, sucht sie in ihrer Mitteilung ein zweckmäßiges Mittel, ihn von seinem Vorhaben abzuschrecken. In Schillers Wallensteins Tod ist das blinde Vertrauen, das Wallenstein zu Octavio Piccolomini hegt, von größter Bedeutung für den Gang der Handlung. Begründet ist dies übergroße Vertrauen durch einen Vorgang, welcher vor der dramatischen Handlung liegt. Dieser muß also dargestellt (exponiert) werden, und das geschieht durch Wallensteins Erzählung im dritten Auftritt

*) Daß es gerade in der ersten Scene geschehe, ist nicht notwendig. In Schillers Maria Stuart ist die vierte Scene, das Gespräch der Maria mit Hanna Kennedy als Expositionsscene noch wichtiger als die erste (der Streit mit Paulet), die allerdings auch manches enthält, was zur Exposition gehört, aber als Darstellung der gegenwärtigen traurigen Lage der Maria doch noch nötiger und wirksamer ist.

des zweiten Aktes. Daß aber gerade hier die Erzählung in das Drama eingeflochten ist, erklärt sich vollkommen aus der Absicht Wallensteins, dadurch die Zweifel Illos und Terzkys an Octavios Treue niederzuschlagen. Andere Teile der Exposition sind noch im fünften Akt in dem Gespräche Wallensteins mit Gordon enthalten*).

In dem Prolog der Sophokleischen Antigone werden wir durch Andeutungen im Gespräch der beiden Schwestern über die Vorfabrik des Stückes hinlänglich orientiert; und diese Andeutungen über das früher Geschehene**) machen beide, um ihre gegenwärtigen Absichten zu erreichen. Antigone spricht von der verschiedenen Behandlung der beiden Brüder durch Kreon, von der dem Leichnam des Polyneikes angethanen Schmach, um Ismene zur Teilnahme an der hochherzigen That zu bewegen; und Ismene weist ihrerseits die Schwester auf all das Furchtbare in ihrem Hause hin, um sie von einer That abzuschrecken, die wieder Furchtbare zur Folge haben müßte.

Hauptsächlich bezeichnet man mit dem Namen Exposition diejenige Darstellung des früher Geschehenen, welche für das Verständnis der ersten Stadien der Handlung notwendig ist. Es kommen aber auch im weiteren Verlauf des Dramas Mitteilungen über Vorausliegendes vor, welche durch den Fortschritt der Handlung gefordert werden. In der Iphigenie ist ihr Geschick und das des Orestes auf das Engste verflochten; aber erst im zweiten Akt ist es möglich, daß von Orests

*) Vergleiche auch im Aias des Sophokles die Erzählung des Boten v. 756 ff.

**) Die Schwestern sprechen hauptsächlich von den früheren Ereignissen, welche sie vorzugsweise interessieren, nämlich von dem, was das Familienleben angeht; die politischen Verhältnisse, welche eine Voraussetzung der Handlung des Stückes sind, werden in der gleich darauffolgenden Parodos vom Chore exponiert. Auch hier sind die gemachten Andeutungen durch den Siegesjubel, von dem der Chor erfüllt ist, durchaus motiviert. — Muster einer geschickten Exposition durch bloße Andeutungen im Gespräch ist auch die erste Scene von Schillers „Räubern“. Und auch diese Scene enthält, wie die erste der Antigone, zugleich die Willensäußerung, von deren Verwirklichung die Handlung des ganzen Dramas abhängt.

früherem Leben Andeutungen gegeben werden, und erst im dritten ist die Erzählung von Klytāimnestras Ermordung an der rechten Stelle. Im Tasso erfahren wir im zweiten Akt von dem mächtigen Eindruck, den gleich bei der Ankunft des Dichters in Ferrara dieser und die Prinzessin auf einander gemacht, ebenso von dem den Dichter so mächtig ergreifenden Schauspiel des Turniers, das er mit angesehen hat. An diesen vorausliegenden Ereignissen hängt aber die ganze weitere Entwicklung. Selbst noch Andeutungen wie in IV, 2 178 ff. und Schilderungen, wie in V, 1 25 ff. sind nötig, um den Ausgang des Dramas als einen für Tasso heilsamen, wenn auch noch so schmerzlichen, zu verstehen.

In der dramatischen Handlung selber unterscheidet man die spannenden Situationen oder erregenden Momente, durch welche eine Verwicklung hervorgerufen wird, die Verwicklung selber mit der Peripetie, (dem Umwenden der Handlung von Glück in Unglück oder umgekehrt), endlich die Lösung des Konflikts, die für die Hauptperson entweder erfreulich oder unerfreulich ist. Im Trauerspiel heißt diese Lösung Katastrophe.

Die erregenden Momente bestehen in Nachrichten und Urteilen, welche die Handelnden mächtig bewegen, in Erwartungen, welche sie in Bezug auf andere hegen, sei es Hoffnung oder Furcht, in zu lösenden Aufgaben und bedeutungsvollen Beschlüssen, welche sie fassen. Durch solche und ähnliche Dinge muß vor allem am Schlusse eines Aktes eine spannende Situation geschaffen werden, welche den Gedanken unmöglich macht, daß die Handlung ihren Abschluß gefunden habe.

Am Schlusse des Prologs der Antigone wissen wir, daß Antigone den Beschluß gefaßt hat, dem harten und bestimmten Verbot des Kreon, ihres Oheims, zum Trotz ihren Bruder zu bestatten. Wir sind in Spannung, ob sie es durchführen und welche Folgen die That haben wird. Das ist das erste erregende Moment im Drama. Im ersten Epeisodion erhält Kreon die Nachricht von der geheimnisvollen Bestattung. Der Zuschauer kennt die Thäterin; aber für den König ist die Nachricht ein starkes Motiv, nach dem Thäter zu forschen. Werden die mit harter Strafe bedrohten Wächter ihn ausfindig machen? Das ist das zweite erregende Moment, eine Steigerung des ersten; denn daß die That geschehen

ist, darüber ist nun kein Zweifel mehr. Der Gedanke an die Folgen beherrscht die Seele. Und wir haben Kreons Rücksichtslosigkeit gegen alle dem Staatswohl widerstrebenden Familieninteressen aus seiner Rede kennen gelernt. Im zweiten Epeisodion scheidet Kreon die Todesstrafe für die ergriffene und vor ihn geführte Antigone zu beschließen. Wird er wirklich sie gegen die Tochter des Ödipus, seine Nichte, die Braut des eigenen Sohnes zur Ausführung bringen? Die Scene schließt mit gesteigerter banger Erwartung, die durch dieses dritte erregende Moment hervorgebracht wird. Das folgende Epeisodion enthält Kreons Verhandlung mit Haimon. Dessen Versuch, den Vater umzustimmen, scheidet so sehr, daß Kreon nun Antigones Einschließung in das Grabgewölbe anordnet. Aber Anordnungen können immer noch zurückgenommen werden und der Zuschauer weiß nicht, was der in höchster Leidenschaft fortstürzende Haimon etwa zur Rettung Antigones unternehmen wird. Dies ist die vierte, die letzte Situation banger Erwartung. Darauf folgt in der Teiresias-scene die Peripetie, welche aber die Katastrophe nicht mehr aufhalten kann. Das zur Umkehr entschlossene menschliche Handeln vermag nicht mehr die heraufbeschworenen, schicksalsschweren Folgen zurückzudämmen. Eine Peripetie in den Motiven und Zwecken (in der Wandlung der Gefühle und dadurch in der Vorstellung und Erstrebung eines Zukünftigen) ist eben nicht immer zugleich eine Änderung in dem durch früheres Thun geschaffenen Kausalzusammenhang des Wirklichen.

Im König Ödipus sind die erregenden, die Handlung rastlos weiter treibenden Momente folgende: 1. Aufgabe des Königs, die Stadt von der Pest durch Bestrafung der Mörder des Laios zu befreien. 2. Die von Teiresias gegen Ödipus ausgesprochene Beschuldigung (ein über ihn gefälltes, ihn auf das Höchste aufregendes Urteil). 3. Die durch Jokastes Erzählung in ihm hervorgerufene Ungewißheit über die Persönlichkeit des von ihm einst erschlagenen Unbekannten.*) Hier Peripetie der Handlung; denn vorher wollte Ödipus als ein an der Ermordung des Laios völlig

*) Erst in diesem Stadium der Handlung wird ein wichtiger Teil der Exposition in zusammenhängender Erzählung dargestellt. Eher war dazu weder Nötigung noch Veranlassung.

Unbetheiliger durch Aufhellung der darüber schwebenden Dunkelheit dem Staate nützen; jetzt trachtet er nach Aufklärung über einen wichtigen Vorgang in seinem früheren Leben. Der fürstliche Zweck des Herrschers tritt zurück vor dem persönlichen Interesse des Menschen; die Handlung hat ihre ursprüngliche Richtung verloren; das Interesse für den Handelnden aber, der bei aller Energie seines mit edler Rücksichtslosigkeit fortstürmenden Handelns doch für den Zuschauer nun zu einem Leidenden wird, ist auf das Höchste gesteigert. 4. In der auf die Peripetie folgenden Handlung noch einmal ein mächtiges erregendes Moment durch die Nachricht aus Korinth, die für Jokaste die Katastrophe bringt, für Ödipus aber die Möglichkeit offen läßt, daß alles sich noch zum Guten wenden könne. Darauf durch die furchtbare Mitteilung des Dieners die Katastrophe für Ödipus selber.

In Goethes Iphigenie sind an den Aktschlüssen folgende spannende Situationen: 1. Iphigenie, von tiefster Sehnsucht nach Griechenland und den Ihrigen erfüllt, sieht die bis jetzt von ihr verhinderte barbarische Sitte, Fremde zu opfern, wieder eingeführt, sie soll als Priesterin selbst dabei thätig sein. 2. Es sind Griechen, welche sie opfern soll. 3. Der eine von ihnen ist ihr Bruder. Furcht für sein Leben und zugleich Hoffnung, ihn und sich nach Griechenland zu retten, erfüllt ihre Seele. 4. Die Rettung scheint unmöglich, da sie sich schwer zu listigem Betrage entschließen kann. Ihr Entschluß, die Wahrheit zu sagen, bringt dann im fünften Akt die Wendung zum Glück hervor. Hier ist die Peripetie in ihrer Seele zugleich auch die Peripetie in der Handlung des Dramas.

Wie im menschlichen Leben der Weg aufwärts zum Glücke scheinbar doch zuweilen abwärts führt, und der Sturz ins Unglück verzögert wird durch Fügungen und Entschlüsse, die vorübergehendes Glück bringen — man gewinnt auch oft die Höhe eines Berges nicht durch beständiges Steigen und kommt über Höhen hinweg ins Thal —: so kann auch der Spiegel des Lebens, das Drama, solches Auf- und Abwogen von Glück und Unglück enthalten, Erfolge die zum Unheil ausschlagen, bittere Schmerzen, aus denen das Glück hervorblüht. Dramen solcher Art haben eine doppelte Peripetie, die eine nicht weit vom Anfang, die andere nicht weit

vom Ende des Stückes. Der dritte Akt ist in diesen Dramen dann natürlich nicht der Höhepunkt der Handlung.

In Kleists „Prinz von Homburg“ wird aus dem glücklichen Sieger ein Gefangener, über den das Todesurteil ausgesprochen wird. Das ist die erste Peripetie. Der Gefangene wird wieder als der ruhmreiche Held anerkannt, den der Kurfürst selber mit dem Lorbeer schmücken läßt, und dem er seine Nichte verlobt. Das ist die zweite Peripetie und zugleich die glückliche Lösung. Im dritten Akt erscheint der Held in seiner tiefsten Erniedrigung.

In Goethes Tasso gerät der Dichter, welcher durch den Lorbeerkranz aus der Hand der Prinzessin, durch ihre gütigen Worte dem schönsten Ziele sich nahe glaubt, in den Streit mit Antonio, der für den lorbeerbekränzten Dichter kurze Gefangenschaft zur Folge hat (erste Peripetie). Die Handlung scheint durch seine tiefe Verbitterung darüber schnell zu fallen; Tasso hat am Ende des vierten Aktes auch den Glauben an die Huld der Prinzessin verloren. Da erhebt sich die Handlung noch einmal im letzten Gespräche des Dichters mit derselben; es scheint, als ob der friedevolle Zustand des ersten Aktes vor Antonios Ankunft zurückkehren könne. Die (zweite) Peripetie nach dem Glücke hin wird aber durch die Leidenschaft des Dichters zur Katastrophe, zum völligen Bruch mit dem herzoglichen Hofe. Handelnd erscheint der Held hauptsächlich im zweiten und im fünften Akt. Im dritten tritt er gar nicht auf, aber alles Thun und Planen, Wünschen und Entsagen der andern Personen hat ihn und, was er durch sein Handeln heraufbeschworen, zum Mittelpunkt.

Die zweite Peripetie (die im fünften Akt) ist keine scheinbare, wie die im König Ödipus (v. 1076 ff.), wo der sich hebenden Stimmung des Helden das Unglück als ein unentrinnbares gegenübersteht, oder wie im Aias des Sophokles (v. 646 bis 718), wo der Held durch Vorspiegelung von Motiven, die ihm fremd sind, kurz vor dem Selbstmord seine Umgebung mit jubelnder Freude erfüllt; im Tasso liegt unmittelbar vor der Katastrophe das Schicksal des Helden nicht nur noch durchaus in seiner Hand, sondern er glaubt auch durch das, was er thut, sich seines höchsten Lebensglückes zu versichern, während er in der That dadurch sein bisheriges Glück zertrümmert.

Nicht immer wird die Peripetie selber auf der Bühne dar-

gestellt, oft nur die nächsten Folgen derselben. In Goethes Natürlicher Tochter ist die Peripetie für Eugenie und ihren Vater, den Herzog, eine gleich gewaltige, aus gleicher Ursache für beide hervorgehend. Der eigentümlichen Erfindung gemäß kann sie aber nicht in einer Scene dargestellt werden. Goethe zeigt nun im dritten Akt ihre Wirkung auf den Herzog, dessen Hoffnung auf die bevorstehende Anerkennung der Tochter sich in verzweifelungsvollen Schmerz über ihren (erdichteten) Tod verwandelt hat, und im vierten Akt auf Eugenie, die aus ihrem frischen Jugendleben, aus ihren Träumen von reichstem Glück in eine traurige Verbannung geführt werden soll.*)

Die glückliche Lösung pflegt immer durch Handlung auf der Bühne dargestellt zu werden; es ist auch kaum etwas denkbar, was dagegen spräche. Die Katastrophe dagegen, wenn sie in dem Tode des Helden bestand, pflegten die griechischen Dramatiker erzählen zu lassen, nicht durch anschauliche Aktion darzustellen. In welcher bewunderungswürdigen Weise Schiller im Wallenstein zugleich die Unlebendigkeit des bloßen Berichts und die verletzende Realität des sinnenfälligen Vorgangs durch seine phantasievolle und die nachschaffende Phantasie mächtig erregende Darstellung vermieden hat, ist oben (S. 155) nachgewiesen.

