

Populäre Aesthetik

Karl von Lemcke

Aesthetics

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Received

Oct. 1891

Accessions No. *45720* Shelf No.

POPULÆRE ÆSTHETIK.

POPULÆRE
ÆSTHETIK

VON

DR. CARL LEMCKE

PROFESSOR AM POLYTECHNICUM ZU AACHEN.



F Ü N F T E

VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.



Mit 61 Illustrationen.



LEIPZIG,

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1879.

BH39

L43

1879

Das Recht der Übersetzung wird vorbehalten.

45120

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

SEINEM LIEBEN

CARL VON LÜTZOW

IN WIEN.

Vorwort.

Es war anfänglich meine Absicht, dies Buch unverändert in seiner alten Form zu belassen, in der es sich so manche Freunde erworben hat. Einmal bei der Durchsicht, konnte ich es mir doch nicht versagen, Manches neu zu gestalten, wenngleich ich mich natürlich bemüht habe, den einmal angeschlagenen Ton festzuhalten. Im Grundlegenden hatte ich glücklicher Weise nichts zu ändern, nur für die Kunst noch stärker zu betonen, daß sie nicht auf das Schöne im engeren, platonischen Sinne eingeschränkt werden darf, sondern ihr Wesen im Gestalten des Lebendigen sich zeigt, ob auch ihr Ziel dabei stets das Schöne, das Ideal bleibt. Und so möge denn auch diese Auflage ihre Bestimmung, welche schon der Titel anzeigt, in guter Weise erfüllen.

Aachen, im November 1878.

C. L.

INHALTSVERZEICHNISS.

I. Begriff und Wesen der Ästhetik.

	Seite
<u>1. Begriff und Aufgabe der Ästhetik. Geschichtlicher Überblick über dieselbe</u>	1
<u>Begriff. Aufgabe. Überblick über ihre Entwicklung. Sokrates. Plato. Aristoteles. Stoiker. Cicero u. A. Plotin. Die altchristliche Zeit. Mittelalter. Dürer. Leibniz. Wolf. Baumgarten. Gottsched und Bodmer und Breitinger. Franzosen und Engländer. Die Nachfolger Baumgartens. Winkelmann. Lessing. Herder. Göthe. Kant. Schiller. Die Romantiker. Fichte. Schelling. Hegel. Schopenhauer u. A.</u>	
<u>2. Methoden. Art und Weise der ästhetischen Erkenntnis</u>	38
<u>Die Ausgangspunkte für die Behandlung der Ästhetik. Wissenschaft, Leben und Kunst. Wirklichkeit und Ideal. Das begriffliche Erfassen des Schönen. Besonderheit desselben. Stellung zum Guten, Nützlichen und Wahren. Der Geschmack.</u>	
<u>3. Die Sinne. Die Empfindungen.</u>	46
<u>Höhere und niedere Sinne. Sinnliche Angemessenheit. Wohlgefällige und missfällige Empfindungen. Das reine Wohlgefallen des Schönen. Die wichtigsten ästhetischen Empfindungen.</u>	
<u>4. Das Schöne. Die reinen Erscheinungsformen</u>	52
<u>Definition. Die Grundbedingungen für wohlgefälliges, sinnliches Auffassen und geistiges Begreifen der Erscheinung. Kraft und Mafs oder Form. Bedeutung. Deutlichkeit. Contraf. Gefetzmäßigkeit. Einheit und Mannigfaltigkeit. Gliederung. Ganzheit: Anfang, Mitte, Ende. Freiheit in der Ordnung. Harmonie. Wechsel. Rhythmus. Regelmäßigkeit. Symmetrie. Proportion. Gleichgewicht. Gegengewicht u. f. w.</u>	
<u>5. Die Vorstellung. Das Schöne als Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung</u>	64
<u>Erscheinung und Wesen des Dinges. Idee in der Erscheinung. Uebereinstimmung (das Ideal) und Gegensatz. Das Charakteristische. Einseitige Betonung des Charakteristischen (Verwechslung von Häßlich und Schön). Das Nützlich-Charakteristische. Der Ausdruck des Charakteristischen oder der Stil.</u>	
<u>6. Das Schöne im Bezug der Dinge aufeinander</u>	71
<u>Die Wechselbeziehungen der Dinge in der ästhetischen Erscheinung und der</u>	

	Seite
<u>dadurch veränderte Eindruck der Erscheinung. Object und Subject. Ideen- affociation. Auffassung und Stimmung. Wichtigkeit der Nebenvorstellungen und der freien That durch die Phantafie des Betrachters. Bestimmte und unbestimmte, classische und romantische Schönheit. Über die Rangordnung beim Schönen.</u>	
7. Die Empfindungen ausser dem Schönen und Erhabenen	81
<u>Das Häfsliche. Das Furchtbare. Das Häfslich-Furchtbare. Das Gleichgültige. Das Triviale. Das Gemeine. Das Hübsche. Das Reizende.</u>	
8. Das Erhabene	94
<u>Das Mathematisch- und das Dynamisch-Erhabene (Kraft). Innere Harmonie und Gewalt des Erhabenen. Die dadurch erregten Empfindungen.</u>	
9. Das Tragische	101
<u>Sturz des Erhabenen im ernstn Widerstreit. Aeusere und innere Ursachen und Zusammenwirken beider. Schickfal, Schuld, und Schickfal und Schuld ver- bunden. Mitleiden und Furcht. Der Zufall. Das gewöhnliche Schickfal. Das Rührende. Das Erhebende des Tragischen.</u>	
10. Das Komische.	110
<u>Unschädliche, unerwartete Auflösung eines Widerstreites im Komischen. Wider- spruch zwischen Begriff und Erscheinung, Voraussetzung und Wirklichkeit. Das Spiel des unerwarteten Gegenfazes. Arten des Komischen. Caricatur. Parodie. Traffette. Witz. Ironie. Der Humor.</u>	

II. Das Schöne in der Natur.

1. Bewegung, Klang und Licht	125
<u>Grundbedingungen der Wahrnehmung durch die höheren Sinne. Bewegung. Ausdruck derselben. Formen: Linien, Flächen, Körper. Das Tönende. Ein- tönigkeit, Lärmen u. f. w. Licht: Sonnen-, Mond-, Sternen-Licht, Kerzenschein u. f. w. Halbdunkel, Reflex. Die Farben. Die Newton'sche und die Göthe'sche Farbentheorie. Farbenclavier. Der ältere und der neue Farbenkreis. Proportion der Leuchtkraft der Farben.</u>	
2. Die vier Elemente	143
<u>Luft. Wind. Wolke. Feuer. Wasser: Quelle, Bach, Strom, See, Meer. Erde: Ebene, Hügelland, Gebirge.</u>	
3. Die Vegetation	151
<u>Wachstum und Vergehen, dem menschlichen entsprechend. Ernährung Fort- pflanzung. Gebundenheit. Freiheit der Form. Blatt, Blüthe, Frucht. Moose, Gräfer, Strauch, Baum, Wald.</u>	
4. Das Thierreich	158
<u>Das Thier im Allgemeinen. Bewegungsfreiheit. Concentration der Empfindung und Reagirung. Formungen für die Bewegung. Die verschiedenen Thierstufen. Die niederen Arten. Fische. Amphibien. Vögel. Säugethiere.</u>	
5. Der Mensch	183
<u>Allgemeines. Bau, Proportion u. f. w. Beschränktheit und Bildungsfähigkeit. Die Geschlechter. Kindheit, Jugend, reifes Alter, Alter. Racen. Farbenver- schiedenheit. Kaukasier, Neger, Mongolen. Wirkung von Klima u. f. w. auf den Menschen.</u>	

	Seite
6. Der Mensch in seiner Thätigkeit	197
Jägerflämme. Nomaden. Landbebauer. Seefahrer. Der Handwerker, Krieger, Gelehrte u. f. w. Die Stände (nach der Edda).	
7. Staaten. Völker. Das Alterthum	209
Wirkung der Staatsform. Ästhetische Erziehung des Volkes. Die Griechen und Römer.	
8. Die Völker der Neuzeit	224
Umgestaltung der antiken Welt. Christenthum. Mittelalter. Neuzeit: Franzosen, Spanier, Italiener, Slaven, Engländer, Nordamerikaner, Deutsche.	

III. Die Kunst.

1. Der schöpferische Trieb. Die Kunst. Die Künste.	247
Natur und Menfchengeift. Suchen nach der harmonisch befriedigenden Ordnung und Gefetzmäßigkeit in der Welt der Erfcheinungen. Das Ideal. Das Schaffen des Schönen. Die Phantafie. Die Entwicklungen des schöpferischen äfthe- tifchen Triebes. Die Kunst und Ausbildung der Künfte. Gefchmack für das Schöne in der Natur und Pflege deffelben. Wefen und Umfang der Kunst. Ihr Werth. Eintheilung in die verfchiedenen Künfte.	
2. Der Künstler	261
Schönheitsfönn, Phantafie, Darftellungsfähigkeit. Das Gefalten der Einbildungs- kraft, Phantafie und Phantafik. Talent. Genie. Bedingungen glücklicher Entwick- lung und Pflege der Kunst.	
3. Stil. Manier	271
Auffaffungsweifen des Individuums, der Schule, der Völker und Culturepochen. Bedingungen durch Art und Eigenthümlichkeit des Stoffes. Die gewöhnlichen Stufen der Behandlung in der Kunst: der hieratifche, claffifche und manirierte Stil. Verfchiedene Stilarten.	
4. Der Schmuck. Die sogenannten technischen Künste	279
Hohe und niedere oder nützliche Kunst. Das Kunstgewerbe. Beispiele: Gefäßbildnerei, Gewebe, Bekleidung.	
5. Die Baukunst. I. Allgemeines	294
Bauen. Zweck. Material. Reine Raum-Schönheit. Die ftatifchen und mathe- matifchen Anforderungen. Die einfachen Formen des Obdachs: Zelt, Dach, Höhle, Wand und Dach. Holzbau. Steinbau. Wölbung. Einheit, Vielheit, Gliederung u. f. w. des Baus. Constructive und decorative Schönheit.	
II. Die Baukunst (Fortfetzung), Musterung der Stile	
Die Baukunst der Ägypter, Griechen (Säulenordnungen), Römer. Altchrift- liche, byzantinifche, muhamedanifche, romanifche, gothifche Baukunst. Re- naissance. Neuere Zeit.	
6. Die Bildnerei	343
Gegenftand der Bildnerei. Material. Farblofigkeit und Farbe. Die Befchränkt- heit und die daraus entftehenden Forderungen der Bildnerei. Das Einzelbild. Die Gruppe. Das Relief. Symbolik. Bekleidung. Polytheismus und Chriftent- hum. Hellenifche Idealbildung. Moderne Plaftik.	
7. Die Malerei. I. Allgemeines.	381
Das Bild auf der Fläche. Zeichnung. Darftellung in Licht und Schatten. Colorit.	

	<i>Seite</i>
<u>Wahl des Standpunktes und des besten Momentes. Malerei und Plastik. Die malarische Freiheit. Entwicklung der Malerei. Perspective. Darstellung des Äußeren und malarische Behandlung des Stoffes. Composition. Technik. Besonderheiten. Umfang der Darstellungen.</u>	
II. <u>Die Eintheilungen der Malerei nach dem Inhalt</u>	419
Die befesselte und unbefesselte Natur. Objective und subjective Erfassung. Frucht- und Blumenstück. Stillleben. Landschaft. Architecturbild. Thierbild Genre. <u>Historien- und Ideenbild.</u>	
8. <u>Die Tonkunst</u>	442
<u>Allgemeines. Schall, Geräusch, Ton. Erzeugung und Abhängigkeit des Tons.</u> Hohe, Tiefe, Stärke, Klangfarbe der Töne. Active und passive Schallkraft. Tonkunst. Ordnung des Tonmaterials. Tonleiter, Tact, Rhythmus u. f. w. Melodie. Harmonie. Tonwerkzeuge. Vocalmusik. Instrumentalmusik. Verbindung von Vocal- und Instrumentalmusik. Schlußbetrachtung.	
9. <u>Die Dichtkunst. I. Allgemeines</u>	(475)
Erfassung von Außen- und Innen-Welt. Der Ausdruck dieser Auffassungen in der Sprache. Die Forderungen und Bedingungen des in der Sprache ausgedrückten Schönen. Dichtung in ihrer Besonderheit zu den übrigen Künsten. <u>Aufgabe der Dichtung und Art ihres Wirkens. Veranschaulichung: Bilder, Gleichnisse, Personification u. f. w. Die Klangbedeutung des lautlichen Ausdrucks, Poetische Formung: Versbildung. Parallelismus membrorum. Silbennennung und Betonung. Die wichtigsten antiken Metren. Die Alliteration. Reim und Affonanz. Die Eintheilung der Dichtung.</u>	
II. <u>Das Epos</u>	512
Anschauung und Erzählung. Inhalt. Composition. Freiheit und Besonderheit der Erzählung. Entwicklung des Epos. Sage. Mythos. Märchen. Thierfage. Volksepos und volkstümliche epische Dichtung. Das Kunstepos. Roman. <u>Novelle.</u>	
✓ III. <u>Die Lyrik</u>	535
Empfindung. Die Subjectivität des Dichters. Formung: Composition u. f. w. <u>Episch-lyrische Entwicklung. Reine Lyrik. Verschiedene Arten: Dithyrambus, Hymne, Ode, Lied, Volkslied, Gedanken-Lyrik u. f. w.</u>	
IV. <u>Das Drama</u>	572
<u>Die Handlung. Das Geschehen der poetischen Handlung. Anforderungen</u> aus Sprache und Darstellungsweise. Composition. Die Gemalthandlung und die Charaktere. Theilung des Dramas nach dem Ausgang der Handlung. Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Dramas. Das Trauerspiel. Das Schaufpiel. Das Lustspiel. Schlußbetrachtung.	