Für die ganze dramatische Handlung ist ein schlechterdings nötiges Erfordernis, daß sie Einheit habe. Lessing sagt in der Hamburgischen Dramaturgie (Stück 46): „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit***) und die Einheit des Ortes***) waren gleichsam

*) Da dieses Drama nur der erste Teil einer von Goethe leider nicht vollendeten Trilogie ist, so können die Peripetieen weder zu einer glücklichen Lösung, noch zu einer Katastrophe führen, sondern nur zu Entschlüssen für die Zukunft.

**) Aristoteles Poetik Kap. 5: „Die Tragödie fällt womöglich unter einen Sonnenumlauf oder tritt doch nur um wenig aus dieser Umgrenzung heraus, während das Epos unbeschränkt hinsichtlich der Zeit ist.“

***) Die Einheit des Ortes ist keineswegs in allen griechischen Dramen bewahrt worden, wie denn auch Aristoteles in seiner Poetik nirgends davon redet. So geht z. B. im Aias des Sophokles ein Scenen-

nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus derselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde*) wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und ebendenselben Tag einschränken.“

Aber auch im modernen Drama mag der Dichter, obwohl ihn solche Rücksichten nicht dazu nötigen, möglichst die Einheit der Zeit und des Ortes zu bewahren suchen. So geht die bewegte Handlung der Goetheschen Iphigenie an demselben Ort und im Verlauf eines einzigen Tages vor sich; und auch im Tasso ist die Einheit der Zeit völlig beobachtet und die Einheit des Ortes fast ganz bewahrt, da die Handlung immer in Belriguardo spielt, bald im Garten des Schlosses, bald im Schlosse selber. Aber sehr verkehrt wäre es, wenn der Dichter, nur um diese ganz unwesentlichen Einheiten zu retten, die Handlung anders gestaltete, als es das Interesse der Handlung selber verlangt. Die Trennung in Akte, das Niedergehen des Vorhangs nach jedem Akte gestattet dem modernen Dichter, an den Zuschauer die Anforderung zu stellen, daß er sich zwischen den einzelnen Akten Tage und Wochen vergangen denke und nach der Pause mit seiner Phantasie sich in einen anderen Ort versetze.

Scenenwechsel ist auch bei der Eigentümlichkeit des modernen Dramas kaum zu vermeiden. Die Dramen der griechischen Dichter

wechsel vor; nach v. 814 nämlich verläßt der Chor die Orchestra, und statt des früheren Schauplatzes vor dem Zelt des Aias erscheint durch Wegschieben der vorderen Scenewand eine einsame Waldgegend, in der Aias auftritt, um seine letzten Worte zu sprechen. — Von viel größerer Bedeutung noch ist der Scenenwechsel in den Eumeniden des Aischylos, wo die Handlung im ersten Teile in Delphi, im zweiten in Athen spielt.

*) Es sei daran erinnert, daß Neugierde nicht das einzige Motiv für das Erscheinen des Chors ist, sondern sehr häufig innige Teilnahme, zuweilen der Befehl einer handelnden Person, wie in der Antigone.

entsprechen in Folge der vielen Voraussetzungen für die Handlung und der dadurch gewonnenen Konzentration derselben oft den fünften Akten unserer Dramen. Ein moderner Dichter, der den Stoff der Antigone bearbeiten wollte, würde jedenfalls noch eine Scene mit einem bewegten Gespräch zwischen Antigone und Haimon erfunden haben, eine andre, in der Ismene nach Antigones Tode aufgetreten wäre, er würde der Eurydike eine viel größere Rolle gegeben haben, uns auch wohl das Verhältnis der Antigone zu Kreon in einer Scene vor dem Verbot der Bestattung des Polyneikes dargestellt haben. Dazu kommt, daß die neueren Dramen viel reicher an Personen zu sein pflegen, um das menschliche Leben in größerer Breite und mannigfachen Verschlingungen zu zeigen. In der Antigone gehören mit Ausnahme des Sehers Teiresias alle Hauptpersonen dem thebanischen Herrscherhause an.

Die Einheit der Handlung besteht hauptsächlich darin, daß alles vom Anfang an in stetigem Verlauf auf das Ende hinarbeitet. Nichts darf geschehen, dessen Ursache uns unbekannt wäre, nichts angesponnen werden, von dem wir keine Wirkungen sehen. Einem Endpunkte schreitet das Drama entgegen, aber die einheitliche Handlung kann mehr als einen Ausgangspunkt haben. So erhält die Handlung der Goetheschen Iphigenie im zweiten Akt einen neuen Ausgangspunkt, aber schon im dritten ist die Handlung eine streng geschlossene Einheit.

Einheit schließt aber Mannigfaltigkeit nicht aus; im Gegenteil, wo sich die Mannigfaltigkeit zur Einheit zusammen schließt, tritt diese nur um so schöner hervor. Das Thun und Leiden des Max Piccolomini ist wohl an sich eine ergreifende dramatische Handlung, aber sie ist durch und durch eine Wirkung von Wallensteins Entschlüssen, eine Wirkung, welche für diesen wieder Ursache tiefer Seelenerregungen wird. Manche Dramen von Shakespeare sind scheinbar aus ganz verschiedenen Handlungen zusammengesetzt, so im „Kaufmann von Venedig“ aus einem Rechtshandel und einem Liebesabenteuer, aber sie verlaufen nach einem Ziele hin, in dem sie sich vereinigen.

In der Regel wird auch eine Person im Drama mit voller Entschiedenheit als Hauptperson bezeichnet werden können. Zuweilen aber verteilt sich das Interesse so auf zwei Personen, daß man schwanken kann, welche von beiden (natürlich durch die

Handlung aufs innigste verbundenen) Personen als Hauptperson anzusehen ist. Besonders ist das in den Dramen der Fall, welche das Geschick von Liebenden enthalten, so in Shakespeares Romeo und Julia. Man wird aber auch nicht gern Orest als Nebenperson in der Goetheschen Iphigenie bezeichnen wollen, Deianeira in den Trachinerinnen des Sophokles, Kreon in seiner Antigone, kaum den Neoptolemos in seinem Philoktet. Es ist auch ganz müßig und fördert die Einsicht in die Handlung nicht, wenn man mit voller Bestimmtheit und sicherlich oft genug nicht ohne Willkür und mit unberechtigten Sympathieen solche Fragen zu entscheiden unternimmt. Genug, wenn man ein klares Verständniß davon hat, welchen Anteil jede handelnde Person an der dramatischen Handlung hat.

Weil das Drama drei Hauptteile hat, Exposition, Verwicklung, Lösung,*) so scheint eine Teilung desselben in drei Akte das Natürlichste. Nun ist aber, wenigstens in größeren Dramen, die Teilung in fünf das Gewöhnliche. Und mit Recht. Denn der Hauptteil, die Verwicklung mit ihren Peripetieen bedarf einer größeren Breite und Entfaltung in der Darstellung. Der zweite Akt führt häufig die Handlung auf die Höhe der Verwicklung des dritten Aktes, der vierte zeigt die Anbahnung der Lösung. Die durch das Wesen des Dramas geforderte Dreiteilung bleibt also

*) Wackernagel Poetik S. 188: „Die Exposition giebt gleichsam den Zettel des Gewebes: hier lernt man zuerst die Personen kennen, die handeln sollen, namentlich die Hauptperson; man erfährt die obwaltenden Umstände, die Pläne und Wünsche und Besorgnisse der Handelnden: kurz, Grund und Boden der Dichtung werden gelegt und gezeigt. Dann folgt die Verwicklung: die Quersfäden fahren durch den Zettel; die Pläne der Handelnden arbeiten einander entgegen; ihre Besorgnisse wachsen, ihre Wünsche durchkreuzen sich: Interesse kämpft gegen Interesse; und so ist denn hier das eigentliche Gebiet der wahren Handlung. Im dritten Teil, in der Auflösung, entscheidet sich der Kampf: das Gewebe ist fertig, oder es wird auch alles auf einmal zerrissen; die Hauptperson hat mit der Hauptbegebenheit alle Hindernisse überwunden, und ihr bleibt nun nichts mehr zu thun übrig; oder sie unterliegt mit dem letzten entscheidenden Schlage der Übermacht, gegen die sie vorher angekämpft hat.“

auch in einem fünftaktigen Drama noch zu erkennen.*) Der zweite und der vierte Akt sind Akte des Übergangs, der allmählich steigenden und allmählich fallenden Handlung. Dagegen ist ein zweiaktiges oder vieraktiges Drama schwerer aus dem Wesen des Dramas zu rechtfertigen, obwohl auch hier die dichterische Genialität die theoretischen Bedenken ohne Mühe überwinden mag.

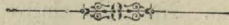
Die Verbindung von drei Dramen zu einer geschlossenen Einheit, die Trilogie, war bei den Griechen vor Sophokles eine gebräuchliche Kunstform. Nur eine einzige solche Trilogie, aber diese von unvergänglicher Schönheit und seltener Großartigkeit, ist noch auf uns gekommen, die Orestie des Aischylos, in welcher das erste Stück Agamemnons Ermordung (Agamemnon), das zweite Orests Muttermord (die Choephoren), das dritte seine Freisprechung und Erlösung von den Erinyen (die Eumeniden) behandelt.

Von deutschen Dramen ist in ähnlicher Weise Schillers Wallensteinichtung komponiert, nur haben die beiden Piccolomini nicht eine so selbständige Bedeutung, wie das Mittelstück in der Aischyleischen, und das erste (Wallensteins Lager), in welcher die Personen der Haupthandlung gar nicht auftreten, ist nur als Vorspiel**) zu betrachten, das uns einen klaren Eindruck von den Zuständen im Wallensteinschen Heere geben soll und in der That vortrefflich giebt. Auch Goethes Faust ist als solche Trilogie anzusehen: Prolog im Himmel, Faust erster Teil, Faust zweiter Teil. Das Vorspiel auf dem Theater gehört nicht zur dramatischen Handlung. Von seiner beabsichtigten Trilogie „Die natürliche Tochter“ ist aber nur das erste Stück ausgeführt, welches die

*) Ausnahmen bilden besonders die Dramen mit doppelter, die Handlung ins Gegenteil verkehrender Peripetie. Vergl. oben S. 160. über Goethes Tasso und Kleists Prinz von Homburg.

**) Ganz anders steht es mit dem Vorspiel oder Prolog zur Jungfrau von Orleans. Hier ist der Anfang der Handlung selber, denn das Vorspiel enthält Johannas folgenreichen Entschluß. Es ist also in der That der erste Akt der Tragödie, in den ersten Szenen des von Schiller bezeichneten ersten Aktes fängt dieselbe Handlung nur von einem andern Punkte an. Vorspiel und erster Akt verhalten sich zu einander, wie der erste Akt der Iphigenie zum zweiten.

Handlung bis zu einer wichtigen, vorläufig abschließenden Begebenheit fortführt (der Heirat Eugeniens mit dem Gerichtsrat), aber nicht nur in Bezug auf Eugeniens, sondern auch in Bezug auf den Herzog erregende, mächtig weiter treibende Momente enthält, die eine Fortsetzung der Dichtung verlangen.



Einteilung der dramatischen Dichtungen.

Die Dramen werden eingeteilt nach der Art der in ihnen dargestellten Handlungen*) in Dramen mit ernstem Inhalt und Dramen mit heiterem Inhalt. Unter jenen pflegt man als Tragödien oder Trauerspiele die zu bezeichnen, welche mit dem Untergange des Helden, d. h. der am meisten interessierenden Persönlichkeit, endigen, wie Schillers Wallenstein und Goethes Egmont. Legt man aber Gewicht darauf, daß sie gerade damit endigen, so wäre der Aias des Sophokles keine Tragödie, denn nach dem Selbstmord des Helden beginnt noch eine bewegte Handlung, in welcher der für die ehrenvolle Bestattung seines Bruders eintretende Teukros über die Atriden den Sieg davonträgt. Soll gerade die am meisten interessierende Persönlichkeit des Dramas es sein, mit deren Untergang es endet, so wäre die Elektra des Sophokles keine Tragödie, denn die Heldin des Dramas, Elektra selber, erreicht mit Hilfe des Orestes das von ihr sehnüchtig erstrebte Ziel, die Bestrafung der Mutter und ihres Buhlen. Und endlich ist mit dem Untergang des Helden sein Tod gemeint, so wäre eins der allerernstesten Dramen, das dem Aristoteles in seiner Poetik als Muster der Tragödie gilt, keine Tragödie, nämlich der König Ödipus des Sophokles, welcher

*) Kodivisionen (nach anderen, weniger wesentlichen Einteilungsprinzipien) sind die nach den Personen der Handlung in historische (mythologische), bürgerliche Dramen, Künstler-Dramen; nach der Form der Dichtung in Dramen in Prosa, in Versen, in gemischter Darstellung; nach der Art des Vortrags in recitierte, gesungene, gemischte. Bei gesungenen Dramen (Opern) pflegt mehr Wert gelegt zu werden auf die Schönheit der musikalischen als auf die der dichterischen Komposition, so daß viele von ihnen gar nicht mehr den Anspruch machen können als dichterische Kunstwerke gewürdigt zu werden.

damit endet, daß der Held sich selbst des Augenlichtes beraubt und die flehentliche Bitte ausspricht, aus seiner Vaterstadt Theben verbannt zu werden. Ja, die einzige dramatische Trilogie, die aus dem griechischen Altertum auf uns gekommen ist, die Orestie des Aischylos würde als Ganzes keine Tragödie zu nennen sein, da am Ende des dritten Stückes, der Eumeniden, sich alles zum Heile und Segen des Orestes und der Stadt Athen wendet.

Danach scheint es besser, dem Sprachgebrauch der Griechen gemäß alle ernstesten Dramen, mögen sie mit dem Siege und der Rettung des Helden, mögen sie mit seinem Untergange schließen, als Tragödien zu bezeichnen; der deutsche Name Trauerspiel wäre weniger passend, weil der erste Bestandteil des Wortes zu bestimmt den Gedanken an ein glückliches oder versöhnendes Ende ausschließt*). Man braucht dann nicht zu zweifeln, ob man auch Goethes Tasso eine Tragödie zu nennen habe, sondern bezeichnet nicht nur dieses Drama mit diesem Namen, sondern auch seine Iphigenie und Schillers Tell, wie auch den Griechen der Philoktet des Sophokles als Tragödie galt, obwohl das Drama mit der Errettung des Helden aus seinem Elend schließt. Jedenfalls ist diese Bezeichnung zweckmäßiger, als für solche Dichtungen, wie es häufig geschieht, den Namen Schauspiel oder Drama zu wählen; denn erstens ist die gewöhnliche Bedeutung derselben eine so umfassende, daß sie auch die allerlustigsten Dichtungen in sich schließt, und zweitens wird es nach obiger Darlegung immer sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich sein, eine scharfe Unterscheidung zwischen Trauerspiel und Schauspiel (oder Drama) im engeren Sinn zu finden und fest zu halten.

Die einheitliche Bezeichnung Tragödie für alle Dramen mit erstem Inhalt entspricht auch der Bezeichnung Komödie**) für

*) Dagegen haben die Bestandteile des Namens Tragödie nichts mit dem Inhalt dieser Dramen zu thun. Der erste Teil des Wortes (Tragos) bedeutet Bock; die tragischen Chöre, aus denen die Tragödie hervorgegangen ist, hießen so, weil die Sänger in der Maske der Satyrn, mit Ziegenfellen bekleidet, auftraten.

**) Der erste Bestandteil des Wortes Komödie Komos bezeichnet das Herumschwärmen in den Straßen. — An den Dionysosfesten nämlich, welchen sowohl die Komödie wie die Tragödie ihren Ursprung

alle Dramen mit heiterem Inhalt. Denn hier hat man es wohl nie versucht, durch besondere Namen diejenigen Dramen, in welchen der Held seinen Zweck erreicht (Lessings Minna von Barnhelm), von denen zu sondern, in welchen er ihn verfehlt**) (Kleist, Der zerbrochene Krug, Molières Tartuffe).

Der Komödie eigentümlich ist das Heitere und Lächerliche, der Tragödie das Ernste und Traurige. Durchkreuzung der Willensbestrebungen, Erfolge, Mißerfolge sind beiden Arten des Dramas wesentlich, weil beide Handlungen darstellen; aber der Verlegenheit und dem Ärger in der Komödie steht gegenüber in der Tragödie höchste Aufregung und Jammer, der Verblüffung das Entsetzen, dem lächerlichen Irrtum die schwere Verschuldung, dem verdorbenen Tage ein zerstörtes Leben. Gutmütigkeit und lustige Neckerei in der Komödie erscheint in der Tragödie als heroische Aufopferung und niederträchtige Bosheit, die unschädliche Liebhaberei und rastlose Geschäftigkeit als verzehrende Leidenschaft und gewaltiges Ringen, und während die Personen der Komödie in ihren Handlungen sich häufig als Sanguiniker oder Phlegmatiker zeigen, wiegt in den Charakteren der tragischen Personen das cholerische Temperament vor.

Diese entschiedenen Gegensätze gelten aber nur von den Komödien und Tragödien, in welchen die komischen und die tragischen Elemente rein und unvermischt erscheinen. Wie im wirklichen Leben in ernste Bestrebungen oft genug Lächerliches sich hineinmengt, wie andererseits das Lachen sich häufig in Weinen und Weinen in Lachen verwandelt, so giebt es auch Dramen, welche entweder tragische und komische Elemente in sich schließen, oder deren Handlung ernst und würdig ist und spannende Situationen enthält, ohne daß unsere Seele bis ins Tiefste er-

verdankt, pflegten die jungen Leute scherzend und singend durch die Straßen zu ziehen. Der Name Komödie weist also (abweichend von dem der Tragödie) auf den Inhalt der Dichtungen hin.

**) Hält man an der Dreiteilung Tragödie (oder Trauerspiel), Schauspiel im engeren Sinne, Komödie (oder Lustspiel) fest, so hat man keine Bezeichnung für die der Tragödie und dem Schauspiel übergeordnete Gattung und stellt zwei Arten einer Gattung (Komödie) gegenüber, für welche man den entsprechenden Versuch der Einteilung gar nicht unternimmt.

schüttert würde. Endlich kann der Dichter seine Meinung über wichtige Lebensinteressen, die ihm sehr am Herzen liegen, durch Handlungen darstellen, welchen das Gepräge der Heiterkeit, ja ausgelassener Laune aufgedrückt ist, wie das in den Komödien des Aristophanes geschieht, welcher seine ernsten Gedanken über politische, philosophische, dichterische Bestrebungen durch komische, zum Teil burleske Situationen und Lachen erregende Handlungen dargestellt hat. Allerdings wird hier die Handlung zum Mittel herabgedrückt und oft genug zu einem Mittel, das durch seine Derbheit auch auf die ästhetisch ganz Unempfänglichen wirken soll und wirkt. Daß diese in der Litteratur einsam stehenden Komödien dennoch nicht nur dramatische Gedichte bleiben, sondern auch bewunderungswürdige Kunstwerke sind, liegt in der seltenen schöpferischen Genialität ihres Dichters.

Die Komödie.

Wesentlich ist der Komödie das Lächerliche und das Heitere (wie in der Tragödie nicht nur das Traurige, sondern auch das Ernste, vgl. 171). Das Lächerliche wird nach den Mitteln, durch welche es hervorgebracht wird, in folgende Arten eingeteilt.

1. Die Situationskomik. Das Lächerliche haftet weder an den Personen, noch wird es durch ihre Willensbestrebungen hervorgerufen, sondern ist ein Ergebnis der zufälligen Fügung der Dinge, entsteht also z. B. durch Überraschungen, Mißverständnisse, Verwechslungen.*) Auch der Ausgang der Scene in Auerbachs Keller im Goetheschen Faust, wo die „lustigen Gesellen“ im Begriff

*) Lessing sagt in seiner Hamburgischen Dramaturgie (Stück 83) von einem Lustspiele Voltaires: „Charaktere und Interesse hat das Stück nicht, aber verschiedene Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergeinsten Fache, da es sich auf nichts als auf's Incognito, auf Verkennungen und Mißverständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel; am wenigsten würden es unsere deutschen Lacher sein.“

stehen, sich einander die Nasen abzuschneiden, weil sie dieselben für Weintrauben halten, gehört ins Gebiet der Situationskomik; denn wenn hier auch die Situation durch den Willen des Mephistopheles hervorgebracht wird, so erscheint dieser Wille doch als ein übernatürlicher, ist also einer von Menschen unabhängigen Fügung der Dinge gleich zu erachten.

2. Die Charakterkomik. Die Personen haben entweder Lächerliches an sich in ihren Manieren, in ihren mit ihrem Wert kontrastierenden Ansprüchen und Prahlerien, in ihren übertriebenen Empfindungen, in der Art ihres Ausdrucks, oder sie bringen, ohne selbst lächerlich zu sein, das Lächerliche durch ihre witzige Rede hervor. Von der ersten Art steht die Komik am niedrigsten, welche das Lächerliche durch die äußere Erscheinung, besonders die vom Gewöhnlichen abweichende Kleidung, bewirkt, von der zweiten Art die, welche durch bloße Wortwitz komisch sein will.*)

Der Hanswurst und der Narr in früheren Lustspielen verkörpern gewissermaßen in sich beide Arten der Charakterkomik zugleich in ihren grellsten Erscheinungen.**)

*) Vergl. Lessing, Hamb. Dram. Stück 96: „Unsere schöne Litteratur hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen ekelnden Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will. Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. B. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört: solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kommt nicht wieder.“ — Seit Lessings Zeit ist unsere Litteratur durch unsterbliche Tragödien bereichert worden, und so paßt sein Urteil glücklicher Weise nicht mehr auf die dramatische Litteratur im allgemeinen, auf die Komödie aber paßt es leider mit wenigen Ausnahmen noch heute.

***) Doch ist zu beachten, daß in manchen Dramen auch der Dichter durch den Narren sein Urteil über die Handlung und die Charaktere ausspricht. Der Dichter erreicht dann durch die Person des Narren einen ähnlichen Zweck, wie Aristophanes durch seine Parabasen, durch welche freilich die Handlung geradezu unterbrochen wird.

3. Die Intrigue. Das Lächerliche wird hervorgebracht durch die gegen einander spielenden Interessen der handelnden Personen. Kein bloßer Zufall bringt die komischen Verwickelungen hervor, die Handelnden können würdige Menschen mit ernstern Zwecken sein, und doch bringt auch ihr zweckmäßiges Handeln sie und Andere in Lagen, die auf den Zuschauer erheiternd wirken und ihn zu herzlichem Lachen erregen.

Diese drei Elemente des Komischen sind in der Regel in allen Komödien enthalten; nur nach der Bedeutung, welche eines von ihnen, die andern Elemente zurückdrängend, für das ganze Stück hat, kann man die Komödien einteilen in Possen, Charakterkomödien, Intriguenlustspiele.

Nähern sich die Komödien durch Einflechten einer Handlung, die unser ernstes Mitgefühl in Anspruch nimmt, dem Tragischen, so entsteht das rührende oder weinerliche Lustspiel, welches als eine Zwischengattung zwischen Komödie und Tragödie zu betrachten ist.*)

Die Tragödie.

Wie der Komödie, in welcher die fröhliche Laune herrscht, die Darstellung des Lächerlichen eigentümlich und wesentlich ist, so gehört zum Wesen der Tragödie, in welcher die Wehmut die herrschende Stimmung ist, die Darstellung des Traurigen, d. h. eines nur drohenden und glücklich abgewendeten oder eines sich wirklich vollziehenden Unglücks. Es sind hier nicht die kleinen Schwächen und Leiden, sondern die gewaltigen Leidenschaften und mächtigen Interessen des Menschenlebens, für welche der Dichter unsere Teilnahme fordert. Es sind „der Menschheit große Gegenstände“, um die hier gerungen wird:

*) Man nennt solche Stücke auch wohl Tragikomödien (oder vielleicht richtiger Tragikokomödien). Der römische Dichter Plautus, welcher das Wort zuerst gebraucht hat, versteht aber darunter nicht ein Drama, in welchem Tragisches und Komisches gemischt ist, sondern solche Komödie, deren durchaus lustige Handlung größtenteils unter höhern Personen vorgeht, wie sein Amphitruo.

Denn nur der große Gegenstand vermag
Den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen.

Aber nicht „Herrschaft und Freiheit“ allein, welche Schiller in seinem Prolog zum Wallenstein, dem diese Worte entnommen sind, entsprechend der Haupthandlung dieses Dramas und der Zeit, in welcher er gedichtet wurde, besonders hervorhebt, sind diese großen Gegenstände sondern alles, was zu Liebe und Haß, zu heiliger Begeisterung und zu flammendem Zorn die menschliche Brust bewegt, alles, was die Leidenschaft entzündet, was, wenn es verfehlt wird, die Seele aufs Gewaltigste erschüttert, wenn es erreicht wird, sie tief und dauernd beseligt.

Da nun dieser ernste Inhalt unumgänglich fordert, daß in allen Tragödien ein Unglück wenigstens hereinzubrechen droht, so läßt sich das Tragische nach den Mitteln, durch welche dieses Unglück herbeigeführt wird (entsprechend der Komödie) in drei Arten einteilen.

1. Das Unglück wird herbeigeführt ohne alle Schuld des Helden, durch ein verhängnisvolles Zusammentreffen von Umständen, die nicht vom menschlichen Willen abhängig sind, durch unheilvolle, unbeabsichtigte Verknüpfung von Thatsachen, welche ihm das Verderben bereiten. Mitten in diesen Fügungen zeigt uns der Dichter den zweckvoll handelnden, vergeblich ringenden Menschen, der durch sein Handeln das nicht Gewollte oft gerade herbeiführt. Gute Tragödien dieser Art sind selten. Das glänzendste Beispiel ist der König Ödipus des Sophokles.*) Auch Shakespeares Romeo und

*) Schillers Braut von Messina hat mit dem König Ödipus nur äußerliche Ähnlichkeit. Die That Don Cesars scheint von dem alten Orakel abzuhängen, hängt aber in Wirklichkeit von dem Charakter des Helden ab, sie ist seine Schuld, wie es auch der Dichter am Schlusse des Dramas nachdrücklich und feierlich ausspricht. Das Drama hat sehr große Schönheiten, es wäre aber noch schöner, wenn die Erfindung des Orakels, welches die Ursache von Beatrices Entfernung ist, durch eine andere ersetzt worden wäre. Die eigentlich tragische Handlung des Stückes selber wäre auch ohne diese Erfindung sehr wohl denkbar. Den großen Unterschied zwischen der Sophokleischen und Schillerschen Dichtung hat L. Bellermann in dem „Rückblick“ zu seiner Ausgabe des König Ödipus (S. 141) klar auseinander gesetzt, wobei er freilich der

Julia gehört zu dieser Art, ebenso die Trachinerinnen des Sophokles, in denen ein unglückseliger Irrtum den Tod der Deianeira und des Herakles herbeiführt. Dagegen haben die sogenannten Schicksalsdramen in der neueren deutschen Dichtung sehr geringen Wert. *)

Braut von Messina nicht den König Ödipus allein, sondern diesen zusammen mit dem auf Kolonos als ein Ganzes gegenüberstellt:

„Allerdings ist es zunächst niederdrückend, wenn wir den Ödipus ohne seine Schuld so Furchtbares tragen sehen, aber dieser selbe Ödipus kann sich im ganzen stolzen Gefühle seiner Unschuld aufrichten, wie er es auf Kolonos thut: er erhebt sich zu der tief sittlichen Anschauung, daß nur die That sein eigen ist und ihm angerechnet werden kann, die er mit freiem Willen und mit Absicht gethan. Er hat etwas in sich gefunden, was größer ist, als das Schicksal; das Schicksal hat zwar seine Hand zwingen können, den Vater zu töten, aber über seine Gesinnung, über den eigentlichen Kern seines Wesens hat es keine Macht. Einer solchen Erhebung ist offenbar ein Don Cesar unfähig. Hier hat das Schicksal nicht bloß seine Hand gezwungen, sondern er hat auch ein bewußter, schuldiger Brudermörder werden müssen: hier ist die Axt an die Wurzel seines sittlichen Wesens gelegt. Es ist erhebend, daß der Mensch etwas in sich hat, das unberührt bleibt, selbst wenn das Schicksal ihn zwingt, äußerlich das Furchtbarste zu thun, die menschliche Freiheit und Selbständigkeit auf sittlichem Gebiet wird hierdurch glänzend bewährt; aber es ist eine zermalmende Vorstellung, daß es eine Macht geben soll, die den Menschen nicht bloß zwingen kann den Bruder zu töten, sondern die sogar sein Herz zwingen kann, den Brudermord zu wollen.“

*) Im König Ödipus von Sophokles ist die Vorherbestimmung durch die Orakel nur Beiwerk, das von der nationalen Sage in die Dichtung herübergenommen ist. Durch den Orakelspruch, den Ödipus selbst in Delphi erhält, wird nichts weiter motiviert, als seine Flucht aus Korinth, die eben so gut durch andres hätte motiviert werden können. Von dem was Ödipus sonst thut, ist nichts der Art, daß es nicht auf natürliche Weise aus seinem leidenschaftlichen Gemüt und seinem wahrheitsliebenden edlen Sinne flösse. Wesentlich ist dem Drama die Darstellung jähren Sturzes aus reichem Glück in tiefe Nacht ohne eigene Schuld. Das zeigt sich auch in den Chorgesängen und in den Schlußtrochäen. Es verläuft alles in verständlicher Weise nach klaren, menschlichen Motiven. Die Tragödie wäre nicht minder erschütternd, ja, sie würde uns, für die das Orakelwesen immer etwas Fremdartiges hat, noch mehr ergreifen, wenn das dem Laios gegebene Orakel fort bliebe. Dem

2. Das Unglück des Helden wird herbeigeführt durch fremde Schuld, d. h. durch die rücksichtslose Selbstsucht oder gar durch die Bosheit einer handelnden Person, welche eben dieses Unglück beabsichtigt. So wirkt Jago in Shakespeares Othello. Daß aber auch diese Urheber des Unglücks in dasselbe mit hineingezogen werden, ist eine nicht zurückzudrängende, durchaus berechtigte Forderung unseres sittlichen Gefühls. Unschuldige leiden zu sehen, ist zwar die schmerzlichste Empfindung, welche die Tragödie hervorrufen kann, und mit Recht haben große Dichter dergleichen selten dargestellt; aber es wird doch zugleich durch die edle Art, mit welcher der Held das Unglück trägt, unsere wehmütige Stimmung gemildert. Daß aber am Ende der Handlung Schurken triumphieren, das mit anzusehen ist mit Recht uns durchaus unerträglich.