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

	Seite
1. Apollo von Tenea	273
2. Venus von Melos	274
3. Mediceische Venus	275
4. Antike Vasen	282
5. Antike Kanne	283
6. Antike Schalen und Trinkgefäße	283
7. Raumbedeckung durch Ueberkragen	303
8. Wölbung	303
9. Grundriß eines griechischen Tempels	306
10. Palast Piccolomini in Pienza	308
11. Rathhaus zu Amsterdam	309
12. Entwicklung einer Façade vom Speicher bis zum Prachtbau	313
13. Parthenon zu Athen	315
14. Akropolis von Athen	316
15. Tempel des Chensu zu Karnack	318
16. Dorische Gebälkordnung	321
17. Ionische Ordnung	324
18. Korinthische Ordnung	326
19. Das Pantheon in Rom (Durchschnitt)	327
20. Titusbogen zu Rom	328
21. Das Innere der ehemaligen St. Petersbasilika in Rom	329
22. Durchschnitt einer byzantinischen Kuppelkirche	331
23. Würfelkapital	331
24. Hufeisenbogen	331
25. Kielbogen	331
26. Moschee zu Cordova	333
27. Romanisches Gewölbsystem	334
28. Gothisches System	336
29. Der Kölner Dom	337
30. Gruppe des Laokoon	353
31. Galliergruppe der Villa Ludovisi	354

	Seite
32. Der große Kurfürst von Schlüter	360
33 u. 34. Restaurirte Figuren vom Ostgiebel des Athenatempels zu Aegina	361
35. Vom Fries des Parthenon	363
36. Assyrisches Relief aus Nimrud	363
37. Relief vom Titusbogen	364
38. Relief von der zweiten Thür Ghiberti's	365
39. Aus Thorwaldens Alexanderzug	366
40. Die Nacht, Relief von Thorwaldfen	367
41. Moses von Michelangelo	374
42. Zensbüste von Otricoli	375
43. Herakopf aus der Villa Ludovisi	376
44. Madonna des Herzogs von Alba. Von Rafael	397
45. Die Erschaffung des Menschen. Von Michelangelo	398
46. Die Erschaffung des Weibes. Von Michelangelo	401
47. Krönung Mariae. Von Velasquez	403
48. Das Abendmahl des Lionardo da Vinci	404
49. Die Kreuzabnahme. Von Rembrandt	405
50. Die Schule von Athen. Von Rafael	407
51. Die Furth. Gemälde von Claude Lorrain	409
52. Milchgefäß mit archaischen Figuren	415
53. Religiöses Wandgemälde	416
54. Mosaik aus S. Cosma e Damiano in Rom	417
55. Landschaftsbild. Von Claude Lorrain	425
56. Sonnenaufgang. Von Adriaen van de Velde	429
57. Dame, einen Papagei fütternd. Von Netfcher	432
58. Zechende Bauern. Von Adriaen van Ostade	433
59. Der ertrunkene Fischerföhn, Von Henry Ritter	435
60. Die Töchter des Palma Vecchio	437
61. Die Erschaffung des Lichts. Von Peter Cornelius	440

I.

Begriff und Wesen der Ästhetik.



I.

Begriff und Aufgabe der Ästhetik. Geschichtlicher Überblick über dieselbe.

Die Ästhetik oder Lehre von den sinnlichen Wahrnehmungen und Empfindungen umfaßt das ganze Reich der Erscheinungen, soweit wir dieselben auf unsere Empfindungen des Schönen und Häßlichen beziehen.

Was wir nicht auf Schön und Häßlich, sondern auf Wahr und Falsch, Gut und Böß, Nützlich und Schädlich u. s. w. beziehen, fällt aus der ästhetischen Schätzung heraus und gehört anderen Auffassungen an.

Alt ist die Eintheilung der menschlichen Geisteskraft in die drei Vermögen des Empfindens, des Denkens oder Erkennens und des Begehrens, Wollens. Das Empfinden, activ wirksam, wird Vorstellung, Leben der Phantasie. Es ist wohlgefällig oder mißfällig. Sein Ziel ist das Schöne mit dem Gegensatz des Häßlichen. Seine Wissenschaft ist die Ästhetik. Das Erkennen strebt nach dem Wahren; dessen Gegensatz ist das Unwahre, Falsche; die Wissenschaft vom Erkennen ist die Philosophie. Für das Begehren, Wollen ist das Ziel das Gute mit dem Gegensatz des Bößen. Die Lehre vom Wollen ist die Ethik.

Harmonische Einigung dieser Kräfte im Schönen, Wahren und Guten ergibt danach das Höchste.

Wo Empfinden, Denken und Wollen lebensvoll zusammenwirken oder in einander übergehen, da wird es schwer, das Einzelne zu sondern und nicht die Wirkung einer Kraft mit der andern zu verwechseln und somit etwa statt eines ästhetischen Urtheils ein ethisches zu fällen. Die Forderung der Harmonie von Schön, Wahr und Gut wird dabei leicht zu der Annahme führen, daß etwas auch wahr und gut sein müßte, um schön zu sein, und das Eine gar nicht ohne je die beiden Andern gedacht werden könne, durch welche Vermischung die richtige Erkenntniß gehindert oder unmöglich wird.

Als Wissenschaft hat es die Ästhetik mit der Einsicht in das Wesen des Schönen und Häßlichen zu thun. Sie untersucht dazu die Art und Weise der menschlichen Wahrnehmungen, Empfindungen und Vorstellungen. Angewandt auf die Erscheinungen giebt sie anstatt des unbewußten oder unklaren Gefallens oder Mißfallens die Erkenntniß, warum uns etwas wohlgefällt oder nicht. Weiter führt sie uns zur Einsicht in die Thätigkeit der Phantasie und ihrer Steigerung der Vorstellungen zu Idealen. Natur und Kunst und das menschliche Gefammleben sind danach ästhetisch erschlossen.

Man findet den Begriff der Ästhetik vielfach anders gefaßt. Die kürzeste und jetzt gebräuchlichste Definition ist die als Lehre vom Schönen. Sie hat das Gute, daß sie auf den Haupttheil, den Brennpunkt der Ästhetik könnte man sagen, hinweist, führt aber doch mancherlei Nachtheile mit sich. Es ist, als ob man statt von einer Kriegslehre von einer Siegslehre sprechen wollte. Einige beschränken die Ästhetik auf die Wissenschaft, die sich mit dem vom Menschen erzeugten Schönen beschäftigt und verstehen darunter die Kunstlehre oder Philosophie der Kunst oder der schönen Kunst. Andere fassen hauptsächlich das Gefühl der Lust oder Unlust bei den Empfindungen in's Auge und nennen die Aesthetik alsdann Geschmackslehre. Andere wieder sehen in ihr eine Logik der Phantasie. Andere erkennen als ihre Aufgabe nur die Feststellung der schönen Formverhältnisse an. Andere noch anders.

Es sei hier gleich darauf hingewiesen, daß das Schöne — von der näheren Bestimmung des so weiten, viel umfassenden und daher im Einzelnen sich so mannigfaltig auseinanderlegenden Begriffes noch ganz abgesehen — zwar den Höhepunkt im ästhetischen Gebiete darstellt, doch nicht allein das Ästhetische ist und daß ebenfowenig deshalb das ästhetische Schaffen des Menschen auf Schönes allein beschränkt ist, sondern zum Untergründe das ganze ästhetische Gebiet hat, soweit seine Darstellung ästhetische Kraft bethätigt und ästhetisches Interesse erregt, wobei natürlich allgemein aus dem Wesen seines Schaffens und dann für die einzelnen Bethätigungen (Künste) nähere Bestimmungen und Beschränkungen sich ergeben.

Das ästhetische Empfinden ist dem Menschen so angeboren, wie das Denken und Wollen und das ästhetische Schaffen wie die Mittheilung des Gedachten oder das bestimmte Handeln in Folge des Wollens; die wissenschaftliche Untersuchung aber ist verhältnißmäßig neu. Sie begann in den uns gewohnten Formen erst durch Sokrates, durch den die Philosophie eine neue Richtung erhielt, welche, die ältere Art der Naturphilosophie verdrängend, bis in die jüngsten Zeiten geherrscht hat. Erst die jetzige Naturwissenschaft sucht wieder andere Wege.

Das Leben des Sokrates (469—399) fiel in die Blüthezeit der griechischen Kunst im Perikleischen Athen. Nachdem im epischen Gedicht schon vor Jahrhunderten durch Ilias und Odyssee so Unübertreffliches geschaffen

war, hatten die letzten paar Jahrhunderte die Blüthe der griechischen Lyrik gebracht: nun war die Zeit von Aeschylus, Sophokles und Euripides, von Pindar, von Phidias und Polyklet, von den Erbauern des Parthenon und der Propyläen, von Zeuxis und Parrhasius. Aber Höhepunkt einer Zeit bedeutet auch den danach folgenden Abfall. Im geistigen und sittlichen Leben hatte dieser begonnen. Das Alte brach zusammen, Neues mußte geschaffen werden.

Die älteren Schulen der Naturphilosophie hatten durch ihre Widersprüche gegen einander die Skepsis eingeleitet. Keine philosophische Schule stützte die von Mythe und Dichtung schon unzertrennlich gewordene griechische Religion. Aus dieser Unsicherheit erwuchs mit der Skepsis die Sophistik, welche lernte und lehrte, die Widersprüche in Denken und Wirklichkeit nach Bedarf zu verwenden und Alles nach Belieben zu drehen und etwa als gut und wahr oder schlecht und falsch zu beweisen. Zügellosigkeit der Subjectivität war damit eingerissen, während die edleren Geistern allerdings immer mehr sich der Geistesfreiheit bewußt wurden. Nun hatte Anaxagoras den großen Schritt gethan, den Geist als immateriell der Materie gegenüber zu stellen und ihn für den Weltbildner zu erklären. So wie dies schärfer gefaßt wurde, war auf diesen Allesbildner alle Forchung zur wahren Erkenntniß zu richten. In allem Lebendigen, lehrte er, sei ein Theil des Geistes.

Sokrates schritt vor zur Unterfuchung des menschlichen Geistes. Die Sinnlichkeit täuscht, war das Ergebniß der streitenden Naturphilosophie und der ihr angehörigen Schulen gewesen. Er nun richtete seine geniale Kraft auf die Begriffsbildung des Denkens. Durch sie hoffte er aus der Welt des Scheins, wie sie die Sophistik, Alles zerfetzend, lehrte, zum Gewissen, Bleibenden im Wechsel der anscheinenden Wirklichkeit und somit zum wirklichen Sein zu gelangen. Daß die Sophisten die verschiedenen Bedeutungen eines Wortes für ihre Trugschlüsse und dialektischen Kunststücke verwertheten, konnte im Befondern seine Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit der richtigen Begriffsbestimmung lenken. Die Gegner, welche er bekämpfte, lehrten ihn, sie in ihrer eigenen, aber verbesserten Weise zu besiegen.

Inmitten seines Schönheits begeisterten und das Schönste schaffenden Volkes fragte er nun auch, und zwar als der Erste: was ist das Schöne? Das Schöne an sich?

Seiner Gewohnheit nach ging er umher bei denen, die es wissen müßten und bei denen, die Alles wissen wollten, bei den Künstlern in diesem Fall und bei den Sophisten, und legte ihnen seine Frage nach dem Schönen vor. Da noch Niemand vor ihm an solche Begriffsbestimmung, wie: was ist das Schöne, Gute, Gerechte, Weise u. f. w.? gedacht hatte, so ward es ihm nicht schwer, darzuthun, daß die Andern meinten, das Wahre zu wissen und nichts wüßten, während er wisse, daß er nichts wisse. Schöne Dinge sind schwer,

befchließt er, bei Plato, feine Unterredung mit dem Sophiften Hippias, nachdem diefer ihm auf feine Frage in alberner Antwort eine Reihe von fchönen Dingen: eine fchöne Jungfrau, ein fchönes Pferd, einen fchönen Topf u. f. w. genannt und er mit ihm das Schickliche, Nützliche, Vortheilhafte u. f. w. beim Schönen befprochen hat.

Wie fchwer das Schöne ift, bewies er aber felbft. Er kam aus einer Vermifchung von fchön und gut und wahr und brauchbar nicht heraus. Sein Schüler Plato ebenfo wenig.

Der Gegenfatz der Denker gegen das Übergewicht der Sinnlichkeit, auch der fchönen Sinnlichkeit, und die ethifche Reaction, welche fich fo vielfach und auch bei Sokrates als Zurückgreifen auf die alte einfache ftrenge Sitte und Vorliebe für Manches im fpartanifchen Wefen und defsen Ordnungen zeigte, machten fich geltend. Es verband fich dadurch eine gegen das athenifche Wefen ihrer Zeit reactionäre, ariftokratifche, ethifch ftrenge, dem Sinnengenuß, auch der Schönheit abholde Gefinnung mit der neuen Gedankenhaftigkeit, welche revolutionär war, weil fie über alle bisherigen Vorftellungen und Ueberzeugungen hinausging.