3. Das Unglück des Helden wird herbeigeführt durch seine eigene Schuld. Zu unterscheiden sind hier zwei Fälle. Die Willensbestrebungen des Helden können von Anfang an auf ein verkehrtes Ziel gerichtet sein, wie in Shakespeares Macbeth und Richard III, Goethes Tasso, Schillers Wallenstein, oder dem an sich berechtigten Streben des Helden tritt ein anderer Wille gegenüber, dem gleichfalls die Berechtigung nicht abzusprechen ist; aus diesen sich bekämpfenden Bestrebungen, die durch den Widerspruch, den sie finden, über das Maß hinausstürmen, geht dann das Unglück des Helden und oft genug auch das seines Gegenspielers und aller an der Handlung beteiligten Hauptpersonen hervor. Das Maß der Verschuldung kann sehr verschieden sein. So besteht die Schuld der Sophokleischen Antigone, die voll hochherzigen Sinnes für den toten Bruder handelt, nur in der Art, wie sie nach der That mit ganz unnötigem Trotz und schneidendem Hohn dem Könige entgegentritt, dadurch ihn aufs äußerste reizt und jeden versöhnenden Ausgang unmöglich

Laios konnte das Kind geraubt sein, und dann könnte die Handlung, ohne daß sie ihren dichterischen Wert verlöre, ebenso verlaufen. Dasselbe gilt von der Schillerschen Braut von Messina, aber nicht von den modernen, von Platen mit Recht gegeißelten Schicksalstragödien, deren Verfasser das der Sophokleischen Dichtung Unwesentliche nach der Art stümpernder Nachahmer zur Hauptsache gemacht haben.

macht. Dagegen wiegt das Unrecht Kreons sehr viel schwerer, der das harte Verbot erlassen, dadurch den Ungehorsam Antigones erst hervorgerufen hat und durch den Hohn, mit welchem ihn die Jungfrau behandelt, sich wirklich zu der Verurteilung derselben hinreißen läßt. Aber wenn auch sein Verbot, den Polyneikes zu bestatten, hart und grausam ist, der Dichter läßt uns doch keine anderen Motive dafür erkennen, als ernste Sorge um das Wohl der Vaterstadt, hinter welcher nach seiner Meinung alle Familieninteressen weit zurückstehen müssen. Daß er aber in der That starke, innige Empfindung nicht nur für das Heil des Staates, sondern auch für die Familie hegt, zeigt der Dichter durch die tiefe Erschütterung über den Verlust der Seinen, in welche ihn seine verblendete Handlungsweise gestürzt hat.

Wie in derselben Komödie das Lächerliche oft nicht nur auf eine Weise hervorgebracht wird, so kann auch in der Tragödie das Unglück durch ein Zusammenwirken mehrerer Faktoren entstehen. Im König Lear von Shakespeare zum Beispiel entsteht es durch das am Anfange des Dramas sehr unüberlegte Thun des Königs und die niederträchtige Handlungsweise der beiden Töchter, welche die Thorheit des Vaters in so schändlicher Weise sich zu nutze machen. Es wirken also von den oben angegebenen Arten hier die zweite und dritte Art zusammen. Ähnlich steht es mit Schillers Räubern.

Die Tragödien, in welchen vorzugsweise durch die dritte Art, das heißt, durch den Charakter des Helden und sein Thun das Unglück heraufbeschworen wird, sind die häufigsten, und sie entsprechen auch am meisten dem wirklichen Leben.

Die Abwehr des drohenden Unglücks in anderer Art, als gemäß der dritten, herbeizuführen, muß als ein ästhetischer Fehler gelten. Dieser würde darin bestehen, daß (gemäß der ersten Art) die Verwirklichung des hereinbrechenden Unglücks durch ein unvorhergesehenes und unbeabsichtigtes Geschehen noch glücklich verhindert wird, oder daß (gemäß der zweiten Art) der Held durch mächtiges Eingreifen einer einflußreichen und wohlwollenden Persönlichkeit (*deus ex machina*) dem drohenden und scheinbar unabwendbaren Verderben entrissen wird.

Daß die Tragödie den Helden in Schuld verstrickt und diese Schuld durch seinen Untergang gesühnt zeige, ist keine wesentliche

Eigenschaft derselben im allgemeinen*), sondern nur einer Art, freilich der häufigsten und wichtigsten. Und davon, daß in diesem Falle die Sühne der Schuld entsprechen müsse, kann gar nicht die Rede sein; wir müßten denn mit mehr als drakonischer Strenge den Tod als angemessene Strafe für die allerverschiedensten Arten von Verschuldung, für die allerverschiedensten Grade derselben erkennen wollen.***) Freilich wird der Held einer Tragödie, weil sein Wesen von allen Seiten beleuchtet, und er in erstem Kampfe mit widerstrebenden Mächten gezeigt wird, mehr menschliche Gebrechlichkeit zu offenbaren Gelegenheit haben, als die Nebenpersonen, von denen manche nur dazu kommen, die edlen und liebenswürdigen Seiten ihres Charakters durch ihre Teilnahme an der Handlung zu enthüllen; ein völlig schuldloser Held ist also darum in guten Tragödien selten, weil gute Dichter eben das Wesen wirklicher Menschen darstellen und nicht eine Summe von fleckenlosen Tugenden in Menschengestalt: aber ob diese keinem Menschenleben fehlende Gebrechlichkeit in jedem Falle als eine unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigende Sühne den Tod nach sich ziehen müsse, ist doch eine ganz andere Frage. Die poetische Gerechtigkeit unterscheidet sich nicht darin von der gewöhnlichen, daß ihr Strafcodex ein strengerer ist, als der unserer Rechtspflege, sondern erstens darin, daß nach ihr von der Strafe auch solche Personen ereilt werden, an welche die irdische Gerechtigkeit nicht hinanreichen kann, zweitens darin, daß hier oft auf ganz andere Weise die Schuld gesühnt wird, als nach den Paragraphen des Strafrechts, und die Strafe von anderen Personen vollzogen wird, als von den im staatlichen Leben dazu bestellten, und drittens

*) Deianeiras Leiden bei Sophokles trifft sie ohne jede Verschuldung, die Elektra desselben Dichters verschuldet sich schwer ohne jede Sühne. In ähnlichem Verhältnis stehen zu einander die aulische Iphigenie des Euripides und seine Medea.

***) Shakespeares Richard III., der rücksichtsloseste Egoist, stirbt den Heldentod in der Schlacht, und Gretchen im Faust, die durch schweres Büßen ihre Seele geläutert und geheiligt hat, geht der schwächvollen Hinrichtung entgegen. Die Anhänger der Schuldtheorie wissen freilich selbst an der Cordelia und Desdemona die Vergehungen aufzufinden, durch welche diese edlen Frauen ihren gewaltsamen Tod nach der poetischen Gerechtigkeit verdient haben.

darin, daß sie vor ihr Tribunal Handlungen zieht, für welche das Gesetzbuch keine Strafen hat, und die nach unserm sittlichen Bewußtsein doch Strafe mit vollem Recht verdienen. Daß aber auch geringe Vergehen, unbesonnenes Handeln, thörichte Ansprüche in ihrer Verflechtung mit dem Getriebe der uns umgebenden Welt zu dem schlimmsten Ausgange führen, das ist nicht eine Forderung der Gerechtigkeit, weder der poetischen noch der praktischen, aber es ist ein Abbild des menschlichen Lebens und mahnt daran, daß dem Eindringen der finstern und verderblichen Gewalten in jedes Leben der Weg geöffnet ist, wenn der Mensch sich von der Bahn des Rechten auch nur um ein Geringes entfernt. Der Dichter nämlich versteht es (Lessing, Hamb. Dram. Stück 32) „die Leidenschaften der Handelnden durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen, daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst gethan haben, daß uns nichts dabei befremdet, als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler*) Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben“.

Über das Wesen des Tragischen gehen die Ansichten weit auseinander. Das kommt daher, daß manche Ästhetiker in einzelnen, von ihnen besonders hoch geschätzten Tragödien das Tragische rein und scharf ausgeprägt finden und mit Rücksicht auf diese nun eine Begriffsbestimmung**)

*) Natürlich ist hier „fatal“ nicht in der jetzt üblichen, sehr abgeschwächten Bedeutung „unangenehm“, sondern in der ursprünglichen, starken „verhängnisvoll“ zu verstehen.

***) Der älteste Ausspruch über die Tragödie ist der des Philosophen und Rhetors Gorgias. Er tritt in der Form einer Definition auf, ist aber nur eine geistreiche und nicht gleich verständliche Bemerkung über die Tragödie oder vielmehr das Drama überhaupt. Gorgias nennt die Tragödie „eine Täuschung, in welcher der Täuschende gerechter ist als der, welcher die Täuschung nicht hervorgebracht hat, und der Getäuschte

geben, die viel zu eng ist, als daß sie auf andere, gleichfalls bedeutende Tragödien paßte.*)

Nimmt man das Wort im weitesten Sinne — und es wird häufig genug in diesem Sinne verstanden — so würde es gar nicht einmal etwas nur der Tragödie Eigentümliches bezeichnen, ja sogar nicht etwas nur an Kunstwerken Erkennbares, da man ja auch von tragischen Verwicklungen im Leben spricht. Und wer wollte leugnen, daß in epischen Dichtungen**) tragische Handlungen ent-

weiser als der, welcher sich nicht hat täuschen lassen“. So ist der witzige Wortlaut. Der Sinn ist wohl, daß der Dichter, dem die Täuschung gelingen soll, den auftretenden Personen überall das rechte Maß im Reden und Handeln geben muß, wenn er den Schein der Wirklichkeit hervorbringen will, in diesem Sinne also gerechter ist, als der schlechte Dichter. Und die größere Weisheit des Getäuschten ist aufzufassen als höhere ästhetische Empfänglichkeit, welche die Freude an dem Kunstwerk erst möglich macht.

*) Wenn z. B. „die bewußte Unterwerfung des büßenden Helden unter die von ihm als heilig und unverbrüchlich anerkannte sittliche Ordnung, der er sein vergängliches Ich zum Opfer bringt“ in der Tragödie dargestellt werden soll, so sind Shakespeares Richard III. und sein Macbeth himmelweit davon entfernt Tragödien zu sein, und in der Antigone des Sophokles könnte dann allenfalls Kreon als der Held gelten, nimmermehr Antigone selber. Und wo ist in der Elektra des Sophokles der so büßende Held? Wo in der Medea des Euripides, in Goethes Egmont, in Schillers Wallenstein? Und nimmt man überhaupt in die Begriffsbestimmung der Tragödie das Merkmal der Verschuldung des Helden hinein, so ist der König Ödipus keine Tragödie; und soll die Verschuldung in gerechtem Verhältnis zum Unglück stehen, so steht es recht schlecht um viele, schöne Tragödien. — Von einem Kampf des Helden mit dem Schicksal zu sprechen, ist eine hergebrachte, aber nichts klar machende Redensart. Der Held nämlich kann die Macht der ihm widerstrebenden Gewalten unmöglich für die Macht des Schicksals halten, denn ein bewußtes Kämpfen gegen das, was ihm als etwas ganz Unvermeidliches erscheint, wäre doch überaus thöricht; der Zuschauer kann aber im Verlaufe des Dramas es auch nicht mit Sicherheit erkennen; erst das Ende des Stückes zeigt ihm in dem unterliegenden oder siegenden Helden den unbezwinglichen Schicksalswillen.

**) Gerade von der Tragödie ist der Ausdruck tragisch deshalb hergenommen, weil das Drama die lebendigste und ergreifendste Dichtungsart ist. Dasselbe Unglück, das der Epiker als ein längst

halten seien? Die Haupthandlung der Ilias ist durchaus eine tragische, und aus der Nausikaa-Episode in der Odyssee hat Goethe eine Tragödie schaffen wollen und in der That den Anfang dazu gemacht.

Beschränkt man das Wort aber auf die Tragödie, so wird man im allgemeinen als tragisch wohl nichts anderes bezeichnen können, als die scenische*) Darstellung eines mit drohendem Unglück ringenden, es besiegenden oder ihm unterliegenden Menschen. Tragisch bleibt also der Konflikt, auch wenn der Held siegreich aus ihm hervorgeht. Besonders ergreifend sind aber die Tragödien, in welchen der Held selber zwar äußerlich unterliegt, aber das, wofür er gekämpft hat, triumphiert und eine schönere Zukunft verbürgt.

Bei der Bestimmung des Wesens der Tragödie braucht nicht ihre Wirkung angegeben zu werden. Denn ihre Wirkung gehört nicht zu den Eigenschaften, welche ihr anhaften müssen, wenn sie nichts von ihrem Wesen verlieren soll. Die Wirkung gehört in das weite Gebiet der Relationen**). Bei der großen Verschiedenheit der Leser und Zuschauer nach Bildung, Alter, Geschlecht wird die Wirkung der Tragödie, wie jedes Gedichts, jedes Kunstwerks eine sehr verschiedene sein. Will man aber die Wirkung so verstanden wissen, daß es die der Tragödie möglichst angemessene, die ihrer Idee am meisten entsprechende ist, so ist diese Wirkung höchstens konsekutiv wesentlich, nicht konstitutiv, braucht also als etwas Selbstverständliches in eine Definition nicht aufgenommen zu werden. Die wünschenswerte Wirkung auf den idealen

vergangenes darstellt, tritt in der Tragödie mit kräftigster Anschaulichkeit vor die Sinne oder die Phantasie. Bei reger Phantasie kann aber das Tragische auch in epischer Darstellung sehr mächtig wirken. Man denke an die Ilias, Gesang 16, 22, 24, an die Nibelungen, Abenteuer 16, 17, 37, 39.

*) Scenisch, nicht bloß anschaulich; denn Anschaulichkeit verlangen wir auch von der im Epos dargestellten tragischen Handlung.

***) Zum Wesen eines guten Messers gehört der handliche Griff, die Schärfe und Härte der Klinge und ihre feste Einfügung. Seine Wirkungen, daß es Holz zerschneidet, aber auch brauchbar ist zur Ermordung eines Menschen, sind Relationen, die für das Wesen zufällig sind. Seine wünschenswerte Wirkung aber, daß es nur als nützlich

Zuschauer oder Leser kann die Tragödie nur dann hervorbringen, wird sie aber auch immer hervorbringen, wenn das in ihr dargestellte Unglück, der Kampf des Helden mit den widerstrebenden Mächten, die fördernde und hindernde Teilnahme Anderer an diesem Ringen, die Charaktere der Handelnden mit Anschaulichkeit, mit idealer Wahrheit, in lebendiger und edler Sprache dargestellt werden. Die Wirkung auf den empfänglichen, ästhetisch gebildeten*) Zuschauer ist nur die Probe, ob der Dichter allen Anforderungen, welche das Kunstwerk an ihn stellt, genügt hat; dieser Zuschauer gehört zu den Wenigen (nach Schillers Epigramm), mit deren Beifall der große Dichter sich oft genug begnügen muß.

Wenn nun aber auch in einer Definition der Tragödie die Bezeichnung ihrer Wirkungen nicht notwendig ist, so scheint es bei eingehenderer Betrachtung derselben doch zweckmäßig, diese Wirkungen sich zu vergegenwärtigen; denn in der „Wechselwirkung des Dichters und der Genießenden liegt das Leben der Kunst“.