Sokrates, obwohl vom Beruf Künftler, durchaus auf das Ethifche und Gedankenhafte angelegt, erklärte das Schöne für untrennbar vom Guten. Es giebt keinen Unterfchied zwischen fchön und gut, behauptet er gegen Ariftipp (Xenophon, Memorab. III, 8), und Beides erweife fich durch die Brauchbarkeit. Ein Miftkorb fei danach etwas Schönes und ein goldner Schild etwas Häßliches, fobald jener für feine Beftimmung gut gemacht fei und diefer fchlecht. „Alles ift eben fchön und gut, wie es fich zu Etwas wohl eignet und fchlimm und häßlich, wie es fich zu Etwas fchlecht eignet.“ So fällt bei Häufeln auch Schönheit und Zweckmäßigkeit zufammen. „Auch die Gerechtigkeit und Alles, was die Tugend wirke, feien fchön und gut. Das Schöne dürfe man nur kennen, um ihm nichts Anderes vorzuziehen; ohne daß man es kenne, fei man nicht einmal im Stande, es zu üben; felbft wenn man es verfuche, müffe es dann mißlingen. So fei alfo auch die Uebung des Schönen und Guten Sache des Weifen und, wer nicht weife fei, fei nicht im Stande, es zu vollbringen“ (Memor. III, 9). In folcher Lehre fand die Platonifche ihren Ausgangspunkt. Auch nach Xenophons Bericht kommen alfo die Künftler, welche doch nach dem gewöhnlichen Begriff das Schöne fchaffen, übel weg. Ein Künftler, der nicht ein Weifer ift, kann nicht wahre Schönheit bilden. Andererfeits ift das Schöne herabgefetzt: fchön ift das Brauchbare.

Aus diefem, feinem Grundfatz folgert Sokrates denn auch humoriftifch, daß er fchöner fei als die Andern, weil er mit feinen Glotzaugen bei eingedrückter Nafe, mit feinen weit offenen Nafenlöchern und dem großen Mund mit dicken Lippen beffer fehen, riechen und abbeißen könne. Xenophon theilt des Weiteren noch eine Reihe von Ausfprüchen des Meifters

mit: das Schöne sei in der Bewegung noch schöner als in der Ruhe, die Schönheit siege von selbst, und der Schöne könne Alles ausrichten, ohne sich zu rühren, während der Starke, um seine Wünsche zu erreichen, arbeiten, der Tapfere Gefahren bestehen, der Weise das Wort gebrauchen müsse; in Gemälden sehe man die Menschen am liebsten, deren Äußeres eine schöne, gute, liebenswürdige Seele durchblicken lasse; in den Bildsäulen wirke auf uns am anziehendsten das Leben, welches daraus spreche, und somit müsse der Bildhauer die Thätigkeiten der Seele im Bildwerk ausdrücken.

Alles in Allem kann man nach der Darstellung seiner Schüler von Sokrates nur sagen, daß wenn er, der Philosoph, wie er klagt, bei den Künstlern nicht erfuhr, was das Schöne sei, auch die Künstler von ihm über das Schöne nichts gelernt haben. Was hinter seinem Wortklauben und Disputiren stecke und daraus erwachsen würde, vermochten sie nicht zu erkennen und so mögen, wie er über sie, sie über ihn, den philosophirenden, Schönheit grübelnden Kollegen die Achseln gezuckt haben. Auch ihnen mußte er, wie fast allem Volk in Athen, trotz seiner Tugenden als ein sonderbarer Kauz, Sophist, Neuerungsfüchtler und Hirngespinnster erscheinen.

Was Sokrates angeregt hatte, Plato (429—348) führte es aus. Er nahm die eigentlich wissenschaftlichen Untersuchungen seines Lehrers auf. Wie seine Philosophie bis auf den heutigen Tag wirkt, ist bekannt.

Plato hat kein System ausgearbeitet, sondern in einer Reihe von Abhandlungen, deren jede unabhängig von der andern, seine Theorien vorgetragen; was er in der einen betont, ist Nebensache in der andern; auf wörtliche Übereinstimmung ist keine Rücksicht genommen. So fehlt, zumal bei der dialogischen Form der Abhandlungen, die systematische Strenge und Genauigkeit; die wissenschaftlichen Bestimmungen decken sich nicht in den verschiedenen Werken. Es heißt mühsam das Zusammengehörige suchen und zusammenfügen, wobei Verschiedene natürlich zu verschiedenen Resultaten kommen.

Alles wird bei Platon beherrscht von seiner Begriffs- und Ideenlehre, die er aus den Anregungen des Sokrates unter Einfluß der ihm am meisten entsprechenden anderen Philosophien und Wissenschaften entwickelte.

Die gedankenhafte Erkenntniß steht jetzt als das allein Maßgebende fest. Die sinnliche Wahrnehmung ergibt nur Trügerisch-Vergängliches, eine Vielheit des Scheins. Der Geist sucht das Sein hinter der Vielheit der falschen Realität. Er findet den einheitlichen Begriff; dieser Begriff wird als Geistig-Wirkliches zur Idee. Die Idee jedes Dinges ist seine eigentliche Wesenheit und Wirklichkeit, von der die sogenannten wirklichen, sinnlich wahrgenommenen Dinge stammen.

Was ist z. B. das Wesen der Eiche, des Tisches, der Rose, des Mannes, des Weibes u. s. w.? Aus dem Begriff gestaltet sich dem Philosophen in der inneren Anschauung die Idee.

Diese Ideen, geistige Schemen über der Sinnlichkeit sind göttlich, sind vor aller sinnlichen Vielheit die Normen, Vorbilder, sind bei Gott, sind im Himmel. Die vielen sogenannten wirklichen, irdischen Dinge sind nur danach gemachte, nie vollkommene, sondern als Individuen stets unvollkommene Abbilder und stofflich in's Niedere gezogene Sinnen-Dinger.

Jene göttlichen Ideen erkennt nur der Philosoph. Am meisten entsprechen den Ideen hienieden die geometrischen Figuren; z. B. Kreis und Kugel zeigen uns in der möglichsten Vollkommenheit die Darstellung ihrer Idee: Ideale, welche ihre Idee völlig zum Ausdruck bringen.

Aber nicht bloß die Dinge, sondern auch die Abstractionen von ihren Erscheinungen werden dem Plato zu solchen göttlichen Ideen. Also das Wahre, Gute, Schöne u. f. w. (Die Gewohnheit der Vielgötter-Religion mit ihrer Vergöttlichung und Verlebendigung von allem Möglichen, auch der Abstractionen, wie z. B. der Weisheit kam hiebei zu Hülfe.) Die umfassendsten Ideen, z. B. das All-Eine, Gute, Weise, Wahre sind dann aber Gott selbst.

Das Schöne, Weise oder Wahre und Gute ist das Höchste, was der Mensch zu erstreben vermag. Da wir jenes Göttliche in uns finden und zur Herrschaft kommen lassen können, wie sehr auch niedere Triebe es verdecken und bedrücken mögen, so gilt es alle Kräfte anzustrengen, und der Dreiheit den Sieg in uns zu erkämpfen, um dadurch göttlicher zu werden. Das Häßliche aber, das Unwahre und das Schlechte ist zu haßen und zu vernichten, weil es uns verhindert, uns aus dem Staub, in den es uns hinabdrückt, zu erheben und zur Gottheit emporzustreben.

Da nun Plato ebenfalls die Zusammengehörigkeit und Untrennbarkeit von Schön und Gut und des Schön-Guten wieder vom Weisen behauptet, so kann er das Schöne auch nur derart definiren, daß es noch dem Guten entspricht oder er beugt die Bedeutungen der Wörter, daß sie auch beim Guten und Wahren entsprechen müssen. In der Schule der Pythagoräer und Mathematiker hatte er dabei den Sinn für mathematische Wissenschaftlichkeit überhaupt und für dahingehörige Entstehungsweise und Form ausgebildet: Einheit, Vielheit, Regelmäßigkeit, bestimmte Begrenzung, Gleichheit, Proportion, Symmetrie, Eurhythmie und sonstiges Maß und die Zahlen, als Mittelglieder zwischen dem Einen und Unendlich Vielen, regieren überall im Göttlichen und somit auch im Schönen.

Alle Dinge, denen man ein ewiges Sein beilegt — somit auch das Schöne — bestehen aus Einem und Vielen und vereinigen in sich zugleich ein Endliches und Unendliches. Symmetrie (damals als richtiges Verhältniß gefaßt) und Harmonie bewirken die Verbindung. Das Schöne ist harmonisch, unharmonisch aber das Häßliche in Bezug auf Alles, was göttlich ist. Wo Zahl, Maß und Gewicht fehlen, ist immer ein Schlechteres. Gesetzmäßigkeit, Ordnung, Begrenzung sind immer zum Schönen nöthig. Das Gute beruht ebenfalls auf Maß und Harmonie. Das Maß und was dazu gehört ist eben

göttliche Ordnung. Durch Maaßhalten in unferen Neigungen und Leidenschaften gelangen wir zur Schönheit und zur Tugend. Die Tugenden müffen in einem richtigen Verhältniß zu einander stehen, z. B. Tapferkeit, Muth ist Tugend. Ohne Weisheit wird Muth zur Tollkühnheit. Ohne Güte entsteht Brutalität und Tyrannei, wenn Muth allein oder Muth und Klugheit allein walten. Das Zusammen-Eins oder die Harmonie ist von der Schönheit so wenig wie von der Tugend zu trennen.

Die Harmonie erzeugt ein Luftgefühl; sobald sie aufhört, entsteht Schmerz. In Bezug auf die Proportion sagt Plato noch bestimmter, daß zwei Dinge in keinem schönen Verhältniß zu einander stehen können ohne ein Drittes, das sie zusammenhalte. Dies Mittlere aber müsse ebenso zum Letzten sich verhalten, wie das Erste zu ihm, und wie das Letzte sich verhalte zum Mittleren, so müsse das Mittlere sich verhalten zum Ersten. — Ein Unvollendetes kann nicht schön sein; innere Vollendung gehört dazu. (Kreis und Kugel sind deshalb das Schönste.) Wahre Genüsse bereiten „diejenigen, welche sich auf schöne Farben und Figuren beziehen, die meisten Annehmlichkeiten des Geruchs und Schalls und alle diejenigen, deren Abwesenheit nicht sehr merklich ist und nicht traurig macht; deren voller Genuß hingegen uns empfindbare Regungen der Anmuth ohne allen Schmerz gewährt. . . Unter den schönen Figuren will ich jetzt nicht verstanden wissen. . . Schönheiten bei Thiergefalten und Gemälden, sondern das Gerade und Zirkelförmige und das rund oder nach dem Winkelmaß gearbeitete. Von diesen sage ich nicht, daß sie, wie andere, nur in einem gewissen Verhältniß schön sind, sondern daß sie an und für sich eine beständige Schönheit haben und ein ihnen eigenthümliches Luftgefühl erwecken und gar nichts mit den Annehmlichkeiten durch Bewegung gemein haben. Auf eben die Art verstehe ich die Schönheit und Luft, welche die Farben erwecken. . . Ich sage daher (auch), daß die leichtfließenden und hellklingenden Töne, die einen einfachen, reinen Gefang geben, nicht im bloßen Verhältniß mit andern, sondern ihrer eigenen Natur nach an sich selbst Schönheit haben“. . . Daran schließt sich die Luft, welche die Wissenschaften geben, wobei das „reine Weiß“ als Beispiel gepriesen wird.

Einen Schritt zur Erkenntniß thut (Symposion), wer die eigenthümliche Schönheit der Seelen viel höher schätzt als die der Körper. Eine edle und harmonische Seele befriedigt an sich schon, wenn auch ihr Körper nicht die schönste Blüthe hätte. Wer dies erkennt, gelangt zum Anblick der sittlichen Schönheit in den Gesetzen und Anordnungen und lernt die Schönheit des Körpers immer mehr gering schätzen. Von hier erhebt er sich zur wissenschaftlichen Schönheit in dem weiten Umfang ihres Gebiets und hafet nicht mehr an der Schönheit des Einzelnen, sondern begiebt sich auf das grenzenlose Meer der Schönheit. Die allerhöchste Schönheit aber ist ewig, allschön, nicht theils schön, theils häßlich oder nur dann und wann schön, ist abso-

lute Schönheit. Die unterste Stufe ist also Schönheit des einzelnen Körpers; die zweite Vereinigung von schönem Körper und schöner Seele, weiter die Allgemeinheit der schönen Körper und Seelen, danach die sittliche Schönheit, dann die wissenschaftliche Schönheit, zuhöchst die Wissenschaft jener wesentlichen Schönheit, womit man zum Ziele gelangt, nämlich zur Einsicht dessen, was an sich schön ist.

Wer diese Schönheit erschaut, achtet Gold und Kleider und schöne Jugend nichts dagegen. „Aber was meinst Du, welche unvergleichliche Augenweide würde das erst sein, wenn Einer so weit käme, die Schönheit selbst zu sehen, sie ganz lauter, rein und unvermischt, nicht mit menschlichem Fleisch, Farbe und anderen Spielwerken der Sterblichkeit überzogen, sondern in ihrer reinen Göttlichkeit und wesentlichen Gleichheit zu betrachten?“ Im Geist allein kann diese Schönheit erschaut werden. Sie ist kein Bild der Schönheit, sondern ihr Wesen selbst.