Diese Wirkungen sind nun in der Tragödie, welche die tiefsten Seelenerregungen in Leid und Freude darstellt, äußerst mannigfach. Was Schiller in der „Macht des Gesanges“ im allgemeinen vom Dichter sagt, das gilt ganz besonders vom Tragödiendichter:

Wie mit dem Stab des Götterboten
Beherrscht er das bewegte Herz,
Er taucht es in das Reich der Toten,
Er hebt es staunend himmelwärts,
Und wiegt es zwischen Ernst und Spiele
Auf schwanker Leiter der Gefühle.

Liebe, Bewunderung**), Begeisterung, Abneigung, Furcht, Zorn,

Instrument gebraucht werde, hängt ab von den Menschen, welche es gebrauchen und unausbleiblich diese Wirkung hervorbringen werden, wenn das Messer nur alle wesentlichen Eigenschaften besitzt.

*) Ein kompliziertes Instrument hat auch nur Wert für den Techniker, der es zu gebrauchen versteht, und daß es so eingerichtet sei, daß dieser (aber auch nur dieser) es anwenden könne, ist eine selbstverständliche Forderung. Auch ein gelehrtes oder philosophisches Buch kann die seinem Wesen entsprechende Wirkung nur auf eine geringe Anzahl von Menschen ausüben.

**) Man kann Lessing nicht zustimmen, wenn er im allgemeinen die Bewunderung für einen kalten Affekt erklärt. Es giebt gewiß eine

Abscheu, Entsetzen, Mitfreude, Rührung, Befriedigung des Rechtsgefühls, Mitleid, Resignation, Erhebung des Gemüts zum Ewigen — wer wollte die Gefühle alle aufzählen, welche durch die Handlung der Tragödie, durch die Betrachtung ihrer Charaktere in uns erregt werden können!

Von diesen Affekten hat Aristoteles in seine Definition der Tragödie (Poetik Kap. 6) nur zwei aufgenommen: Furcht und Mitleid. Die Definition lautet: „Die Tragödie ist die nachbildende Darstellung einer ernsten, in sich geschlossenen Handlung von beträchtlichem Umfang, mittels einer Rede, welche durch verschiedene, gesondert je nach den Teilen des Dichtwerks zur Anwendung gelangende Arten des Schmuckes verschönert ist, und zwar eine durch handelnde Personen und nicht in der Form der Erzählung vollzogene Nachbildung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Befreiung von derartigen Gefühlen zum Enderfolge hat.“*)

Furcht und Mitleid sind auch gerade diejenigen Affekte, die jede Tragödie in den Zuschauern erregen wird, weil es eben zum Wesen der Tragödie gehört, die Darstellung eines wenigstens drohenden Unglücks zu enthalten. Wie es aber keine Tragödie gibt, durch welche nicht zum mindesten diese Affekte erregt

(um mit Fr. Schlegel zu reden) frierende Bewunderung, auch eine neid-erfüllte; aber es giebt auch eine andachtsvolle, gerührte und begeisterte. Lessing meint, Bewunderung sei das entbehrlich gewordene Mitleid. Dann könnte man auch das Mitleid als die durch den Mißerfolg des Helden zurückgedrängte Bewunderung erklären. Wir mögen immerhin am meisten das Verhalten der Menschen im Kampf mit dem Leide bewundern und am meisten die bemitleiden, die früher unsere Bewunderung sich erworben haben; aber ohne Zweifel giebt es auch Bewunderung ohne alles Mitleid und Mitleid ohne jede Bewunderung; es giebt aber auch Beides auf das innigste gemischt. So empfinden wir für Antigone, so für Gretchen am Ende des Faust (Teil I), so für Max Piccolomini.

*) Die Übersetzung ist von Überweg. Der griechische Ausdruck für Befreiung heißt *Katharsis*, für Erzählung *Apangelia*. In Bezug auf das Letztere kann es auffallen, daß Aristoteles des epischen Elements, der so häufigen Erzählungen des *Angelos*, die gerade in der griechischen Tragödie ein fast notwendiger Bestandteil sind, nicht nur keine Erwähnung thut, sondern es ausdrücklich auszuschließen scheint. Denn natürlich hat Aristoteles auch die bloße Berichterstattung unter den Begriff der Handlung subsumiert.

werden,*) so giebt es auch keine gute, ergreifende Tragödie, durch welche nur diese beiden erregt würden.

Ob unter Furcht in der Aristotelischen Definition die Furcht für die handelnden Personen (also eine sympathische Furcht) zu verstehen sei, oder die Furcht für uns, daß wir in ein ähnliches Unheil hineingerissen werden könnten, ist streitig; nicht streitig mehr aber ist heutzutage, daß unter der „Befreiung“ (der Katharsis), nicht eine Reinigung und Läuterung der Gefühle zu verstehen sei,**) (was das griechische Wort zu bedeuten scheint), sondern eine erleichternde Entladung von diesen Gefühlen gerade durch ihre Erregung. Noch sicherer ist es, daß Aristoteles mit Furcht und Mitleid nicht die von dem Dichter dargestellten Affekte der handelnden Personen gemeint haben kann, obwohl sich Goethe aus ästhetischen Gründen für diese Auffassung in seiner „Nachlese zu Aristoteles Poetik“ mit großer Lebhaftigkeit ausgesprochen hat.

Nachdem Goethe die letzten Worte der Definition so übersetzt hat: „nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt“, fährt er fort: „Durch vorstehende Übersetzung glaube ich die bisher dunkel geachtete Stelle ins Klare gesetzt zu haben, und füge nur folgendes hinzu: wie konnte Aristoteles in seiner jederzeit auf den Gegenstand hinweisenden Art, indem er ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels redet, an die Wirkung, und was mehr ist, an die entfernte Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde? Keineswegs! er spricht ganz klar und richtig aus: Wenn sie durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse

*) Ist freilich der Held selber der Anstifter all des Unheils und liegt die Quelle in seiner niederträchtigen Selbstsucht, so kann sich das Mitleid auf ihn nicht richten. Das gilt von Shakespeares Richard III. Auch Macbeths Charakter und Thaten und Ende werden eher eine Art von Bewunderung, hier allerdings eine sehr kalte, als Mitleid einflößen.

Albanien sagt im König Lear (V, 3), als er Gonerils und Regans Leichen sieht:

Dies Strafgericht des Himmels macht uns zittern,
Rührt unser Mitleid nicht.

***) Diese Erklärung widerlegt und die richtige gegeben zu haben ist das Verdienst der Philologen H. Weil und J. Bernays.

sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen. Er versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird.“*)

Goethe hat Unrecht, insofern er die Meinung des Aristoteles richtig verstanden zu haben glaubt. Unrecht würde er auch haben, wenn man seine Worte so deuten wollte, als ob er die von Aristoteles angegebene Wirkung überhaupt leugnete. Er leugnet sie aber nur als eine notwendig erfolgende und hat Recht damit. Daß der große Dichter die Wirkung, welche der große Philosoph von der Tragödie rühmt, wohl gekannt, selber empfunden und bei den Empfänglichen als sicherlich erfolgend vorausgesetzt hat, würden wir ohne weiteres glauben, wenn wir es nicht durch seine Äußerungen wüßten.

Von der Trauerfeier für Schiller sagt er (Düntzer, Goethes Leben S. 535), daß sie den Schmerz nur aufrege, um ihn zu mildern und in höhere, tröstliche Gefühle aufzulösen. In den „Wanderjahren“ (II, 5) spricht er folgende Ansicht über die Dichtung im allgemeinen aus: „Innig verschmolzen mit Musik, heilt die Poesie alle Seelenleiden aus dem Grunde, weil sie solche gewaltig erregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.“ Und in dem Maskenzug (zum 16. Februar 1781) läßt er die Tragödie von sich selber sagen:

Mit nachgeahmten hohen Schmerzen
Durchboh'r ich spielend jede Brust,
Und euren tiefbewegten Herzen
Sind Thränen Freude, Schmerzen Lust.

Ja, hat doch Goethe in seinem Gedicht „Vermächtnis“ es für den „wünschenswertesten Beruf“ des Dichters erklärt „edlen Seelen vorzufühlen“.

*) Vergl. dazu auch die späteren Worte in der „Nachlese“, die bereits oben S. 16 zitiert sind. Noch stärker spricht sich Goethe in einem Briefe an Zelter (29. März 1827) darüber aus: „Die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst ist die ewige unerläßliche Forderung. Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben. Welch ein Jammer!“

Goethe stimmt also mit Aristoteles in Bezug auf die Wirkung der Tragödie überein, nur erweitert er dessen Ansicht dadurch, daß er die Wirkung jeder ernstesten Dichtung zuschreibt*), und vertieft sie dadurch, daß er aus der Erregung und dem Ablauf der Gefühle eine erhebende, versöhnende Stimmung hervorgehen läßt, allerdings nicht in jedem beliebigen Zuschauer und Leser. So weit wird man aber auch seinen tadelnden Bemerkungen über die richtig verstandene Definition des Aristoteles Recht geben, daß, statt in die Definition eine bloße Relation aufzunehmen, die zufällige Wirkung auf den Zuschauer, es zweckmäßiger gewesen wäre, die Eigenschaften der „Konstruktion“ der Tragödie selber anzugeben, welche allein diese Wirkung hervorbringen können.**)

Goethe hat die „Ausgleichung und Versöhnung der Leidenschaften“, die er von der dichterischen Komposition selber verlangt, in seinen eigenen Tragödien auch zur Anschauung gebracht. Die letzten Worte Egmonts, Gretchens in der Kerkerzene, Tassos zeigen, wie er sich diese Forderung erfüllt gedacht hat.

*) In seinen Gesprächen mit Eckermann (I, 258) sagt er ausdrücklich: „Sie wissen, Aristoteles sagt vom Trauerspiele, es müsse Furcht erregen, wenn es gut sein sollte. Es gilt dies jedoch nicht bloß von der Tragödie, sondern auch von anderer Dichtung.“

***) Vergl. Überweg in Anm. 25 zu seiner Übersetzung der Aristotelischen Poetik: „Die Anregung und der Ablauf des Gefühls erfolgt auf die für den Gebildeten angemessene und lustvolle Weise dann, wenn das Kunstwerk den für dasselbe geltenden objektiven Gesetzen entspricht.“



Klassische und romantische Dichtung.

Der Gegensatz von klassischer und romantischer Poesie betrifft alle Dichtungsarten. Der Ausdruck klassisch wird in verschiedener Bedeutung verstanden, je nachdem damit der Wert einer Dichtung oder die Entstehungszeit derselben, oder eine besondere Eigentümlichkeit ihres Inhalts bezeichnet wird.

1. Dem ursprünglichen Wortsinn nach versteht man unter „klassisch“ das Musterhafte und Vollendete. In der altrömischen Verfassung nämlich bezeichnete *classis* eine zur Abstimmung berufene Volksabteilung, vorzugsweise aber die erste, wie aus der Redensart *infra classem* erhellt. *Classicus* ist nach diesem Gebrauch also so viel wie vorzüglich (*testis classicus*), sein Gegensatz das Unbedeutendere, Mangelhafte. Auf die Litteratur der einzelnen Völker angewendet, bezeichnet das Wort *Klassiker* die Schriftsteller, besonders die Dichter, deren Werke bleibenden Wert haben und anderen zum Muster dienen.

2. Weil man bei den Griechen und Römern die Muster der Poesie fand, so wurde der Begriff klassisch dahin erweitert, daß man darunter alles ihnen Angehörige, nicht nur das Musterhafte, verstand. So steht das klassische Altertum im Gegensatz z. B. zum egyptischen oder persischen, und die Werke des klassischen Altertums im Gegensatz zu denen des Mittelalters und der Neuzeit. In dem ersten Gegensatz hätte also das Wort klassisch die Bedeutung eines *Adjectivum specificum*, im zweiten die eines *epitheton ornans* (Vergl. oben S. 40), da man wegen der großen Bedeutung der griechischen und römischen Dichtung und ihres mächtigen Einflusses auf die spätere Poesie an ein anderes Altertum gar nicht denkt, als an das dieser beiden Völker. Das Wort in

diesem Sinne gefaßt bildet den Gegensatz zum Mittelalterlichen und Modernen*) ohne Rücksicht auf den Wert ihrer litterarischen Erzeugnisse, und im besonderen bezeichnet es dann den Gegensatz zum Germanischen und Romanischen.

3. Denkt man an gewisse Eigentümlichkeiten in Lebensanschauung und Form der Darstellung, welche die Poesie des Altertums von den späteren Zeiten unterscheiden, so entsteht der Gegensatz des Klassischen und Romantischen. Ursprünglich ist das Romantische das den Romanen Eigentümliche; es wird aber in weiterer Anwendung von einer gewissen Richtung in der Poesie aller Nationen gebraucht, die in der Poesie der Griechen und Römer entweder nicht vorhanden ist oder gegen anderes sichtbar zurücktritt. Diesen Gegensatz in deutliche Begriffsbestimmungen zu fassen, ist schwierig; nach Wertschätzung und Neigung werden die Bestimmungen von Seiten verschiedener Ästhetiker auch sehr verschieden ausfallen. Folgende Gegenüberstellungen müssen genügen, um zu zeigen, wie im Laufe der Zeit der Gegensatz aufgefaßt worden ist.

Als klassisch gilt das in strenge Form Gebrachte, Anschauliche, gleichsam Plastische, als romantisch das die strenge Form Verschmähende, aber innig Ergreifende, mehr das Gemüt, als den Verstand Beschäftigende, gleichsam Musikalische.***) Danach bevorzugt die klassische Poesie das Klare und Durchsichtige,***) die

*) In litterarhistorischen Schriften der sogenannten romantischen Schule wird dieses beides ganz allgemein im Gegensatz zum Antiken das Romantische genannt.

**) Tieck, das Haupt der romantischen Schule, hat den poetischen Ausspruch gethan:

Süße Liebe denkt in Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern:
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

und den prosaischen: „Stimmung kann den Inhalt ersetzen. Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichts ausmachen?“

***) Uhland, der in seiner ersten Zeit der Romantik nahe stand, hat einmal von sich bekannt: „Was die klassischen Dichterwerke trotz meines eifrigen Lesens mir nicht geben konnten, weil sie mir zu klar,

romantische das Ahnungsreiche und Geheimnisvolle.*) Das Klassische hält sich lieber im Diesseits, das Romantische richtet seinen Blick gern ins Jenseits. Dabei kann dem Klassischen leicht eine zu große Kühnheit anhaften, dem Romantischen Dunkelheit und Verschwommenheit.

Das Klassische will nur von allgemein menschlichen, zu aller Zeit gültigen Voraussetzungen ausgehen, Gefühle darstellen, die in jeder Brust ein Echo finden, Handlungen darstellen, deren Motive allen verständlich sind;**) die romantische Dichtung nimmt ihre Motive oft aus vorübergehenden, zu einer bestimmten Zeit einmal mächtig gewesenem Lebensauffassungen, wie vom Rittertum, der ritterlichen Ehre, dem überspannten Frauendienst oder zieht ganz besondere und ungewöhnliche Seelenzustände***), wie den Somnambulismus in ihre Darstellung hinein, verschmährt auch nicht, dem Gespenstischen den Schein der Realität zu geben.

zu fertig dastanden, das fand ich hier (in Walter von Aquitanien): frische Bilder und Gestalten, mit einem tiefen Hintergrunde, der die Phantasie beschäftigte und ansprach.“

*) In diesem Sinne spricht man auch von romantischen Gegenden und versteht darunter z. B. dunkle Gebirgsschluchten, Mondscheinbeleuchtung. Für das Entgegengesetzte aber, eine sonnige fruchtbare, klar in allen Teilen vor den Augen liegende Landschaft ist hier das Wort klassisch nicht im Gebrauch. Allerdings aber entsprachen dem Geschmack und Naturgefühl der Griechen und Römer solche Landschaften mehr als schaurige Gebirgsscenerien.

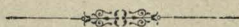
**) Sehr bezeichnend für das Romantische ist, was der Romantiker Novalis einmal an Tieck über Goethes Wilhelm Meister schreibt: „Das Buch handelt bloß von gewöhnlichen, menschlichen Dingen, es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte.“ Er vermißt darin das Romantische und Wunderbare, und doch sind in der zweiten Hälfte des Romans mehr romantische Elemente enthalten, als sie manchem Leser willkommen sind.

***) Auch in Lebensverhältnissen und Lebenseinrichtungen nennt man wohl Fernliegendes, Ungewöhnliches romantisch. So bezeichnete mit diesem Wort ein in den nordamerikanischen Wäldern Reisender alles ihm Begegnende, was der europäischen Kultur widersprach. Hat man doch die Flucht vor dem Trivialen als das Grundwesen der Romantik bezeichnet.

Die Dichter der romantischen Schule haben in ihrer Abneigung gegen die Klarheit und Faßlichkeit des Klassischen das Wesen des Romantischen mit solcher Übertreibung dargestellt, daß man, falls es wirklich mit dem Romantischen so bestellt wäre, wie sie angeben, Goethes Worte für durchaus richtig erklären müßte: „Das Klassische ist das Gesunde und das Romantische das Kranke.“

Tieck nämlich läßt seinen William Lovell sagen: „Ich hasse die Menschen, die mit ihrer nachgemachten kleinen Sonne (der Vernunft) in jede trauliche Dämmerung hineinleuchten und die lieblichen Schattenphantome verjagen, die so sicher unter der gewölbten Laube wohnten. In unserm Zeitalter ist eine Art von Tag geworden; aber die romantische Nacht- und Morgenbeleuchtung war schöner als dieses graue Licht des wolkigen Himmels.“ Und Friedrich Schlegel geht sogar so weit zu behaupten: „Es ist der Anfang der Poesie, die Gesetze der Vernunft aufzuheben. Das ist romantisch, was uns einen sentimental Stoff in phantastischer Form darstellt.“

Denkt man aber an die oben angegebenen, eigentümlichen Vorzüge, welche man mit dem Begriff des Romantischen verbindet, so hat neben dem Klassischen auch das Romantische sein gutes Recht.



Anhang.

Die Hauptgedanken aus der ars poetica des Horaz.

Viele Gedanken in der ars poetica des Horaz (der epistula ad Pisones) sind so treffend, sind so in das Bewußtsein der Gebildeten übergegangen, daß eine Kenntnis der wichtigsten unentbehrlich ist. Goethe spricht in „Wahrheit und Dichtung“ II, 7 von „einzelnen Goldsprüchen dieses unschätzbaren Werkes“ und hat auch die Absicht gehabt, die Epistel mit einem Kommentar zu versehen.

Im Folgenden wird nicht der ganze Gedankengang angegeben, was wegen mancher scheinbar unvermittelten Übergänge große Schwierigkeit hat und zum Verständnis der mitgeteilten Verse auch nicht nötig ist. Was aber eben zum Verständnis nicht entbehrt werden kann, ist hinzugefügt worden.

Widersprüche in dichterischen Schöpfungen müssen vermieden werden; freilich sagt man:

v. 9:

Pictoribus atque poetis

Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas;

auch ich lasse es gelten und nehme es für mich in Anspruch:

v. 11:

Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;

aber innerhalb schicklicher Grenzen muß es geschehen, nicht so, daß der Ausgang dem Anfang widerspricht:

v. 21:

Amphora coepit

Institui currente rota: cur urceus exit?

nicht so, daß Dinge herangezogen werden, die, mögen sie noch so schön sein, mit dem Inhalt nichts zu thun haben.

v. 15:

Purpureus, late qui splendeat, unus et alter

Assuitur pannus.

also

v. 23:

Denique sit quidvis simplex dumtaxat et unum.

Oft bringt das Streben nach einem uns vorschwebenden Ideal die Fehler hervor:

- v. 25: Decipimur specie recti. Brevis esse laboro,
 Obscurus fio; sectantem levia nervi
 Deficiunt animique, professus grandia turget,
 Serpit humi tutus nimium timidusque procellae.*)

Der Stoff (Vorwurf) muß unsern Kräften gemäß sein.

- v. 38: Sumite materiam vestris qui scribitis aequam
 Viribus, et versate diu, quid ferre recusent,
 Quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
 Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Wer nach lichtvoller Ordnung strebt, hat darauf zu sehen,

- v. 43: ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici.

In der Darstellung kann man oft schon durch neue Verbindung von Wörtern viel erreichen.

- v. 47: Dixeris egregie, notum si callida verbum
 Reddiderit iunctura novum.**)

Aber auch Neues darf der Dichter schaffen; herrscht doch überall Vergehen und Entstehen, warum nicht in den Wörtern?

- v. 63: Debemur morti nos nostraque.

- v. 68: Mortalia facta peribunt,
 Nedum sermonum stet honos et gratia vivax.

Dem Gebrauch der Gegenwart haben wir uns aber im allgemeinen zu fügen, dem

- v. 72: usus,
 Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

So auch im Gebrauch der Versmaße. Für epische Gedichte ist seit Homer der Hexameter bestimmt; wer das elegische Maß aufgebracht hat, ist unsicher.

- v. 78: Adhuc sub iudice lis est.

*) cfr. v. 230: Ne
 . . . dum vitat humum, nubes et inania captet.

***) cfr. v. 240:
 Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quisvis
 Speret idem, sudet multum frustra que labore
 Ausus idem: tantum series iuncturae pollet,
 Tantum de medio sumtis accedit honoris.

Diesen Gebrauch hat der Dichter aus Mustern zu lernen, wenn er ein Dichter heißen will.

v. 88: Cur nescire pudens prave, quam discere malo?

Der Tragödie ziemt nicht überall hochtragische Sprache, in manchen Situationen ist das schlichteste Wort das rechte. Da thut der Dichter gut, wenn er

v. 97: Proicit ampullas et sesquipedalia verba.

Der innige Ausdruck des Gefühls besonders wird oft auf die Pracht der Rede verzichten.

v. 99: Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt.

Sehr verkehrt ist es, in Epen von Ankündigungen den Mund vollzunehmen, denn sonst kann es leicht heißen:

v. 139: Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

Wie schlicht dagegen im Anfang der Odyssee Homer,

v. 140: Qui nil molitur inepte.

v. 143: Non furum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat.

Homer hat keine unnötige Vorgeschichte, eilt zum Ausgange, führt gleich mitten in die Sache hinein, schildert nicht, was der Schilderung widerstrebt, und drückt seinen Erfindungen den Stempel der Wahrheit auf:

v. 147: Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo;
Semper ad eventum festinat et in medias res
Non secus ac nctas auditorem rapit, et quae
Desperat tractata nitescere posse, relinquit,
Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet inum.

In seinen Charakterschilderungen darf der Dichter die eigentümlichen Vorzüge und Mängel der verschiedenen Lebensalter nicht außer Acht lassen:

v. 161: Imberbis iuvenis tandem custode remoto
Gaudet equis canibusque et aprici gramine campi,
Cereus in vitium flecti, monitoribus asper,
Utilium tardus provisor, prodigus aëris,
Sublimis cupidusque et amata relinquere pernix.

Conversis studiis aetas animusque virilis
 Quaerit opes et amicitias, inservit honori,
 Commisisse cavet, quod mox mutare laboret.
 Multa senem circumveniunt incommoda, vel quod
 Quaerit et inventis miser abstinet ac timet uti,
 Vel quod res omnes timide gelideque ministrat,
 Dilator spe longus, iners, avidusque futuri,
 Difficilis, querulus, laudator temporis acti
 Se puero, castigator censorque minorum.

Das Drama wirkt dadurch mächtiger, daß unser Auge uns die Dinge zeigt; aber nicht alles ist geeignet für die Scene, manches darf nur berichtet werden:

v. 182: Non tamen intus
 Digna geri promes in scenam, multaque tolles
 Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.

Fünf Akte soll das Drama haben, nicht weniger, nicht mehr:

v. 189: Neve minor neu sit quinto productior actu
 Fabula.

Der deus ex machina ist nur im Notfalle anzuwenden:

v. 191: Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
 Inciderit.

Höchstens drei sprechende Personen darf ein Auftritt haben:

v. 192: Nec quarta loqui persona laboret.

In der Form sind immer die griechischen Vorbilder nachzuahmen, eifrig zu studieren.

v. 268: Vos exemplaria Graeca
 Nocturna versate manu, versate diurna.

Außer dem eifrigen Studium der Griechen ist mühevoller Sorgfalt in der Arbeit nötig:

v. 292: Carmen reprehendite, quod non
 Multa dies et multa litura coeruit atque
 Perfectum decies non castigavit ad unguem.

Eine klare Gedankenwelt ist für den Dichter ganz unerlässlich:

v. 309: Scribendi recte sapere est et principium et fons:
 Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae,
 Verbaque provisam rem non invita sequentur.

Dann wird die dramatische Dichtung sein

v. 319: Interdum speciosa locis morataque recte

nud nicht bloß enthalten:

v. 322: . . Versus inopes rerum nugaeque canorae

und dann ähnlich sein den griechischen, denn

v. 323: Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo

Musa loqui, praeter laudem nullius avaris.

dagegen lernen die römischen Knaben sehr schön rechnen, das As in seine Teile zerlegen u. s. w.;

v. 330: At haec animos aerugo et cura peculi

Cum semel imbuerit, speramus carmina fingi

posse linenda cedro et levi servanda cupresso?

Des Dichters Zweck kann einer von den dreien sein:

v. 333: Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,

Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.

In der nützlichen Poesie darf keine unnötige Breite sein, denn

v. 337: Omne supervacuum pleno de pectore manat.

in der unterhaltenden nichts Unglaubliches:

v. 338: Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

Die Verbindung von Lust und Nutzen ist aber das Höchste:

v. 343: Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

Ganz makellos freilich ist kaum irgend ein Gedicht:

v. 359: . . Quandoque bonus dormitat Homerus.

Übrigens ist es wie mit Gemälden, die einen verlangen eine gewisse Ferne, die andern vertragen die genaueste Betrachtung:

v. 361: Ut pictura, poesis: erit quae, si propius stes,

Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;

Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,

Iudicis argutum quae non formidat acumen.

Es giebt solche Gedichte, die nur einmal, andere, die bei häufiger Lektüre (und dann erst recht) gefallen:

v. 365: Haec placuit semel, haec decies repetita placebit.

Mittelmäßiges mag sonst wohl ertragen werden müssen, aber nicht in Gedichten:

v. 372: Mediocribus esse poetas

Non homines, non di, non concessere columnae.

Der Takt, der uns im Gespräch und im Handeln (im Praktischen) leitet, reicht nicht immer aus bei dichterischen Schöpfungen. Hier ist fremde Kritik sehr nötig und Vorsicht in der Veröffentlichung.

v. 388: Nonum prematur in annum

Membranis intus positis; delere licebit,

Quod non edideris; nescit vox missa reverti.

Also ob durch das Genie oder durch die Kunst (Studium) gute Gedichte geschaffen werden, ist nicht einseitig für das Genie zu bejahen. Beides ist nötig:

- v. 408: *Natura fieret laudabile carmen, an arte,
 Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena
 Nec rude quid prosit video ingenium; alterius sic
 Altera poscit opem res et coniurat amice.*

Ist doch Arbeit und Übung auch nötig, um in gewissen Spielen sich auszuzeichnen:

- v. 412: *Qui studet optatam cursu contingere metam,
 Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.*

Bloße Genialität ohne Übung, Besonnenheit, Verstand kann zur Verrücktheit führen. Vor solchem poeta vesanus soll sich jeder hüten. Wehe dem, der ihm Stand hält, wenn er seine Verse recitiert:

- v. 475: *Quem vero arripuit, tenet occiditque legendo,
 Non missura cutem, nisi plena cruoris, hirudo.*

Register.

- Abstraktion** 74.
Ästhetik, Name und ursprüngliche Bedeutung 1, Rückert über Gefallen im ästhetischen Sinn 2 A.
Affekte, die durch die Tragödie erregten 183—187.
Akte des Dramas 166—167. 167 A.
Aktion in Goethes Tasso 153 A.
Alexandriner 102—103. 109, im Sonett 106, im Epos 131.
Allegorie 54. 78 A.
Allgemeinvorstellung 72. 73. 77.
Alliteration 47. 59, Beispiel aus Bürger 47 A., aus Schiller u. Goethe 48. 49 A., im Sprichwort und in Verbindung von Begriffen 49 A., allitterierende Gedichte 101—102, allitterierende Verse im Epos 131.
Anakoluth 57 A.
Anaphora 56 u. A.
Andeutungen in der Exposition 157—159.
Anschaulichkeit, s. Tropen.
Anschauung 72. 77. 79, geniale 93, sinnliches Anschauen in der Gedankenlyrik 109—111, Beisp. aus Schiller und Rückert ebda.
Antanaklasis 58. 59.
Antiklimax 59 A.
Antilabische Verse 150 A
Antithese 59.
Antonomasie 55.
Apangelia 184 A., darüber Aristoteles ebenda.
Aposiopesis 57 u. A.
a posteriori 96 A.
Apostrophe 58 u. A.
a priori 96 A.
Arabeske 33.
Architektur 28—30, dient praktischen Zwecken 2 A., über sie Immermann 29, Goethe 29—30, Verhältnis zur Stereometrie 28, Gegensatz zur Musik 42—43, Übereinstimmung mit Musik 43, erstarrte Musik 30.