Der gewaltige Denkergeist konnte in Plato doch den dichterisch-enthusiastischen Geist und jene Phantasie nicht ganz vernichten, in welcher er in der poetischen Jugend den Götterhimmel erschaut und an eine höhere Welt geglaubt hatte.

Statt der Götter des Olympos mit all dem Zubehör ihres himmlischen Reichs, welche die Dichter über der Erde erschaut hatten, schafft Plato einen überirdischen Himmel, bewohnt von seinen göttlichen Ideen: es sind andere Götter, als die menschlich gedachten, lebensvollen auch leichtfertigen und sonst oft schlimmen der Mythe und Dichtung: ganz unsinnliche Wesen, ohne Farbe, Materie, unfaßbar, die Wesen des Wirklichen.

Wie von diesen Ideen aber das viele, schlechtere Wirkliche wird, das hat Plato nicht gesagt. Sie schweben über dem Irdischen, wie die Götter über den Menschen. Die Seele ist unsterblich und sie zieht es mit ihrem besseren Theile nach oben. Göttliche Raserei, wahre Begeisterung erhebt zum Göttlichen; auch hienieden als Begeisterung der Mufen giebt sie allein der Dichtung das wahre Leben, wozu bloße Kunst nicht hinreicht.

Man sieht, das Schöne der sinnlichen Erscheinung wird höchstens als unterste Stufe einmal genannt. Das Mathematische reiner Form und der Zahlen-Verhältnisse ist dem Denker lieber und wichtiger. Das Schöne darf nicht vom Guten und Wahren gefondert für sich Bedeutung in Anspruch nehmen. Das wahre Schöne schwebt hoch über dem Sinnlichen und ist nur dem Philosophen erkennbar. Ebenso die wahren Dinge, die auch an sich die wirklich schönen sind.

Wo blieben nun Kunst und Künstler? Wie standen sie zu diesem Schönen Plato's? Tief unten als Sinnen-Diener. Die Künstler erschauen das Wahrhaft-Schöne, das im Wesen der Dinge liegt, nicht. Die Wirklichkeit ist nur ein vergänglicher Schein, ein schlechteres Vielheits-Abbild der Ideen, des wahren Seins. Die Kunst aber ist Nachahmung, Abbild des Wirklichen

(*μῆτις*, die damals gültige Definition der Kunst), folglich der Schein eines Scheins und darum eigentlich ein Unding. Die Künstler, welche diesen zweifach verschlechterten Schein darstellen, sind auch sonst Gaukler, z. B. Maler und Dichter, von denen jene etwa einen Schuster malen, und diese, wie der von Plato so bitter angegriffene Homer, über Heerführung, Staatsverwaltung, Bildung des Menschen und alles Mögliche reden, ohne das Geringsste von Schusterei oder von Heerführung u. s. w. zu verstehen. Unmöglich können sie deshalb auch Nutzen bringen.

Mit überpartanischer Verachtung tritt so Plato gegen die Künste auf, von denen er, der Athener, der unter den Denkmalen des Athens des Perikles und Phidias wandelte, die bildenden Künste nur nebenbei erwähnt, und weist ihnen ihre Stelle in seinem idealen Staate an, soweit er sie überhaupt duldet, da sie im Allgemeinen nur dem Unfinn, der Unwahrheit und den Lüsten dienen und z. B. die epischen Dichtungen die schändlichsten Vorstellungen über die Götter verbreiteten, die Tragiker Leidenschaften darstellten, welche des Weifen unwürdig wären. Sein hochmüthig-philosophisches Puritanerthum läßt sich dabei nicht leicht überbieten. Musische und gymnastische Erziehung bilden den Menschen; Harmonie und Rhythmus sind göttliche Ordnung; aber seine Folgerungen führen dahin, daß alle Kunst im Staat unter strenger Censur stehen muß und er die Ägypter wegen ihres Gesetzes lobt, welches die bestehenden typischen Formen den Künstlern zu ändern verbietet, daß aber „von der Poesie im Staat nichts aufgenommen werden darf, als Gefänge zum Lobe der Götter und zur Erhebung edler Thaten“, von der Musik nur die männliche, heldenmüthige und die friedliche sanfte, wofür die einfachen, nicht die vielharmonischen Instrumente dienen: Leyer, Laute und Hirtenpfeife. Gleicher Weise ist strengste Aufsicht über die anderen Künstler und Künste (und Kunsthandwerke) nöthig, das Übelthätige, Unanständige, Disharmonische in Figuren und Gebäuden und allem Andern zu unterdrücken, damit die Jugend, die darunter aufwächst, nicht verdorben werde.

Die Handwerker, obwohl untergeordnet, sind nothwendig im Staat; Künstler der Nachahmung aber (d. h. der eigentlichen Kunst nach griechischer Auffassung) und Künstelei-Macher unnütz, so weit Sie nicht dem Weifen (als Hymnenfänger der Gottheit u. s. w.) dienstbar gemacht werden.

Als Seele ersten Rangs wird deshalb nach Plato der Philosoph geboren, zweiten Rangs erst der gerechte König oder tapfere Heerführer, unten in 6. Reihe folgen einander die Dichter, Künstler, die verhaßten Sophisten und Demokraten und als neunten und letzten Rangs steht, doch echt griechisch, der Tyrann.

Das war das Urtheil eines der größten Denker über das Schöne und die Kunst. Er war gegen die ästhetische Richtung seines Volks verbittert und trat mit der ganzen Einseitigkeit eines Mannes auf, der ein neues Princip

der Welt verkündet. Er verlegte den Schwerpunkt in jeder Beziehung aus der realen in die geistige Welt. Die Gottheit, die überirdischen Ideen, das ist allein der Betrachtung, des Anschauens werth. Nach diesem Himmel des wahren Seins geht die Sehnsucht des Weisen.

Er hatte es so leicht, in Betreff der Kunst aus Schwarz Weiß zu machen, wie sogleich nach ihm geschah: das wahrhaft Schöne ist die Idee; das Irdische ist ein schlechtes Abbild davon; der gottbegeisterte Künstler aber erhebt sich über die Wirklichkeit zur inneren Anschauung des Ideals. Sein Werk schwebt deshalb, wenn es auch die höchste Idee als Ideal nie ganz erreicht, zwischen der schlechteren Wirklichkeit und dem Göttlichen. Folglich wird der Künstler in feiner Art, wie es der Priester und Philosoph ist, ein Verkünder des Göttlichen.

Wie leicht sich Plato's Ideenhimmel wieder in andere Himmel verwandeln ließ, ist leicht einzusehen. Wie hausbackenes Nützlichkeitsprincip, sogenanntes spartanisches Wesen, Orthodoxie und Moralityrannei und eine nur sich selbst anerkennende Philosophie immer und immer wieder die Stellung Plato's gegen die Kunst eingenommen haben, lehrt die Geschichte.

Doch erfolgte gegen Plato's rücksichtslosen, Alles aufopfernden Idealismus sogleich der Gegenstoß durch seinen Schüler Aristoteles (384—322), der sich, im Denken selbständig geworden, unwillig von der Phantasiewelt Plato's ab und der wirklichen Welt zuwandte.

In der ganzen Philosophie; so auch in Bezug auf das Schöne.

Seine Rhetorik und Poetik geben dafür die Belege.

Er sieht alles Schöne an und prüft das Allen Gemeinsame. Er findet es in der Ordnung, Symmetrie (richtigem Verhältniß der Theile) und Begrenztheit. Das Schöne verlangt Einheit und Ganzheit. Ganzheit ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist das, was nicht ein Anderes noch als nothwendig voraussetzt, Ende aber das, worauf nothwendiger Weise nichts mehr folgt. Das Schöne muß in allen seinen Theilen eine richtige Zusammenfassung haben, Einheit in der Mannigfaltigkeit. Es darf auch nicht jede beliebige Größe haben, weder zu klein noch zu groß sein, sondern muß unserer ästhetischen Kraft entsprechen. In der rechten Anordnung und Größe liegt die Schönheit. Je umfassender ist, was doch überfchaulich bleibt, desto größer die Schönheit. Die Schönheit verlangt, daß die einzelnen Theile im Ganzen so verbunden sind, daß kein Theil versetzt oder weggelassen werden kann, ohne daß das Ganze auseinandergerissen und zerrüttet wird. Denn das, was dasein oder auch nicht dasein kann, ist gar kein Theil vom Ganzen. Somit organische Verbindung.

Das Schöne muß anschaulich sein und darf nichts Widersprechendes in sich enthalten.

Kunst ist Nachahmung, aber sie muß Musterbilder aufstellen von dem,

was sie behandelt. So muß der Maler bei aller Ähnlichkeit verschönern, muß der Dichter Mufter der Gutmüthigkeit, Unbändigkeit u. f. w. darstellen.

Die Kunst fleht wegen ihrer Freiheit über der Naturerfcheinung, dem Wirklichen. Sie kann auch das Wahrscheinliche oder mit Nothwendigkeit Anzunehmende darstellen. Des Aristoteles Satz: „Daher ist auch die Poesie philosophischer und gehaltvoller als die Geschichte, denn die erste stellt mehr das Allgemeine, die letztere nur das Einzelne dar“ ist auf jedes Kunstwerk zu übertragen.

Der Künstler als nachahmender Darsteller, der Dichter so gut, wie der Maler oder irgend ein anderer bildender Künstler, muß nothwendig die Dinge auf eine der drei Arten darstellen: entweder so, wie sie sind oder waren, oder so, wie sie gemeinlich berichtet oder angesehen werden, oder so, wie sie sein sollten. Die freie Phantasie erhält ihr Recht: auch das Unwirkliche, das aber der gemeinen Meinung gemäß ist, sodann dasjenige, was unter gewissen Umständen nur nicht undenkbar ist, kann dargestellt werden.

Die ideale Kunst ist die, welche Mufterbilder giebt; ein Mufterbild aber muß über die gemeine Wirklichkeit hinausreichen; sodann die, welche die Dinge giebt, wie sie sein sollten, d. h. sie ihrer Idee entsprechend darstellt.

Von Plato's Schönem der Überwelt aber ist keine Rede.

Plato hatte (Republik 10. C.) bemerkt, daß die ganze nachahmende Kunst, die für's Gesicht, wie für's Ohr in der Poesie, als eine niedere Betriebfamkeit, mit einem niedrigen Theile in uns Verkehr habe und somit auch niedrig wirke. Nun stelle diese Kunst unter allen Umständen entweder betrübte oder freudige Menschen dar, die bei solchen Zuständen nicht in sich harmonisch sind. Wie bei den entsprechenden Eindrücken des Gesichtes entstehe bei den Handlungen ein Aufruhr in der Seele. Diese wird mit tausend Widersprüchen angefüllt: das Gegentheil einer vernünftigen, gefaßten Seele. An einer andern Stelle sagt er, daß der Tyrann die Tugendhaften austreiben müsse und nennt das höhnisch eine schöne Reinigung, entgegengesetzt derjenigen, wodurch die Ärzte den Körper ausleerten, denn sie schafften das Schädliche weg und ließen das Heilfame zurück. So vertreibt ja auch die darstellende Poesie, ein Spiel der Kurzweile und keine würdige Betriebfamkeit als Nachahmung, sie möge jambisch (dramatisch) oder heroisch (episch) dichten, verwirrend, gleich der Malerei ohne Ziel auf das Gefunde und Wahre, durch ihre Nachahmung der Leidenschaft unwilligen Grams das Gute im Menschen, und schmeichelt in ihm dem Gemeinen und zerrüttet die in gewaltsame Heftigkeit veretzte vernünftige Seele, und verführt uns auch noch, durch Mitleiden und innerste Theilnahme gerührt dem Jammerparoxysmus zu folgen und den Dichter als trefflich zu preisen, während man sich selbst solchen Betragens schämen würde. Diese nachahmende Dichtung verschlechtert.

Aristoteles tritt auch hierin gegen Plato für die Dichtung (und Musik) ein: die richtige Tragödie reinigt. Sie lehrt Maaßhalten, Vernunft. Sie bessert

Die Philosophen, welche an die ethisch praktische Lehre des Sokrates knüpften, ihre Aufgabe darin sahen, der Moral zu leben, sinnliche Genüsse zu verachten, der Natur in Einfachheit des Lebens zu folgen, vernachlässigten das Schöne oder haßten es. Unferre dahin bezügliche christliche Moral hat Weniges, was die Stoiker nicht hatten, wie sich denn die christliche moralische Ascetik an die stoischen Doctrinen anschließt.

Die Epikuräer suchten das summum bonum, das höchste Gut in der Glückseligkeit des Lebens d. h. in der dauernden Freiheit von Unlust, welche bei den echten Epikuräern in der unerschütterlichen Gemüthsruhe des Weisen bestand. Die niederen suchten den Sinnengenuß. Auch sie haben sich um das Schöne nicht näher gekümmert.

Cicero hat in seinen philosophischen Schriften auch das Schöne hie und da nach seinen griechischen Lehrmeistern berührt. Ihm ist der Idealbegriff nicht fremd. Dem Künstler schwebt eine außerordentliche Art der Schönheit vor Augen, wenn er Hohes schaffen will, wie er sie auf Erden vielleicht niemals angetroffen hat, noch antrifft. Die Schönheit des Körpers besteht vorzüglich in der Art, wie seine Theile zusammengefügt sind und ergötzt uns dadurch, daß wir Übereinstimmung und Proportion in denselben wahrnehmen. Er unterscheidet eine „hohe und majestätische, Ehrfurcht einflößende und eine anmuthige und reizende, Liebe einflößende Schönheit. Jene gehört für den Mann, diese für die Frau . . . Unter allen Thieren empfindet der Mensch allein, was Ordnung ist; er allein hat einen Begriff von Anstand und Schicklichkeit, eine gewisse Regel für seine Reden und Handlungen. Selbst in den sichtbarsten Gestalten der Dinge wird kein anderes Thier von Schönheit, Anmuth oder Übereinstimmung der Theile gerührt. Diesen Begriff der Schönheit tragen Vernunft und moralische Empfindung von Gegenständen des Gesichts auf Eigenschaften der Seele über, indem sie uns auch in unsern Gefinnungen und im Betragen das Ordentliche, Übereinstimmende, Regelmäßige als schön in einem weit höheren Verstande, das Unschickliche, Ausschweifende, Weibliche hingegen als häßlich vorstellen und uns gegen alle Meinungen und Handlungen einen Abcheu einflößen, die von einem zügellosen Charakter zeugen.“ Somit Unterscheidung der körperlichen und seelischen Schönheit. Dies Schöne wird dann Cicero auch zum Moralisch-Guten, zum honestum.

Seneca als Stoiker nennt die Künstler Diener der Schwelgerei und Üppigkeit und stellt sie, wie schon Plato gethan, mit Salbenhändlern und Köchen u. s. w. zusammen.

Im Allgemeinen stand (nach Plato) den Stoikern das Naturschöne höher als das Kunstschöne. Aber das Wahrhaft-Schöne sei nur das Gute.

Mittlerweile war das Christenthum gekommen. Wie Plato's Lehre in so mancher Beziehung als eine Vorbereitung dafür dienen konnte, indem sie diese Welt als eine Höhle, in der wir nur die Schatten des Wirklichen sahen, schilderte, das Göttliche, Überfinnliche, den Ideen-Himmel als Wirk-

lichkeit und Einzig zu Erstrebendes u. f. w., erkannten schon die früheren Zeiten.

Die Christen der älteren Zeit beschäftigten sich nicht mit Speculationen über das Schöne.

Wohl aber geschah dies in der neu-philosophischen, besonders in Alexandria vertretenen Schule, welche durch die Verquickung von Plato mit orientalischen, darunter hauptsächlich mosaïschen und christlichen Lehren der Philosophie die mangelnde Verbindung zwischen dem Überfönnlichen und Sinnlichen geben wollte.

Ihr bedeutendster Vertreter ist Plotin (205—270 p. C.). Auch als Ästhetiker wurde er hochwichtig.

Die gewöhnliche Ansicht, das Schöne bestehe in Ebenmaß (Symmetrie) des Ganzen und der Theile und schöner Farbe und Abgemessenheit nennt er falsch. Das höhere Schöne hat nie ein sterblich Auge gesehen, sondern der Geist ohne die Sinne erkennt es allein in einer höheren Sphäre, als die Sinnlichkeit ist.

Gott ist das Eine und Gute. Was aus ihm direct entsteht, ist gut. Als das Eine hat er keine Prädicate, die menschliche Erkenntniß kann ihn also auch nicht fassen. Wir wissen nur das Eine, daß aus ihm Alles seinen Ursprung nimmt. Er strömt Alles aus sich aus, nicht mit Willen, denn er hat ja noch keine Eigenschaft, noch Bewußtsein seiner selbst. Er erzeugt etwa, wie die Sonne ihre Lichtstrahlen ausfendet, auch ohne an Kraft zu vermindern. Er kann gar nicht anders, kann nicht aufhören. (Also, wie der Materialismus sich wohl die Kraft der Materie vorstellt; nur daß dort die Ur-Geistigkeit wirkt.) Nun geschieht aber diese Emanation von Allem stufenweise, Eins aus dem Andern in absteigender Linie. Aus dem Einen strömen zuerst aus die Einheiten der verschiedenen Dinge, die zusammen doch eins sind. Diese fassen sich zusammen im Nus (*νοῦς*, Geist, Verstand, Sinn). In diesem All-Geist ist die Stätte der Ideen, die aber schon nicht mehr ganz eins sind, wenn auch aus dem Eins fließend. Z. B. die Idee des Schönen hat auch noch Gutes und Wahres in sich, aber ist doch auch schon anderes als das Gute und Wahre. (Alles Getheilte steht aber niedriger als das Einheitliche).

Diese Ideen, die Qualitäten der Dinge, sind ewig, raum- und zeitlos.

Aus dem Nus fließt nun des Weiteren die Seele als die Weltseele, die Erdseele, die Menschen- und Thierseele, die Gedanken enthaltend, wie der All-Geist die Ideen. Hier ist also die Seele getheilt in unendlich viele Verschiedenheiten der in Raum und Zeit existirenden belebten Wesen. Die letzte Emanation ist die Materie, die nun auch wieder alle Qualitäten verloren hat und in der keine Spur mehr von dem All-Geist, der Gottheit zu erkennen ist. Sie ist, wie ein Ding, das die Sonne nicht mehr bescheinen kann, dunkel, ohne Licht, so ohne Geist.

Die lebendigen Geschöpfe gehören daher theils zur Seelenwelt, theils zur Materie. Wir können somit nach dem Göttlichen streben, wenn wir wollen und den Geist von der Herrschaft der Materie genugsam lösen. Was Theil hat an der Idee, ist schön, je mehr Idee darin, je schöner. Denn alles Formlose, dazu erzeugt, Form und Gestalt (eidos) zu haben, aber des Begriffs und der Gestaltung nicht theilhaftig, ist häßlich und fällt aus dem göttlichen Begriff.

(Eine wichtige Lehre vom Häßlichen!)

Was in der geistigen Welt die Ideen sind, sind für die Körperwelt die Formen.

Nun haben alle Dinge irgendwie Formen. Häßlich ist das, worin die Materie nicht beherrscht wird von Form und Begriff (*lóγος*) — also Verkrüppeltes, Unlogisches, Unsinntiges.

Die ganz reine Form kann die Materie nie zeigen.

Eine Form soll möglichst rein erscheinen, das Hauptwesentliche dominierend hervorleuchten und die Nebendinge dürfen nicht gleich wichtig erscheinen, sonst ist keine Einheit zu gewahren und es giebt Confusion, Häßlichkeit.

Einige Dinge zeigen in sich die Idee in einheitlicher Weise z. B. Farbe, Feuer, Gold, Silber u. f. w.

Harmonie in Dingen (Musik), die uns die innere Harmonie der Ideen vergegenwärtigen, macht den Eindruck des Schönen.

Die Seele aber kann das Schöne nicht sehen, wenn sie nicht selber schön ist. Das Gute ist der Brunn und Anfang des Schönen und hat den ersten Rang.

Auch diese abgeänderte platonische Lehre Plotins hat unter wechselnden Formen ihre große Geltung für ästhetische Doctrinen behalten bis auf den heutigen Tag.

Daß der ältere Philostrat zuerst die Nachahmung der Kunst bestritt und ihr Wesen in die Phantasie setzte und Longinus († 273 p. C.) „Vom Erhabenen“ schrieb, sei kurz bemerkt.

Die christlichen Theosophen konnten sich leicht anschließen an die Platoniker oder die Neuplatoniker oder die Stoiker. Die Aristotelische Lehre entsprach vor der Hand am wenigsten.

Am Einfachsten lehnte man das Streben nach Schönheit in der Art der Stoiker ab, oder man setzte für das Göttliche oder die unbestimmte Gottheit des Plato oder den All-Geist des Plotin Gott und nach der Stufenfolge des Sündlichen, Sinnlichen war Alles in gleicher Weise zu modeln. Je deutlicher das Göttliche in den Dingen, je schöner sind sie. Einheit, Maß, Ordnung u. f. w. blieben.

Die stoisch-cynische Verachtung, der Haß gegen das Verführerische der sinnlichen Schönheit, welcher das Christenthum vielfach mit Gluth er-

füllte, schärfte sich eine Zeit lang zu der Principien-Frage religiös-dogmatisch zu: ist Christus häßlich oder schön darzustellen? Die strengen, ascetischen Feinde des Schönen beriefen sich auf das Wort der Bibel, des Menschen Sohn habe „Knechtesgestalt“ angenommen.

Der Supernaturalismus in der christlichen Kirche duldete längere Zeit für das kirchliche Bild keine genaue Nachahmung der Natur (die ja christlich, wie platonisch und plotinisch ein Abfall und fündig, und in welcher nur der Geist willig zum Göttlichen ist). So wurde z. B. das Wort des Bischofs Theodoretus († 458) verdammt: „Natur ist der Urtypus, Kunst das Abbild“. Die durch den Sündenfall verderbte Natur kann kein Vorbild für das Heilige sein.

Im Übrigen verschwand ja nun — Augustinus (354—430) war noch vor seiner Bekehrung ein berühmter heidnischer Philosoph und Professor der Beredbarkeit gewesen — die ältere Philosophie immermehr vor der Theologie der nun kommenden Zeiten und was die antike Zeit beschäftigt, belebt, begeistert hatte, verfiel.

Die Künstler hatten ihre Kunst trotz Plato und allen Gegnern getrieben. Wie die Kunst sich erhielt, zerfiel, sich mit dem Christenthum, ebenso bei der wieder vergessenen Philosophie, wie früher ohne Philosophie, neu gestaltete, lehrt die Kunstgeschichte.

Das Mittelalter bildete für die Künste sehr bestimmte Kunst- resp. technische Regeln aus, wie auch das Alterthum gethan. An die Unterfuchung des absoluten Schönen wagte man sich nicht. Dagegen waren mystische Deutungen für Alles, auch für das ästhetische Schaffen, beliebt.

Erst mit der Renaissance begann, im Anschluß an die antike Wissenschaft, die Frage nach dem Schönen sich wieder zu erheben. Doch ehe man zu einer wissenschaftlichen Unterfuchung des absoluten Schönen vordrang, entwickelte sich, wie seiner Zeit in Griechenland, ein eminent ästhetischer, künstlerischer Sinn in den Geistern. Die Kunst ging in der Renaissance wieder voran; die Wissenschaft, noch mittelalterlich vielfach gebunden, speciell die neuere Philosophie kam erst hintennach. Alberti, Lionardo da Vinci, Michelangelo Buonarotti, Rafael, Albrecht Dürer u. A. bahnten als Künstler, und auch als Theoretiker durch ihre Unterfuchungen, Schriften, Aussprüche neue Wege der Ästhetik an.

Albrecht Dürer suchte, wie auch Michelangelo that, die richtigen menschlichen Proportionen. Er stellte principiell für die Kunst den Realismus, das Studium der Natur mit folgender Begründung auf, welche noch dem holländischen Realismus im nächsten Jahrhundert (vermittelt durch eine Uebersetzung von 1622) maßgebend blieb und Frömmigkeit mit Wahrheitsstreben einte: Die Natur giebt die Wahrheit. Die Kunst steckt in ihr. Wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Wer sich von ihr abwendend seinen eignen Einfällen und Einbildungen folgt, geht fehl. Je gemäßter dem

Leben, je besser das Werk. Der Mensch kann Gott nicht meistern. Aus der Natur wird der Schatz gezogen und heimlich gefammelt und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dinges, befähigt den wohlgeübten Künstler nun auch wieder, aus dem Innern herauszufchaffen, ohne daß er jeden Augenblick ein Vorbild aus der Natur vor sich hat.

Das gerade, starke, helle, nothwendige Ding, welches alle Menschen gewöhnlich lieben, ist hübsch. In Vielem ist darüber weiter keine gewisse Erkenntniß zu geben, wohl aber in etlichen Theilen; so in denjenigen, für welche die Proportionslehre ihre Anwendung findet, oder die sich sonst durch das Maß bestimmen lassen.

In diesen Sätzen haben wir Dürers Grundanschauungen für sein Wirken, die Begründung seines Realismus und den Anfang einer begrifflichen Feststellung dessen, was das Schöne ausmacht und gefällt.

Es fehlte in den nächsten Zeiten nicht an Einzelbemerkungen über das Schöne bei deutschen Schriftstellern. Aber eine wichtige, große Auffassung tritt uns erst wieder bei Leibniz (1646—1716) entgegen, so kurz er darüber in seiner Abhandlung „Von der Weisheit“ spricht.

Weisheit ist nichts anderes als die Wissenschaft der Glückseligkeit. Diese ist der Stand einer beständigen Freude. Diese ist eine Lust der Seele an ihr selbst. Lust ist die Empfindung einer Vollkommenheit oder Vortrefflichkeit, es sei an uns oder Anderem; „denn die Vollkommenheit auch fremder Dinge ist angenehm, als Verstand, Tapferkeit und sonderlich Schönheit eines andern Menschen, auch wohl eines Thieres, sogar eines leblosen Geschöpfes, Gemäldes oder Kunstwerkes“. Man merke nicht allzeit, worin das Gefallen bestände; man nenne das Sympathie.