- Aristophanes** Komödien 172.
Arsis 46 u. A.
Artbegriff 73. 74.
Askese 86—87.
Asket 88.
Assonanz 47, gelegentliche 49, im Sprichwort 49 A. u. 51, assonierende Gedichte 101.
Asyndeton 56 u. A.
Auflösung im Drama 166 u. A.
Augenblick, der schöpferische 26, darüber Schiller 26 A., Verhältnis zur Ausführung ebenda, darüber Schiller und Goethe 27.
Ausrufungssätze 58.
Ausstattungsstücke 142 A., darüber Wackernagel ebenda.
- Ballade** 131 u. A. 132 u. A.
Befreiung, s. Katharsis.
Begriff, Definition 73, Inhalt und Umfang 73, Art, Merkmal 73. 74, untergeordnet, übergeordnet, nebengeordnet, kreuzend, konträr 74, disparat, kontradiktorisch 75, Verhältniss der B. zu einander 74. 75-Verbindung unter einander 75. 76. 97, Verbindung von B. im Sprichwort 49 A., begriffliche Darlegung 97—98.
Beschreibung 40. 41.
Beweggrund, s. Motiv.
Bewunderung 183 u. A., darüber Lessing ebenda.
Bilder, lebende 31.
Bildliche Ausdrucksweise 53—56, darüber Kestner und Goethe 53 A.
Bosheit 87. 88, in der Tragödie 177.
- Charakter**, menschlicher im Drama 151 u. A., darüber Goethe ebenda, in der Tragödie 177—180.
Charakterkomik 173, über sie Lessing 173 A.
Charakterkomödie 174.
Choleriker 80 A. 81. 83. 93, Beisp. aus Goethe und Uhland 81 u. A.
Clausula im Epigramm 115.
Conclusio (Schlussatz) 75.
- Darstellung**, dichterische, darüber Goethe 141 A., prosaische 51—52. 132—134, epische 128 u. A. 129, dramatische im Unterschied von der epischen 128—129, realistische im Epos 136. 137 u. A., realistische im Drama 137 A., scenische im Drama 140 A. u. 149, schauspielerische 142—143, darüber Aristoteles 143, Goethe 143 A.
Darstellungsmittel, sprachliche 49 A. 51, poetische 52—60.
Darstellungsweise 62. u. A., idealisierende 79, idealistische 79, realistische 79, im Drama 137 A.

- Definition**, Wesen derselben 73.
- Denken** 61. 71. 72—80. 72 A. 96, verständiges 76, vernünftiges 77, aufbewahrendes 79, begriffloses 97.
- Determination** 74.
- Dialog** in der Tragödie 127 A., im Drama 149. 150.
- Dichter**, Verhältnis zum Philosophen 6 u. A. 7, über das Wesen des D. Schiller 11. 35, Eichendorff 13, Merck 13, Freytag 14, Goethe 14, über dichterische Begabung Goethe 71, über dichterische Thätigkeit Novalis 136 A., über den dramatischen D. Freytag 153 A., Lessing 180, über den genialen D. Schiller 18, Horaz 18, über den **Enthusiasmus** des D. Demokrit, Wieland, Goethe 20 A.
- Dichtung**, s. Poesie.
- Dichtungsgattung**, historische Reihenfolge derselben 61 A.
- Dichtungskraft** 23.
- Didaktik** 108.
- Dilettantismus**, darüber Schiller 24 A. Goethe 24 A. u. 60 A.
- Distichon** 101.
- Dithyramben** 100. 101 u. A., Schillers Dithyrambe 101.
- Division** 61. 73.
- Divisionsteile** 73 A., der Poesie 61.
- Drama** 61. 61 A. 62. 66. 140—187, verglichen mit Epos und Lyrik 140—141, Unterschied vom Epos 141 A., aufgeführtes D. 141—143, gelesenes 143. 149 A., Handlung im D. 143—148, Mittel der Darstellung im D. 149—151, Interesse an der Handlung im D. 151—153, über Wahrheit der Empfindung im D. 152 A., Handlung auf der Bühne 154, berichtete 154—155, angedeutete 155—157, Dreiteilung des D. 166—167, griechisches D., Unterschied vom modernen 164—165, realistische Darstellungsweise im D. 137 A., Dramatisches in der Gefühlsliryk 122—123, dramatische Form in Schillers Glocke 67, im Siegesfest 70, dramatisches Leben in Goethes Wanderer 67 u. A. 68.
- Dyskolie** 95.
- Egoismus** 86. u. A.
- Eigennamen** 72 A.
- Einfalt**, schöpferische der Rede 60, darüber Goethe ebenda u. A.
- Einheit der Handlung** 163. 165, der Zeit 163, darüber Aristoteles 163 A. des Orts 163 u. A., Lessings Ausspruch über E. 163—164.
- Einzelvorstellung** 72 u. A. 73. 77. 79.
- Elegie** 101. 107, eleg. Maass in der Gedankenlyrik 109.
- Empfindung** 96.
- Epanalepsis** 56 u. A.
- Epigramm** 114—115.

- Epik**, allegorische 63.
- Epimythium** in der Fabel 123.
- Epiphora** 56.
- Episches** im Drama 140—141, scheinbar E. im Siegesfest 70, E. Hintergrund in der Cassandra 69, E. in der Gefühlslyrik 121—123, epische Form in der Lyrik 123—124, Einteilung der epischen Dichtungen 129—139, nach Ursprung 128—131, nach Form und Umfang 131—134, nach Inhalt 134—138, nach Stoff 138—139.
- Episch-lyrisch** 66. 124.
- Episode**, ursprüngliche Bedeutung 127 A., im Epos 127—128.
- Epitheton ornans** 36. 39. 40, specificum 40, Beisp. ebda. u. 188.
- Epopöen** 131. 134 A.
- Epos** 61 u. A. 62. 66. 125—139, Definition 73 u. A., Merkmal des E. 74, Unterschied von Mythos 125 A.
- Ereignis** 63. 64, Verhältnis zur Handlung 64. 125 A., in Schillers Glocke 67, im Drama 146—148, darüber Freytag 147 A.
- Erfindung** in der Gefühlslyrik 116. 117.
- Erinnerung** 79.
- Erkenntnis**, begriffliche und anschauliche und der darauf gerichtete Wille 90—94.
- Erzählung**, epische, 131—139, Mittel der ep. Darstellung 128—129.
- Ethopöie** 58 u. A.
- Eudämonismus** 88 u. A.
- Eukolie** 95.
- Exklamation**, s. Ausrufungssätze.
- Exposition** 157—159. 157 A. 166 u. A.
- Fabel** 123—124, im Drama 143—144, Aristoteles darüber 144 A.
- Fanatismus** 88.
- Figuren** 56—60.
- Fragen**, rhetorische 57—58.
- Fühlen** 61. 71. 96—100.
- Furcht** 78. 185, F. und Mitleid in der Tragödie 184—187, darüber Aristoteles und Goethe ebenda.
- Gartenbaukunst** 30 A.
- Gattung** 74.
- Gattungsbegriff** 73. 74.
- Gedächtnis** 76. 79. 80, mechanisch, passiv 79, Goethe über das G. 80.
- Gedanke**, der 61.
- Gedankenlyrik** 61. A. 62 u. A. 69 A. 71. 107—115, Stoff der G. 107—108, Umfang 108 u. A., Form 108—109, sinnliche Anschauung in der G. 109—111, Mythologisches 111—113, Vergleichung 113—114, phantasiearme G. 63, ein Citat Platens angewandt auf G. 108 A.

- Zu ihr gehörig Schillers Glocke 67, Siegesfest 70, Goethes Wandrer 68. 69, Reim ohne Rhythmus in der G. 102.
- Gedicht**, reimlos 100. 101, phantasielos 114, epigrammatisch 114. 115, allegorisch 123—124, kleinere epische 126—127, grössere epische 127—128.
- Gefühl** 96—100, Goethe über dasselbe 97, G. fürs Schöne und Rechte 97 A., G. als Vorstufe des Denkens 97, darüber Schiller 98 A., G. für Recht und Unrecht 98, Citate dafür aus Goethe und Schiller 98. 99, G. für dunkle Wahrheit 99, Verhältnis zur begrifflichen Wahrheit 97—99, darüber Goethe und Schiller 98—100, G. als Vorstufe des Willens 100.
- Gefühlslyrik** 61 A. 62 u. A. 71. 116—124, unsichere Bestimmung derselben 116, Ursprung 116—118, Inhalt 118—121. Annäherung an Epos 121. 122, an Drama 122. 123. Ein Citat Geibels angewandt auf G. 121. Zur G. gehörig Schillers Cassandra 69 u. A., Reim ohne Rhythmus in der G. 102.
- Geist** 71 A., geistvoll ebenda.
- Genialität**, künstlerische 19—28, Unterschied von Talent 21—22, von industrieller und wissenschaftlicher Thätigkeit 19, darüber Schiller ebenda, wissenschaftliche G. 93, darüber Schiller ebenda, Fehlen der G. im Kunstwerk 23, darüber Geibel 23, Schiller 24, Chamisso 24 A., geniale Anschauung 93, genialer Wahrheitsgedanke 93.
- Genie** 22, Raabe über dasselbe 22 A., Goethe über das G. des dramatischen Dichters 22 A.
- Gerechtigkeit** 86, poetische 179.
- Geschmack** 97 A.
- Gewissen** 97 A.
- Ghasel** 51. 105—106. 105 A.
- Gleichklang** 47—52. 74. 101. 103.
- Gleichnis** 53. 54.
- Gnome** 108.
- Goethe**. Tasso 140 A., 144 A. 153 u. A. 154. 162, Faust 144 A., Nat. Tochter 144 A. 150 A. 162—163, Iphigenie 161, Wanderer 67—69. 109, Zueignung 5. 109, Grenzen der Menschheit 113—114.
- Gott** als Inhalt der Gefühlslyrik 118, göttliches Leben im Epos 134.
- Grund**, zureichender 77.
- Handlung** 61. 62. 63. 64 67, Bedingung einer H. 125 A., innere H. 85, H. im Drama 143—148, im Tasso 153 A. 167 A., auf der Bühne 154, berichtete 154—157, angedeutete ebenda, Einheit der H. 163. 165, Mannigfaltigkeit 165, Verhältnis zum Ereignis 64, in Schillers Glocke 67, dramatische in Goethes Wandrer 68, dichterische H. in Schillers Cassandra 69.
- Handwerk** 1.

- Hässliche**, das im Bereich des Schönen 4.
Hauptbegriff 76.
Hauptperson im Drama 165–166.
Heimweh 96.
Heines „Fichtenbaum“ 119.
Hexameter im Distichon 101, Verhältnis zum Pentameter im Epigramm 115, H. im Epos 125 A. 131 u. A.
Hoffnung 78, über sie Goethe 78 A.
Horaz Hauptgedanken aus der ars poetica 192–197.
Humor im Epos 138–139, in der Gedankenlyrik 109.
Hymnen 100–101 u. A.
Hyperbel 55. 91.
- Jamben**, fünffüssige im Drama 151, Platen über sie 151 A.
Ideal, das des Glückes 89, darüber Goethe 90, die drei menschlichen 96.
Idealisieren 8. 11. 78. 79, I. als Zusammenfassen 9, darüber Goethe 9. 10, Immermann 9, Schiller 10, I. als Auseinanderlegen 10, darüber Schiller ebenda, Richtung des I. 11–12, darüber Schiller, Rückert, Streicher ebenda.
Idealisierung durch die Kunst 8.
Idealismus 96.
Idealistisch übertrieben 10, nicht im Widerspruch mit objektiv 12, ideal. Darstellungsweise 79, Goethes Iphigenie dafür ein Beispiel 137 A.
Idylle 65.
Ilias, Entstehung derselben 127–128. 127 A.
Indicatio im Epigramm 115.
Innere, das im Menschen 71.
Interjektion 72 A.
Intrigue u. Intriguenlustspiel 174.
- Katastrophe** 159. 163.
Katharsis 184 A. 185, Weils und Bernays Erklärung 185 u. A., Goethes 186.
Kausalität 96.
Kausalitätsgesetz 76 A. 77. 85.
Klassisch 188–191, Gegensatz zum Romantischen 189–191, darüber Goethe 191, Uhland 189 A.
Kleist Prinz v. Homburg 162.
Körperliche, das in der Poesie 63, im Drama 149 A.
Kodivisionen der Dramen 169 A.
Komik im Epos 138–139, drei Elemente der K. 172–174.
Komödie 171. 172–174. 171 A., Bedeutung des Wortes 170 A., Gegensatz zur Tragödie 171–172, verglichen mit Tragödie 174.
Komposition, über das Wort Goethe 33 A.

Konzeption des Kunstwerks 20—21, künstlerische und wissenschaftliche 93; über geniale Schiller 25, über dem Kunstwerk inadaequate Goethe 25. 26 A., Schiller 25. 26, Rückert 26 A., Kerner 26 A.

Kongenialität 24—25. 28.

Kraft, äußere und innere 96. 97, dem Denken immanente ebenda, K. im Verhältnis zur Materie 97 A.

Künstler, Schiller über denselben 11, sein Zweck 15, darüber Lessing 15 A., Horaz 15—16, Goethe 16, der geniale K. 22, Schiller über denselben 18, über die unbewusste Thätigkeit des K. 22, darüber Goethe 22 A., Gaben des K. 20—28, darüber Schiller 22.

Kunst 1. 98, industrielle 1, schöne 1, in ihrer Beschränkung zur Wissenschaft 5 A. 6 A., Moralität veredelnd 16. 17, über das Wesen der K. Goethe 13 A., Verhältnis zur Wirklichkeit 14. 18, darüber Freytag 14, Schiller und Goethe 14. 15, Aristoteles, Chamisso 15, Müllner 14 A. Zweck der K. darüber Lessing 15 A., Horaz 15—16, Goethe 16, Verhältnis zur Moral 16. 17, über den edlen Nutzen der K. Schiller u. Goethe 17 u. A., Verhältnis zur Wissenschaft 19. 20, darüber Geibel 19, Goethe 20 A., Rückert 20, Einteilung der schönen K. 28—29, Verhältnis der K. zu einander 42—45, Verbindung unter einander 42, K. als Vermittlerin des Unausprechlichen 97. 98, darüber Goethe ebenda.

Kunstepos 130—131.

Kunstfreund, der kongeniale 24.

Kunstgewerbe 1.

Kunstschöne, das 2. 4.

Kunstwerk 1—28, über das Wesen des K. Schlegel 12, Verhältnis zur begrifflichen Wahrheit 6 A., das unwahre (idealistische) 10, das unschöne (realistische) 10, objektive u. subjektive 11. 12, über den Gegensatz beider Schiller 12, das augenblicklich Gefallende und seine Wertlosigkeit 12, darüber Goethe und Rückert ebenda. Das allgemein bewunderte K. 12, das für ästhetisch besonders Empfängliche 13, darüber Schiller u. Goethe ebenda. Das nur der Menge Gefallende 13. Das Erfreuende des K., darüber Goethe 18, Schiller ebenda u. 19, Erfordernisse zur Konzeption eines K. 20—28, darüber Demokrit, Wieland, Goethe 20 A., über das K. im allgemeinen Goethe 186 A.

Lächerliche, das in der Komödie 172—174.

Langeweile 84 A.

Lebenserfahrung. Ihre Verwendung in der Gefühlslyrik 116. Beisp. aus Goethe und Rückert ebenda.

Legende 131.

Lied 103. 132.