„Aber die in der Dinge Urfache forschen, finden den Grund zum öfteren und begreifen, daß etwas darunter stecke, so uns zwar unvermerkt, doch wahrhaftig zu Statten kommt. Die Musik giebt dessen ein schönes Beispiel. Alles, was klinget, hat eine Bebung oder hin und her gehende Bewegung in sich, wie man an den Saiten siehet und also was klinget, das thut unsichtbare Schläge; wenn solche nun nicht unvermerkt, sondern ordentlich gehen und mit gewissem Wechsel zusammentreffen, sind sie angenehm. . . . Denn alle Ordnung kommt dem Gemüthe zu Statten und eine gleichmäßige, ob schon unsichtbare Ordnung findet sich auch in den nach Kunst verursachten Schlägen oder Bewegungen der ziehenden oder bebenden Saiten, Pfeifen oder Glocken, ja selbst der Luft, so dadurch in gleichmäßige Bewegung gebracht wird, die denn auch ferner in uns mittelst des Gehörs einen mitstimmenden Widerhall machet. . . Und ist nicht zu zweifeln, daß auch im Fühlen, Schmecken und Riechen die Süßigkeit in einer gewissen, ob schon unsichtbaren Ordnung oder Vollkommenheit oder auch Bequemlichkeit bestehe. . .“

„Vollkommenheit nenne ich alle Erhöhung des Wesens. . . Die Vollkommenheit zeigt sich in einer gewissen Kraft zu wirken, wie denn alles Wesen in einer gewissen Kraft bestehet und je größer die Kraft, je höher und freier ist das Wesen. Ferner bei aller Kraft, je größer sie ist, jemehr zeigt sich dabei Viel aus Einem und in Einem, indem Eines Viele außer sich regiret und in sich vorbildet. Nun die Einigkeit in der Vielheit ist nichts anders, als die Übereinstimmung, und weil eins zu diesem näher stimmt als zu jenem, so fließet daraus die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt und die Schönheit erwecket Liebe.

„Daraus sieht man nun, wie Glückseligkeit, Lust, Liebe, Vollkommenheit, Wesen, Kraft, Freiheit, Übereinstimmung, Ordnung und Schönheit an einander verbunden, welches von Wenigen recht angesehen wird. Wenn nun die Seele in ihr selbst eine große Zusammenstimmung, Ordnung, Freiheit, Kraft oder Vollkommenheit fühlet und folglich davon Lust empfindet, so verursacht solches eine Freude. . . Solche Freude ist beständig und kann nicht betrüben, wenn sie aus Erkenntniß herrührt“ . . sie erweckt im Willen Neigung zum Guten, zur Tugend. Lust und Freude aber, welche die Sinne ohne den Verstand vergnügt, kann ebenföleicht zur Unglückseligkeit führen. Einsicht in die Alles in sich begreifende, höchste Natur ist eine der höchsten Freuden.

„Die Schönheit der Natur ist so groß und deren Betrachtung hat eine solche Schönheit, auch das Licht und die gute Regung, so daraus entstehen, haben so herrlichen Nutzen bereits in diesem Leben, daß wer sie gekostet, alle andern Ergötzlichkeiten gering dagegen achtet.“

In dieser Lehre von Leibniz haben wir gedrängt beifammen, was eine Reihe späterer Ästhetiker des Breiteren auseinanderlegte. Sie giebt nebenbei auch einen Schlüssel zu der Naturpöesie im Anfang des vorigen Jahrhunderts.

Durch Leibniz erhielt die Philosophie in Deutschland neuen Impuls. Christian Wolf gab ihr die neuen methodischen Formen, besonders für die deutsche Univerfitätsgelehrsamkeit. Man legte die Grundkräfte auseinander. Philosophie und Ethik hatten genug Vertretung. Die Empfindung hatte bisher keine Wissenschaft. Wolf erklärte, es müsse auch neben der Logik, der Wissenschaft der vernünftigen Erkenntniß, eine Wissenschaft geben, deren Ziel die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntniß ist, eine Art Logik der Sinne. Dafür trat nun Alexander Gottlieb Baumgarten zuerst im Jahre 1735 mit einer Dissertation, dann 1750 mit seiner Schrift *aesthetica* ein (*αἰσθητικὴ* wahrnehmen, empfinden, *αἰσθητικὸς* wahrnehmbar). Die Schönheit besteht in der sinnlich erfassen, nicht deutlich durch die Vernunft erkannten, sondern unklar empfundenen Vollkommenheit. Das Urtheil darüber ist ein Geschmacksurtheil. Höchste Vollkommenheit ist in des Schöpfers vollkommenstem Werk, der Natur. Daher treue Nachahmung der Natur. Baum-

garten machte die Ästhetik zünftig für die deutschen Universitäten. Der Name, den er in jenem Buchtitel gegeben hatte, blieb der neuen Wissenschaft, trotz vieler Anfechtungen. Für die Praxis beschränkte auch er sich hauptsächlich auf die Poesie; Plato und auch Aristoteles hatten die bildende Kunst so wenig berücksichtigt, das wirkte im Zusammenhang mit der Auffassung der sogenannten freien Künste (*artes liberales*) noch immer bei den Gelehrten nach.

Schon ehe Baumgarten auf die Empfindungs- und Schönheitslehre seine Aufmerksamkeit richtete, waren heftige Streitigkeiten über das Wesen des Schönen in der Poesie ausgebrochen, die sich an den Werth und die Schönheit der französischen und der davon so verschiedenen englischen Dichtung knüpften. Shakespeare, Milton u. s. w. wurden gegen Corneille, Racine und Genossen gestellt. Phantasie erhielt von den Englisch-gefinnten Anerkennung gegen die Regelmäßigkeit und Verstandesmäßigkeit der classischfranzösischen Schule. In Deutschland erhoben sich für die Englische Schule Bodmer und Breitinger gegen den französischgefinnten Gottsched. Breitinger bezeichnete schon damals eine Logik der Phantasie für wünschenswerth.

Da das ganze gebildete, Dichtung lesende Deutschland durch diesen Streit aufgerüttelt wurde und Parthei ergriff, so bekamen die ästhetischen Doctrinen überhaupt hohen Werth und allgemeines Interesse, besonders da man die Franzosen und Engländer so eifrig und hitzig dieselben Untersuchungen anstellen und ihre Kämpfe führen sah.

Allerdings neigte die deutsche Kathederästhetik sogleich zum Schablonisiren, Definiren und Systematisiren der altbekannten Art. Die Engländer und Franzosen hielten sich davon frei und übten durch die mehr populäre Form ihrer Mittheilungen eine allgemeinere Wirkung, wogegen die deutschen zünftigen Gelehrten für Andere, als für die Kunst unverständlich waren. Glücklicher Weise wirkte der Vorgang der Fremden damals auf eine Anzahl der tüchtigsten deutschen gelehrten jungen Köpfe, welche ergänzend eintraten und in dieser Epoche, für die wir nur Lessings Namen zu nennen brauchen, die allgemeine deutsche Bildung, mit einem Ruck gleichsam, in vorher ungeahnter Weise emporhoben.

Die Franzosen hatten sich allgemein an die Definition der Kunst gehalten: Kunst ist Nachahmung des Wirklichen; für den hohen Stil in jener Forderung des Aristoteles, daß man in der Kunst die Menschen und Dinge bilde, wie sie sein sollten. Besonders waren Corneille's Abhandlung über die dramatischen Regeln nach Aristoteles, und Boileau's Commentar zu Horaz „*ars poetica*“ von großem Einfluß gewesen. Batteux (1713—1780) gab 1746 ein, 1765 erweitertes Werk heraus: *les beaux arts réduits à un même principe*. Er sieht mit den Alten das Wesen der Kunst in der Nachahmung der Natur. Es kommt für alle Künste darauf an, die schöne Natur nachzuahmen, resp. aus dem einzelnen Schönen der Wirklichkeit ein neues Schönes zu bilden,

welches vollkommener als die Natur selbst sei. Er dreht sich wissenschaftlich also in einem Zirkel. Um das Schöne zu erzeugen, soll man die schöne Natur nachahmen. Was aber ist schön? Jeder Metaphysik des Schönen ein Schnippen schlagend, verläßt er sich dafür auf den Instinct des Künstlers und sagt: „in eine tiefere Untersuchung über das Schöne uns einzulassen ist unnöthig“, da der wahre Gegenstand der Künste zu allen Zeiten derselbe gewesen und von allen gesitteten Menschen durch die Stimme der Empfindung geschwinder und sicherer erkannt wurde, als durch die allerfeinsten Metaphysik.

Philosophisch lächerlich flach, war der Satz, daß der Künstler zum Schönen zu gelangen, die schöne Natur studiren müsse; praktisch nicht so lächerlich.

Es kam die Zeit, wo man aus dem Manierismus der französischen Classik und des unwahren Flitters und Schwulstes in Frankreich zur Natur-einfachheit und Wahrheit zurückstrebte und diese, mehr wirkliche, nicht „fein tollende“ Natur und das demokratische Princip in den Vordergrund schob.

Die Ästhetik war danach leicht zu ändern: es handelte sich dabei nur um die Feststellung der „wahren Natur“, um dadurch die neuen Principien des Realismus und der Schönheit der einfältigen, unverdorbenen Natur zu begründen. Diderot, wie Rousseau, jeder in seiner Weise, erklärten den alten akademischen Stil als falsch und abgesetzt und setzten ihre neue Schönheit an die Stelle.

Von Bedeutung wurden die Ansichten und Untersuchungen der Engländer: sie brachten in die Ästhetik ein neues Princip. Locke's Vorgang war dafür maßgebend gewesen.

Shaftesbury (1671—1713) knüpfte noch unmittelbar an Plato an und ward der Vertreter des neuen ästhetischen Idealismus; seine platonisch-plotinische Auffassung des Schönen und sein Enthusiasmus übten später besonderen Einfluß auf Herder.

Ihm aber und seinen Nachfolgern, wie Hutcheson (1694—1747), gegenüber erhob sich die Schule der Sensualisten. Das Schöne gehört zu den Wahrnehmungen der Sinne. Folglich sind nicht allein die Objecte, sondern die Sinne in der Art ihrer Thätigkeit selbst zu untersuchen. Wir finden da gleich, daß wir nach höheren und niederen Sinnen das Sinnen-Wohlgefällige theilen: das durch Gesicht und Gehör Vermittelte — eigentlich nur das durch das Gesicht Vermittelte — nennen wir schön. Diese beiden Sinne stellen uns geistige, die andern: Riechen, Schmecken, Fühlen nur körperliche Empfindungen vor. Die Ergötzungen jener stehen deshalb zwischen diesen und denen des Verstandes.

Der Hauptführer der englischen Ästhetiker des Sensualismus ward Henri Home (1696—1782) durch sein Werk: *Element of criticism* 1760.

Gerade Lessing hat von Home viele Anregungen empfangen, woran die Königsberger, Hamann und Herder und Freunde, welche die englische Literatur nicht minder aufmerksam verfolgten, nicht ganz ohne Hohn erinnerten.

Auch Edmund Burke (1730—97), der später so berühmte Redner, schrieb über den Ursprung unserer Ideen vom Schönen und Erhabenen: ein seltsames Gemisch von Richtigem und Abfonderlichem. Nach Plato im Phaedon gab er seine berufene, von Schlegel so draßlich verspottete Erklärung der Katharsis-Wirkung des Erhabenen: das Schöne erzeuge Liebe, keine hitzige Begierde. Das Erhabene mache eine starke Bewegung; es erzeuge alle Nerven und öffne alle Poren im Menschen. Schlegel höhnte dagegen, daß man dann auch durch Schweiß- und Purgirmittel das Erhabene bewirken könne.

Doch neben den Gelehrten hatte nun auch ein englischer Künstler sich über das Schöne vernehmen lassen. Will. Hogarth (1698—1764) ließ sich von den Gelehrten so wenig, wie von den großen Cinquecentisten in der Malerei, imponiren. In seinen *Analyses of beauty* 1763 eröffnet er, nicht ohne kräftige Ausfälle gegen die Schönheits-Wisser des Gelehrtenthums, die Untersuchung des Schönen für die sichtbaren Formen der bildenden Kunst, speciell der Malerei. Alle Körper bestehen aus Flächen, welche sich für den Blick als Linien darstellen. Folglich handelt es sich bei der Schönheit der Körper in letzter Instanz um Schönheit der Linien. Gibt es nun eine schöne, eine Schönheits-Linie? Die Schlangenlinie ist als solche schon vom Alterthum, dann auch von Michelangelo erkannt worden. In ihr ist Richtigkeit, Gleichförmigkeit, Mannigfaltigkeit u. s. w. vereint. Die schöne menschliche Figur lieferte den Hauptbeweis.

Natürlich kam dabei alles Gradlinige tübler weg. In der Architektur gab es aber doch für den Barockgeschmack einen Ausweg: der Barockbaustil mit seinen Schnörkeln, Windungen und Drehungen war, auch nach der Schönheitslinie, der ästhetisch richtigste.

Die Ästhetik so wenig wie andere Wissenschaften sind um dogmatische Begründungen der Zeittendenzen verlegen.

Auch in Deutschland regte es sich jetzt: mehrfache Strömungen entstanden. Da setzte sich die Schule Baumgarten's fort. Eschenburg, Eberhard, Sulzer, Mendelssohn gingen daraus hervor oder schlossen sich ihr an. Natürlich waren die Ansichten der Franzosen und Engländer je nachdem von Einfluß.

Sulzers (1720—79) Theorie der schönen Künste, — noch bis in den Anfang des jetzigen Jahrhunderts neu aufgelegt und von Geltung, dieselbe, gegen welche der junge Göthe so hitzig kritisch auftrat und gegen welche er gelegentlich seines Aufenthaltes in Neapel glimpflicher urtheilte, — faßt die Erkenntnisse und Ansichten dieser Wolfisch-populären-rationalistischen

Ästhetik zusammen: Das Schöne, könnte man sagen, sei die Vollkommenheit der äußern Form oder Gestalt. Es interessiert durch seine Form, bloß insofern sich dieselbe den Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ohne Rücksicht auf Stoff oder mechanische Beschaffenheit zum Gebrauch. Der Liebhaber des Schönen steht zwischen dem bloß materiellen, ganz sinnlichen Menschen und dem, der bloß Geist und Verstand ist, in der Mitte. Auch das Schöne liegt der Art zwischen dem Guten und Vollkommenen, daß es an beide grenzt. Ein Theil von ihm wird durch unmittelbares Gefühl, ein Theil durch Erkenntniß, die aber nicht zur vollen Deutlichkeit gelangt, erkannt.

Das Schöne besteht in Deutlichkeit, Mannigfaltigkeit in der Ordnung, Zusammenfluß des Mannigfaltigen zur Einheit, so daß nichts Einzelnes besonders rührt.

Eine höhere Gattung des Schönen aber entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und Guten. Dieses erweckt nicht bloß Wohlgefallen, sondern die wahre innere Wollust, die sich oft der ganzen Seele bemächtigt und deren Glückseligkeit Genuß ist.

Neben der Baumgarten'schen Schule aber hatte, zum ersten Mal 1755, Joh. Joach. Winckelmann (1717—68) in seiner Abhandlung „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ seine Stimme erhoben. Beeinflußt durch den Maler Oeder wies er vom Barockstil zurück auf die classische Kunst. Die Verdammung des Barockstils und der Hinweis auf Classik und erste Renaissance hatte hauptsächlich in Frankreich begonnen. Z. B. erklärt Daviler in seiner französischen Uebersetzung des Vignola (2. Auflage in deutscher Uebersetzung von 1759) „den Styl Boromini's, Pietro's de Cortona's, Rainaldo für ungereimt und den alten prächtigen Denkmälern zur Schande.“ Für ihre Plastik und Malerei gelte das Gleiche. Solche Baumeister „gehen augenscheinlich dahin, in eine mehr verwilderte Bauart zu verfallen, als die Gothische jemals gewesen, und der alten Römischen, die unftreitig die beste ist, ganz zu widerstreben“. Wichtig war nun, daß man besonders durch die Engländer angeregt, über die Bewunderung der römischen Kunst hinauszugehen angefangen hatte und die griechische als naiver, natürlicher, reiner und ursprünglicher höher stellte. Anfangs geschah dies nur für die Dichtung, jetzt dehnte sich das aus auf die bildende Kunst.

Ausgerüstet mit außerordentlichem, bisher noch polyhistorhaftem, nicht einheitlich bezogenem Wissen in der alten Literatur, erhielt Winckelmann die neue Offenbarung der Schönheit der antiken Plastik, und durch Oeder den ersten praktischen Anstoß. Der neuen Erkenntniß Alles aufopfernd, seiner Lebensaufgabe jetzt bewußt, so genial, wie ausdauernd im Studium der antiken Denkmäler verkündete er das neue Evangelium der Schönheit: schön ist die griechische Kunst. Auf die Metaphysik des Schönen ließ er sich so

wenig wie Batteux ein. — Schönheit ist der höchste Endzweck und Mittelpunkt der Kunst. . . Ist Schönheit die Vollkommenheit, so bleibt der Begriff unbefimmt und die höchste Schönheit ist in Gott und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches nur der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. . . Neben „der reinen Schönheit“ hatte Winckelmann auch schon dem „Ausdruck“, dem „Charakteristischen“ Bedeutung einräumen müssen.

Jener Satz, für den auch Lessing eintrat: Schönheit ist Endzweck der Kunst — bedeutete den Sturz der Nützlichkeits-, bezüglicher Weise der Moral-Theorie in der Kunst. Bisher war gefolgert: Das Gute ist das Höchste. Auch das Schöne hat den Zweck, dem Guten zu dienen. Es gefällt den Menschen an sich; somit ist es sehr geeignet, dieselben heranzuziehen und dadurch dem Guten zuzuführen, das ihm zu Grunde gelegt werden muß. — Daher die Werthschätzung z. B. der Lehrdichtung, der Lehrfabel u. s. w.

Hatte man bisher nur die sog. redenden Künste bei Betrachtung des Schönen im Auge gehabt, so war diese Einseitigkeit und Beschränkung nicht mehr möglich, seit Winckelmann die Schönheit der bildenden Kunst durch seine „Geschichte der Kunst des Alterthums 1764“ eröffnet hatte. Die Grenzen des Schönen mußten fortan ganz anders, mußten unendlich weiter gezogen werden,

Der Vermittler zwischen der Dichtung und bildenden Kunst, der Ordner für die verschiedenen Schönheiten derselben und weitere Förderer war Lessing.

Es standen in der ästhetischen Theorie noch eine Menge Sätze fest, die vom Ziel weg in die Irre führten. So z. B. die Sätze des Horaz und Simonides: der Dichter will entweder nützen oder ergötzen. Und: Dichtung ist redende Malerei.

Angeregt durch Winckelmann, H. Home u. A. schob Lessing durch seine Untersuchungen über das Verhältniß der redenden und bildenden Kunst und mit Rücksicht auf Aristoteles' Poetik, über das französische und das Drama Shakespeares, die wahre ästhetische Forschung unendlich vor. Eine Reihe falscher Grundsätze stieß er über den Haufen. Er erweiterte und vertiefte die Einsicht in das Wesen der verschiedenen Künste und in das Wesen des Schönen überhaupt.

Unmittelbar in Lessings Spuren trat Herder. Mit enthusiastischem Gefühl, dichterisch, dithyrambisch im Ausdruck, hinreißend auf die jugendlichen Geister wirkend, ersetzte Herder durch Wirken in die Weite und Breite, was ihm gegen Lessing an Schärfe abging. Aus der Einseitigkeit und Beschränktheit der Zopf Auffassung stürzte man, sich ihm nach, rücksichtslos und begeistert in die Vielheit und Mannigfaltigkeit. Überall wurde das Schöne wiedergesehen, in allen Zeiten, Zonen, Völkern, allen Formen und Gestalten in Kunst, Menschenleben und Natur.

Jetzt stellte man dem gelehrten Kunstschönen, welches bisher vorgeherrschte hatte, die Natürlichkeit als voll berechtigt, ja bald in extremen Kreisen als einzig berechtigt entgegen. Ein neuer Grundfatz wurde für die Neuerer maßgebend. Was originell ist, Kraft und Luſt zum Leben und Wirken hat, ist an ſich ein Schönes. Gegen akademischen Idealismus pflanzte Sturm und Drang das Banner des Naturalismus auf. Die Individualität wurde auf den Schild erhoben gegen die kalte Regelfchönheit, und wenn für dieſe die Gliederpuppe nur zu oft das Symbol geweſen war, ſo ſcheute man drüben nicht die Caricatur des Individuellen und gelangte zu Gebilden, für welche der Spruch galt: schön iſt häßlich, häßlich ſchön.

Das theoretische Hauptwerk für dieſe neuen Beſtrebungen, zugleich der beſte Commentar zu Göthe's Jugendwerken, iſt Herders: Auch eine Philoſophie der Geſchichte zur Bildung der Menſchheit (1774).

Viel war gewonnen. Man fußte wieder voll in der Natur und hatte deren Fülle hinter ſich zu den früheren Errungenschaften.

Auſchließlich freilich dieſem ſtrotzenden, trotzen Naturalismus gefolgt und man lief Gefahr, wieder in die alte Rohheit zu fallen, vor der man Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland keine andere Rettung gewußt hatte, als, in Ermangelung wahrer ſchöner Idealität, in die ſteife der Barockzeit zu flüchten.

Doch bewahrten davor jetzt die Anſchauungen und die Macht der franzöſiſchen Schule (Wieland) und anderſeits die wachſende Einſicht in Geiſt und Formen der claſſiſchen Dichtung (Joh. Heinr. Voß als Ueberſetzer des Homer).

Kraft, Leben, Fülle, Form, Kühnheit und Leichtigkeit der Lebensanſchauungen waren endlich wieder zuſammengekommen. Voll-Schönes menſchlicher Idealauffaſſung konnte daraus erwachſen.

Göthe faßte nun das Rein-Menſchliche des Schön-Edlen zuſammen. Gefördert durch die Anſchauungen der Antike, der Renaissance und des italieniſchen freieren Naturlebens, ſtellte er in der durch Iphigenie eingeleiteten Periode Ideale ſchön-edler Menſchlichkeit auf, wie ſie ſchöner keine Zeit geſehen. Er hatte „ein Doppelreich“ zum Alterthum begründet. So weit es galt im Menſchenleben ſchöne, harmoniſch geſchloſſene Perſönlichkeiten, wie von göttlicher Weihe umfloſſen zu zeigen, gipfelte hier dieſe äſthetiſche Bewegung, die ſo ſchnell in Deutschland vorherrſchend geworden war.

Allerdings gab es wichtige Seiten des menſchlichen Lebens, von denen Göthe ſich für die Entwicklung ſeiner Geſtaltungen fern hielt. Bezeichnender Weiſe erreichte er in ſeinem Gebiete das Höchſte, als die Mächte, welche ihn abtöſen, weil er ihre Gährungen und Leidenschaften nicht harmo- niſch bannen konnte, zur ſchrecklichen Kriſe drängten: die des politiſchen Lebens. Der Menſch als politiſches und ſociales Geſchöpf hatte noch ſeinen Ausdruck bei uns poetiſch zu finden.

In Deutschland waren die socialen und politischen Verhältnisse der Art, daß es noch auf lange hin unmöglich war, sie anders als in reiner Theorie oder in reiner, die Wirklichkeit möglichst überspringender Phantasie befriedigend zu gestalten. Oder man mußte niederreißend auftreten. Wollte man dies nicht, so war es am bequemsten, sich ganz über alle realen Verhältnisse hinwegzusetzen und gleich sich in kosmopolitischen Träumen zu ergehen, die dem Drange der Zeit nach dem Rein-Menschlichen am besten entsprachen.

Nach dieser Seite traten ergänzend ein zu dem, was in Herder und Göthe sich zu höchst repräsentirt fand, Kant mit der Macht des Gedankens, Schiller als Dichter.

Immanuel Kant führte die Bewegung der Zeit, das Alte abschließend, Neues erschließend, weiter. Im selben Decennium mit Iphigenie und Tasso und Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ erschienen seine bahnbrechenden philosophischen Werke, welche bestimmt waren, einen ungeheuren Umschwung im deutschen Geistesleben zu bewirken und welche philosophisch und zwar rein theoretisch die wichtigsten Bewegungen eines Jahrhunderts festigten, welches die Vereinigten Staaten und die französische Revolution schuf.

Was Montaigne begonnen, Locke u. A. weitergeführt hatten, hatte Kant vollendet. Der Skepticismus war zum Criticismus gewandelt; die ganze Welt war in das Subject gezogen. Die Grenzen der menschlichen Vernunft geben die Grenzen für die Erkenntniß der Dinge, die also durch jene bestimmt sind. Die Willens- und Freiheitslehre ward neu begründet, das Erhabenste der Kantischen Philosophie. Neben der Freiheit stand freilich bei Kant das Soll des Vernunftgesetzes oder der kategorische Imperativ mit seiner gegen die modische Leichtfertigkeit gerichteten eisenharten Doctrin. Die Anwendung der Kantischen Ideen auf Leben und Staat war nicht schwer zu machen. Hier griffen die Ideen ein, welche aus frohem Beharren über die gewonnenen ästhetischen und ästhetisch-moralischen Anschauungen in neue Bahnen hinauswiesen.

Die Ästhetik war für Kant im Ganzen nur ein nebensächliches Gebiet. Den letzten großen Wandlungen in der Poesie war er nicht gefolgt. Er behandelte die Ästhetik in der „Kritik der Urtheilskraft“ (1790). Es ist eine streng begriffliche Untersuchung des Schönen und Erhabenen nach den durch die Kritik der reinen Vernunft gewonnenen Grundformen der menschlichen Erkenntniß. Nach diesen Kategorien ergibt sich: „Schön ist, was ohne alles Interesse gefällt; schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt; Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird; schön ist das, was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird“. Umsonst bekämpfte Herder mit maßloser Erbitterung den subjectiven Criticismus

feines ehemaligen Lehrers, in dessen Philosophie er die Todfeindin seiner Anschauungen und Bestrebungen erkannte. Wo Kants Geist waltete, war Herder antiquirt.

Kants Philosophie war in ihrer zünftigen Form dem größeren Publicum schwer zugänglich. Aber es war neben Anderen ein Mann da, der in großartiger Weise die Vermittlung zwischen dem Philosophen und dem Publicum, speciell zwischen ästhetischer reiner Theorie und der Praxis übernahm. Dies war Friedrich Schiller. Kants Lehre von der Freiheit, der Würde und den Pflichten des Menschen hatte den Dichter ergriffen und ihm neue, sichere Ziele gegeben. Von da aus hatte er sich in die Kantische Philosophie eingelebt. In den ästhetischen Abhandlungen ward er nun ein Dolmetscher Kantischer Ideen. Bald freier und selbständiger philosophirend verfuhrte er die Vermittlung zu finden zwischen Kant und dem, was Göthe dichterisch gestaltet hatte und am entschiedensten in der Einzelsigur des Wilhelm Meister schilderte. Schiller verallgemeinerte dies in feiner brillanten Weise, an Kant sich lehnd, in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“.