- Litotes** 55.
- Lösung im Drama** 159, 166 u. A., glückliche 163.
- Lustspiel** 151, das rührende 174.
- Lyrik** 61. 62. u. A. 71—124. Stellung zum Epos 66—70, zum Drama 66. Unmöglichkeit einer scharfen Sonderung 66—70, Formen der L. 100—107, L. in dramatischer Form 144, lyrische Gedichte in reimlosen Versen 101, Lyrisches im Drama 140—141, lyrische Färbung in der Tiersage 135.
- Lyrisch-episch** 66. 124.
- Märchen** 130. 131. 133. 134.
- Mässigkeit** 86.
- Malerei** 28—29. 32—33, in Schillers Huldigung der Künste 32, verglichen mit Skulptur 33, mit Poesie 35 u. A. 36.
- Materie** 97 u. A.
- Melancholisch** 80A. 92. 93. 94. 95, m. Richtung des Wollens 91, von Goethe im Faust geschildert 91A., von Schiller in der Cassandra 91, Schiller und Goethe über den m. Sinn 94, Lenau 94A., m. im wissenschaftlichen Sinn 95, Schuberts Erklärung ebenda.
- Menschenwelt**, als Inhalt der Gefühlslyrik 118. Menschliches Leben in epischen Dichtungen 134—138.
- Merkmal eines Begriffs** 73, der Poesie 61.
- Metapher** 53—54.
- Metonymie** 55 u. A.
- Metrische Formen**, Verschiedenheit derselben 103.
- Mitfreude** 87. 184.
- Mitleid** 87. 183 A. 184.
- Mittelbegriff im Schluss** 76.
- Moment**, erregendes 159—161, in der Antigone 159—160, im Kg. Ödipus 160—161, in der Iphigenie 161, in der Nat. Tochter 168.
- Monolog** 149 u. A.
- Motiv** 84 u. A. 85. 87A. 88. 89. 125A., in epischen Gedichten 126—127, in der Ilias 127, im Drama 144—146, in Goethes Faust, Tasso, Nat. Tochter 143A.
- Musik** 28—29. 33—34. Goethe über ihr Verhältnis zur Moral 16, Verhältnis zur Arithmetik 28, darüber Leibniz 28A., Wirkung der M. 34, Schiller darüber 33 A. 34, Goethe 34, M. verbunden mit Poesie 42, Gegensatz zur Architektur 42—43, Vorzüge und Schranken der M. 43—45, erstarrte M. 30.
- Mythos** 125 A. 133, Mythisches in Epopöen 134 A.
- Mythologisches** in der Gedankenlyrik 111—113 u. 112 A.
- Narr im Lustspiel** 173 u. A.
- Natur** in der Gefühlslyrik als Anlass 117, als Inhalt 118—120.

Naturgesetz in der Aussenwelt 77, im Denken 77 A.

Naturschöne, das 2. 4. 13.

Nibelungenstrophe 131.

Normalgesetz in Bezug auf das Denken 77 u. A.

Novelle 131. 133.

Übersatz (im Schluss) 75. 76.

Objektiv s. Kunstwerk.

Objektivität im Epos 129.

Oden 101, in der Gedankenlyrik 109.

Oktave 103, in der Gedankenlyrik 109, im Epos 131.

Oper 42. 169 A.

Optimismus 95.

Optimistische Gedichte 118.

Oratorium 42.

Oxymoron 60.

Pantomime 149 A.

Parabasen des Aristophanes 173 A.

Parabel 54. 123—124.

Paradoxon 60.

Parodie 139.

Paronomasie 58.

Partition 73.

Partitionsteile 73 A., der Poesie 61.

Pentameter im Distichon 101, Verhältnis zum Hexameter im Epigramm 115.

Peripetie 159. 160. 161. 162. 163, in Goethes Wandrer 67, in der Antigone 160, im Kg. Ödipus 160, in Goethes Iphigenie 161, doppelte 161, in Kleists Prinz von Homburg 162. 167 A., in Goethes Tasso 162 u. 167 A., Nat. Tochter 163 u. A.

Periphrasis 55.

Personifikation, s. Prosopopöie.

Pessimismus 95.

Pessimistische Gedichte 118.

Phantasie 77—79. 85. schöpferische 20, Verbindung mit Verstand 23, darüber Andersen 22 A., Schiller 23, Goethe 23, Ph. des Lesers 37, produktive 42, receptive ebenda, künstlerische 78 u. A., forcierte 78 A., von Goethe beklagt ebenda.

Phantasterei 79, auf praktischem Gebiet ebenda, Beispiel aus Goethe 79 A.

Phlegmatiker 80 A. 81. 83.

Photograph, s. Porträtmaler.

Poesie (Dichtung) 34—42. 46—191, Definition 28, über das Wesen der P. Aristoteles 46 A., P. als Gattungsbegriff 74, Verhältnis zu den anderen Künsten 29, darüber Goethe 35, Anschaulichkeit der P. 35,

über die Wirkung der P. Schiller 91. 92. Verhältnis zur Malerei 35. 36, Lessing über redende Malerei 35 A., Horaz ut pictura poesis 35 A., Darstellung des Körperlichen in der P. 36—42. 63, darüber Lessing 36 A. 37 A., Beisp. aus Homer 36. 37 u. A. 38. 39, aus Schiller 37, aus Goethe 37—38 aus Chamisso 38 A., Vorzüge und Schranken der P. 44—45, nationale Eigentümlichkeit 44. 45, darüber Strauss 44 A., Freiligrath über P. 79, Goethe und Schiller über P. 35, Goethe über P. im allgemeinen 186, Formen der P. 46—60, Arten der P. 61—70; P. verglichen mit Prosa 52, Goethe, Schiller darüber 52 A., Dreiteilung der P. 61. 62, dramatische P., Einteilung derselben 169—172. 169 A., epische P., Einteilung derselben 129—139, lyrische 29 A. 71—124, didaktische 62. 63, klassische, romantische 188—191.

Poetisch, Gegensatz zu prosaisch 52.

Polysyndeton 56.

Porträtmaler, Unterschied vom Photographen 8, darüber Geibel 9 A.

Posse 174.

Prädikatsbegriff 76.

Prägnanz des Ausdrucks 55.

Prämisse 75. 76.

Präsens, historisches im Epos 128 u. A., im Sprichwort 128 A., gnomisches P. ebda.

Prosa 51, in weiterer Bedeutung 52, im Verhältnis zur Poesie 52, darüber Goethe und Schiller 52 A.

prosaisch, verschiedene Bedeutung des Worts 52.

Prosadichtungen 51. 132—134. 151.

Prosopopöie 58 u. A.

Psychologie 77 A.

Pyrotechnik 30 A.

Quantität 47.

Quartette im Sonett 106.

Raum 96 u. A.

realistisch, übertrieben 10, nicht im Widerspruch mit subjektiv 12, real. Darstellungsweise 79, im Epos 136. 137, im Drama 137 A.

Rechtsgefühl 96.

Rede, gebundene 46—51, epische Dichtungen in gebundener R. 131—132, ungebundene R. 51, anschauliche 53—56, lebendige 56—60, schöpferische Einfalt der R. 60.

Reim 47. 48. 49—51, Klopstock über ihn 48 A., dagegen Goethe ebenda, männlich, weiblich, gleitend 48—51, unrein 49, Endreim Anfangsreim, Binnenreim 49, reiner 49 A., darüber Goethe 49 A., in Sprichwörtern, Verbindung von Begriffen, Urteilen, Einteilungen 49 A.,

- reicher R. 40—51 u. A., gepaart, gekreuzt, umarmend 103, übervoll 105 A., im Sonett 106—107, Reim ohne Rhythmus 102, zwei Reime 51.
- Reimlose Gedichte** 100. 101. Verse 103.
- Reimpaare**, kurze im Kunstepos 131.
- Reimregeln** 52.
- Reimsprüche** 109. 114. 115.
- Reimstrophen** 102—107.
- Reimverschlingung** 103, freie im Epos 131.
- Reimverse** 131, im Volksepos ebenda.
- Reimvokal** 48. 49. 51.
- Relation** 74. 182.
- Rhythmik**, deutsche 47, Opitz' und Weckherlins Reform ebenda.
- Rhythmus** 46. 47. 51. 100. 101. 114, freier 109, rhythmische Formen im Drama 151.
- Richtung des Wollens** 80. 84—96, aufs Praktische 84. 85—90, aufs eigene Glück 85—86, aufs eigene Weh 85. 86—87, aufs fremde Glück 85. 87, aufs fremde Weh 85. 87—88.
- Ritornell** 104 u. A.
- Robinsonaden** 138 u. A.
- Roman** 131. 132. 133 u. A., kulturhistorischer R. 136 u. A. 137 A. 138 u. A., ernste, komische, humoristische 138—139.
- Romantisch** 188—191, darüber Tieck, Schlegel 191, Gegensatz zu klassisch 189 u. A., darüber Goethe 191, Uhland 189 A., R. = geheimnisvoll 190 u. A., R. = fernliegend 190 A., Ausspruch von Novalis 190 A., Tieck 189 A.
- Romanze** 131 u. A. 132 u. A.
- Rückerts Gedankenlyrik** 110—112, Weisheit des Brahmanen 110—111. 108 A., Antaios 112.
- Sagen** 130. 131. 133. 134.
- Sagenhaftes** in Epopöen 134 A.
- Sanguiniker** 80 A. 81. 82. 83. 84, Beisp. aus Goethe und Schiller 82.
- Satire** 109.
- Satz** 61. 72. A.
- Schadenfreude** 87.
- Scharfsinnig** 76 A.
- Schauspiel** 170, im engeren Sinne 171 A.
- Schauspielkunst** 31 A.
- Schicksalstragödie** 176. u. A.
- Schilderung** 40. 41.

- Schiller**, Wallenstein 149 A. 155—157. 155 A. 163, Braut v. Messina verglichen mit König Ödipus 175 A., Glocke 67. 109, Cassandra 69, Siegesfest 69—70. 109, Ideal und Leben 113, Spaziergang 109, Tanz 109, Kaufmann 109—110, Johanniter 110.
- Schöne**, das, Definition 4, über das Sch. Goethe 1, Platen 2, Wirkung des Sch. 2. 3, Schiller über dieselbe 3, Goethe 3, Form des Sch. 2. 3 4. Darüber Goethe u. Schiller 4, Inhalt des Sch. 2. 4, Verhältnis zum Wahren 5 u. A. Darüber Goethe 5. 7. 8, Schiller 5. 6. 8, Rückert 6 A., Geibel 5 A., Scheffler 6 A. Verhältnis zum Guten 15—19. Nachempfindung des Sch. 26 A.
 Naturschöne 2. 4. 13.
 Kunstschöne 2. 4.
- Seele** 71 A., seelenvoll 71 A.
- Selbstsucht** 86. 88, in der Tragödie 177.
- Sestine** 105.
- Siciliane** 103.
- Sittlichkeit** des menschlichen Thuns 89.
- Situationskomik** 172—173. Lessing über sie 172 A.
- Skulptur** 28—29. 31—32, Schiller über sie 32, verglichen mit Malerei 33, als Dienerin der Architektur 42.
- Sonett** 106. 107. 109.
- Sophokles König Ödipus** 150. 160—161. 175 A. 176 A., Antigone 158 u. A. 159—160.
- Sprache**, Goethes 60. Goethe über die Sp. 60A., Platen ebenda.
- Stichomythie** 150 u. A.
- Strophe** 47, alcäisch, sapphisch 101, vierzeilig 103, mehrzeilig 103—107, St. im Epos 131.
- Subjektiv** s. Kunstwerk.
- Subjektsbegriff** 76.
- Syllogismus** 75—76. Schema 76.
- Synekdoche** 55 u. A.
- Talent** 19—22, Unterschied von künstlerischer Genialität 22, die reflektierende Thätigkeit desselben 22, darüber Lessing u. W. Raabe 22A.
- Tanzkunst** 31.
- Temperament**, drei T. 80. 83. 92. 93, vier T. 80A.
- Tendenzroman** 137.
- Terzette** im Sonett 106—107.
- Terzine** 103—104, im Epos 131.
- Terzinenform** 106.
- Thesis** 46 u. A.
- Tiersage** 135 u. A.
- Tondichtung** 33 A.

- Tonkunst**, verstummte s. Architektur.
- Tragikomödie** 174 A.
- Tragödie** 127 A. 152. 171 A. 169—172. 174—187, über dieselbe Aristoteles 144 A., Goethe 186, Gorgias 180 A., Definition des Aristoteles 184, Bedeutung des Worts 170 A., Gegensatz zur Komödie 171—172, verglichen mit Komödie 174—179, Wirkung der T. 182—187.
- Tragisch**, Wesen desselben 180—182, T. im Epos 181 u. A., Goethe über das Grundmotiv tragischer Situationen 153, Einteilung des T. 175—180.
- Traum** 78.
- Travestie** 139.
- Trilogie** 167—168.
- Triolett** 104 u. A.
- Tropen** 53—56. 60.
- Übersetzung**, Unvollkommenheit derselben 44 A., Byron u. Goethe darüber ebda.
- Undankbarkeit** 86.
- Unglück**, das in der Tragödie ohne Schuld herbeigeführte 175—176, durch fremde Schuld 177, durch eigene 177—180.
- Untersatz** 76.
- Ursache** 77 u. A. 96 A. 125 A.
- Urteil** 75. 97, Einteilung 75 A., ästhet. moral. religiöses 97 u. A.
- Verbum finitum** 72 A.
- Vergessen**, sich 92. Beisp. aus Goethe ebda.
- Vergleichung** in der Gedankenlyrik 113—114.
- verlieren**, sich in etwas 92.
- Vernunft** 76 u. A. 77, Unterschied von Verstand 76 u. A. 77.
- Vers**, reimlos: jambisch, trochäisch 101, jambische V. im Sonett 106, antilabische V. 150 A.
- Versfuss**, deutsch: jamb., troch., daktyl. 47, antik: choriamb., kretisch ebda.
- Verstand** 23. 76 u. A. 77. 85, Unterschied von Vernunft 76 u. A. 77.
- Verwicklung** im Drama 159. 166 u. A.
- Vierzeilen**, persische 109. 115.
- Volksepos** 129—130.
- Vorfabel** im Drama 157. 158.
- Vorstellung**, Entstehung derselben 72 A., V. des Zwecks 72 A., Bildung von V. 96.
- Wahrheitsgedanke**, genialer 93, über denselben Schiller und Goethe ebda.
- Wahrnehmung**, sinnliche 96.
- Wasser**, das, als Bild des Seelenlebens 81 A., bei Homer ebenda, bei Goethe, Schiller 94, als Bild der Temperamente 81. 82. 83. 93. 100.
- Wasserkunst** 30 A.

Wehmut 100.

Wille, energischer 93, das Gefühl als Vorstufe des W. 100.

Willenserregtheit 80 A.

Wirkung 182 u. A., W. jeder Dichtung 187 u. A., darüber Goethe ebenda, W. der Tragödie 182—187, darüber Schiller 183, Goethe 185—187, Aristoteles 184—187, Überweg 187 A.

Witz 76 A.

Wollen, das 61. 71. 72 A. 80—96, Stärke und Stetigkeit des W. 80—84, Richtung des W. 80. u. A. 84. 85, auf das Praktische 84. 85—90, auf Erkenntnis 84. 90—96.

Wort, als Zeichen für Allgemeinvorstellung 72 u. A.

Wortaccent 47.

Wortspiel 58.

Wortwitz in der Komödie 173 u. A., darüber Lessing ebenda.

Wunder, physische und psychische im Drama 145—146 u. A., darüber Lessing ebenda.

Zeit 96 u. A.

Zufall im Drama 147 u. A.

Zustand 63. 64—66, in der Dichtung 65, in Teilen von Dichtungen 65, Beisp. aus Goethe 65. 66, Z. in Schillers Glocke 67, als Bedingung einer Handlung 125 A., rein Zuständliches im Epos 129 A., im Drama 148.

Zweck 63. 64. 72 u. A. 78. 84. 85. 90. 91. 92, die vier Arten des Z. 85—90.

Gedruckt in Krolls Buchdruckerei, Berlin S., Sebastianstrasse 70.