Kant hatte die Ästhetik zwischen die reine und die praktische Vernunft als Mittelglied eingefchoben. Schiller, der Dichter-Denker, machte doch daraus eine Art vermittelnden Höhepunktes, indem er den ästhetischen Ideen die Erziehung des Menschengeschlechts gegen die Ausschreitungen der einseitigen Vernunft und des Naturtriebes übertrug und davon das Heil einer neuen, der idealen Zukunftsbildung erwartete.

In der Jugend hatte er dem socialen und politischen Zeitdrang, erst realistisch charakteristisch, dann mit idealem Pathos gedient. Er hatte dann für seine Ideen sich nach der Hülfe von Geschichte und Philosophie umsehen müssen. Dabei hatte ihn das ideal-ästhetische Vorbild Göthe's immer bewegt. Als er von der Geschichte und Philosophie gekräftigt sich wieder zum Schaffen in der Dichtung wandte, da wirkte Mannigfaches zusammen, derselben eine ganz eigenthümliche Richtung zu geben, die durch ihre Ideale für das ganze deutsche Volk von höchstem Einfluß ward. Mit hochfliegendem Idealismus hob er seine Gestaltungen in Regionen, daß für sie die sogenannte Lebenswahrheit nur höchst bedingt gilt. Es waren meistens noch politische Menschen, die in seinen Dramen wirkten, aber von ihnen zur Wirklichkeit hinüber trotz des edlen Geistes und der schönen und tiefen philosophischen Sentenzen ein weiter Weg.

So gab er seinem Volke eine neue Richtung in edler und wunderbarer Poesie. Aber gleich Fichte drängte auch er auf seinem Gebiete in einseitigen Idealismus, der so hoch gefleigert war, daß er vielfach auch dem tüchtigen Realismus als zu niedrig und gemein für edle Seelen entfremden mußte.

Es war eine sonderbare Bewegung, diese durch jene beiden Männer, Fichte und Schiller, geleitete.

Das Publicum steckte im Großen und Ganzen in Nüchternheit der Lebensanschauung und Lebensweisheit. Um es herauszureißen bedurfte es des forcirtesten Gegensatzes, damit eine Ausgleichung zum Schön-Tüchtigen eintreten könne. Lange hatte jene Nüchternheit geherrscht; lange folgte dagegen auch vager Überchwang gelten.

Fichte hatte, die letzten Consequenzen der Kantischen Lehre in seinem Sinne ziehend, die Welt für den gewöhnlichen Menschenverstand auf den Kopf gestellt. Statt zu sagen: der menschliche Geist giebt das Maß für die Erkenntniß der Dinge, sagt Fichte: das Ich ist der Grund aller Dinge. Das Ich setzt die Welt nur als seine Vorstellung; wirklich Objectives existirt nicht.

Die Ästhetik, die sinnlichen Erscheinungen hatten danach wenig Bedeutung für diesen subjectiven Idealismus.

Aber die Lehre ließ sich doch, der Fichte'schen Ethik entkleidet, seine Freiheitslehre in Willkür gesteigert, von kecken Geistern eigenthümlich auf's ästhetische Gebiet übertragen — jede Weltanschauung giebt für alle Gebiete eigenthümliche Auffassungen. Friedrich Schlegel und Genossen machten daraus die Lehre vom genialen Ich in der absolut ungebundenen Subjectivität, die nach Belieben die sogenannte reale, wie die Phantasie-Welt sich setzt oder nicht setzt und autokratisch damit ihr Spiel treibt. Daraus entwickelte sich die Lehre von der romantischen Ironie.

Deutschland bekam neue wunderliche Ideale aufgestellt, Caricaturen und geistreiche Ungebilde und ungebildete Geistreichigkeiten forcirter und oft sehr ungefunder Genialität, die nur die eine Aufgabe zu haben schienen, mit allen Mitteln und selbst durch Unmoral, wenn sie nur genialischen Anfrich empfing, die Philister zu ärgern und auf allen Gebieten möglichst das zu produciren, was dem bisherigen fogenannten gefunden Menschenverstande ein Gräuel war und ihn außer sich brachte.

Dieser Widerspruchs- und Outirungsgeist vereinte sich nun mit dem specifisch romantischen. Die wunderlichsten, bis in unfre Zeiten wirkfamen Anschauungen ergaben sich aus dieser, durch besondere Umstände veranlaßten Ehe zwischen dem ursprünglich Radical-Freiheitlichen und einer radicalen Reaction. Man kann auch dafür sagen, daß es der Zeit nur um die Neubildung zu thun, sie aber hinsichtlich der Mittel und Wege durchaus nicht scrupulös ist.

Die Ausbrüche der französischen Revolution erfüllten nämlich die Geister in Deutschland mit Schrecken und Betäubung. Dies hatte man nicht erwartet. Es hieß zurück! auf allen Gebieten, wo der bisherige Fortschritt ähnliche Ergebnisse befürchten lassen konnte. Die Aufklärung bekam Schuld für das, was die Revolution verbrach. Beide wurden zusammengeworfen. Die Gegensätze gegen beide wurden beliebt. Der gesunde Menschenverstand war zum schnell entscheidenden, radicalen Richter gegen den schädlichen und schmählichen Unfinn unlösbar verwirrter überkommener Zustände ein-

gefetzt worden. (In den Vereinigten Staaten hatte er freien Raum für seine Neuschöpfungen gefunden.) Er wurde abgefetzt und die Reaction pries, was dem nüchternen Verftande und dem, was bisher gegolten hatte, entgegen lief. Die Aufklärung hatte allerdings fchon der neuen Bewegung in die Hände gearbeitet.

Sie war trivial geworden und verholzt. Ihre Zeit war um, feit fie angefangen hatte, fich gegen Herder, Göthe, Kant, Schiller, Fichte, gegen Alles zu fetzen, was über ihrem Horizonte lag. Aber nun kam flatt ihrer das Gegentheil: Schwärmerei, Gefühlsüberfchwang jeder Art, befonders in der Religion, jede Art Phantafik, das Aberwitzigfte einbegreifen.

Die Revolution ging gegen die Überlieferungen und Tendenzen des Mittelalters. Somit wurde gerade dieses gepriefen als die goldene Zeit. Es war das Radicalfte, der Revolution entgegen zu wirken, indem man Glauben, Sitte, Anfchauung des Mittelalters, koste es, was es wolle, neu belebte. Die Gewalten, welche diefem ihre Macht verdankten, die feudalen und kirchlichen — Fürften, Adel, Kirche — hatten Urfache mit folchem Rücklauf zufrieden zu fein.

Und diefe Strömungen vereinten fich mit der oben befprochenen, der aus Fichte hervorgegangenen äfthetifch-philofophifchen Schule. Sie fanden aus befonderen Gründen mehrfach Rückhalt und Unterftützung bei Fichte felbft und bei Göthe. Auch Schiller entzog fich ihnen trotz perfönlicher Abneigung nicht ganz.

So erwuchs wider die Aufklärung die Romantik.

Viel Unfinn, Aberwitz und Reaction ift dabei auf den mannigfachften Gebieten herausgekommen. Aber gewonnen ward die Erfchließung der eigenen Vergangenheit, deren alte und älteste Zeiten den letzten Jahrhunderten unverftändlich geworden waren. Dem Kosmopolitismus, der Antike, dem Franzofenthum ward Deutfchthümlichkeit entgegengestellt. Zugleich wurden andere, noch fremde, der Aufklärung unverftändliche Anfchauungen anderer Zeiten und Völker erfchloffen und die fogenannte Weltliteratur angebahnt. Mit Tieffinnigem und Kraftvollem wurde allerdings auch viel Abftrofes, Myftifches und Krankhaftes aus Orient und Abendland, befonders hier von den romanifchen Völkern eingeführt.

All' das hatte den größten Einfluß auf faft alle Gebiete des Lebens, der Wiffenfchaft und der Kunft. In der philofophifchen Wiffenfchaft kam eine neue Scholaftik zur Herrfchaft.

Die Aufklärung hatte bisher gefchulmeifert, jetzt fpitzte wieder der Scholaft feine Schlüffe, predigte die Myftik. Breit und nüchtern hatte man die Darlegungen geliebt; jetzt wurden fie wieder aufeinander gethürmt, ineinander gefchachtelt; auf der Erde hatte man fich behaglich ausgedehnt und den Menfchen als das Höchfte gefeiert; jetzt wurde bis in das Nichts hineingebaut, um das Abfolute zu finden, oder wurden die Thürme wieder

zum Himmel hinaufgeführt, um den Gott der Kirche, den man lange Zeit vernachlässigt hatte, gläubig zu verehren.

Es ist interessant, die wissenschaftlichen Werke mit den Baustilen zu vergleichen. Wenn die Schriften der Aufklärung durchgehends an die Häuser- und Städteanlagen des Barock- und Zopfstils erinnern, so wird für die nächste Zeit die Neu-Gothik die trefflichsten Parallelen bieten. Dort Alles regelmäßig, übersichtlich, schablonenartig; Alles soll klar, verständlich, nützlich sein; das religiöse Princip ist nicht vergessen, aber die Kirchen sind doch Nebenfachen und schulhausmäßig nüchtern. Der Bau ist weit angelegt, die Straßen sind groß und breit, aber ganze Viertel liegen unangebaut; von einer festen Umgrenzung ist keine Rede. Die Stadtanlage verläuft ohne Wall und Mauer in's freie Feld. Dagegen die Stadt des Mittelalters mit den engen winkligen Gassen, mit ihrem Alles überragenden Dom als Mittelpunkt, mit all' dem bizarren und malerischen Häuserwerk, Stockwerk über Stockwerk aufgethürmt, mit all' dem Wechsel von Licht, Schatten und Halbdunkel; feste Ringmauern rings herum und enge vergatterte Thore darin — das ist die Scholastik. Ist dort die Ordnung zum Zwang gemacht und peinlich, so hier die Willkür und Einschachtelung störend; hat man dort zu viel Sonne und Luftzug und zu wenig Schatten, so fehlt Einem hier Luft und Sonnenlicht; man muß sich angewöhnen im Halbdunkel zu tappen. Wer nicht auf's Genaueste mit all den Straßen, Wegen und Winkeln bekannt ist, kommt nicht aus der Stelle, verirrt und verläuft sich.

Die neuere Philosophie und Neu-Gothik schwärmte bewußt oder unbewußt für solche Zustände. Was der Dom ist, das wurde wieder die absolute Idee oder auch echt mittelalterlich ein Satz der Religion. Ein Nebeneinander der Begriffe galt nicht mehr. Begriff mußte aus Begriff herausgezogen werden, bis der letzte so spitz war, wie die Spitze des gothischen Thurmes. Wenn darüber die Kreuzblume auf den Himmel und die Religion wies, um so besser. Klarheit erschien trivial. Die einfachste Wahrheit mußte wömmöglich gedämpft werden wie das helle Sonnenlicht durch bemalte Fenster.

Wer wollte leugnen, daß von der neueren Philosophie Großes geleistet worden ist und eine immense Geistesköhnhcit und Kraft sich in ihr ausspricht. Ein Volk, das als Masse seit dem Rückschlag der religiösen Bewegungen ziemlich stumpf dahingelebt und sich philosophisch lange auf dürftige Nachahmung und dann auf eine dürftige Moralphilosophie beschränkt hatte, schuf sie zu einem fogenannten Volk von Denkern um, dessen feltfame Speculation und Idealität, darin es seine Kraft verwandte und zum Theil vergeudete, die übrigen Nationen mit Verwunderung erfüllte. Ohne den neuen Geist aber, der seit Kant, Fichte und Schiller als Idealismus, Freiheits- und Pflichtlehre und anderseits in den romantisch vaterländischen Bestrebungen fortwirkte, hätte das deutsche Volk sich nie so erheben können, wie in den Freiheitskriegen, als die von Jenen beeinflusste Jugend zu Männern herangereift war

und zum Theil die Geschäfte in Händen bekam, hätte es nie so hoffen, so streben können, anscheinend so in's theoretisch Blaue hinein, wie dies später geschah.

Was die Entwicklungen in der Ästhetik speciell betrifft, so hatte sich, wie gesagt, Fichte selbst in seiner Philosophie so gut wie gar nicht mit einer Erscheinungswelt befaßt, welche für ihn reine Vorstellung des Ichs war. Es wäre aber sonderbar gewesen, wenn dem Fortschritt in den Naturwissenschaften, wie er damals stattfand, und dem Höhepunkt in unserer Dichtung, der Bewegung in allen anderen Künsten, Architektur, Bildhauerei, Malerei und Musik, keine philosophische Doctrin entsprochen hätte. Es galt, über Criticismus und subjectiven Idealismus hinaus auch dem Realen seine Rechte einzuräumen und eine hohe Formel für das Schöne und die Kunst zu finden: ein leichtes Ding für den beweglichen Menscheng Geist, sobald er meint, eine solche Aufgabe vor sich zu haben. Hier war es; wo, von den Gegnern dieser ganzen Richtung noch abgesehen, Schelling ansetzte. Über Fichte hinaus, auf dessen Wegen ging es einmal absolut nicht weiter. Schelling restituirte kurz und gut die reale Welt durch die sogenannte Identitätsphilosophie; natürlich durch eine Begriffsoperation. Zwei in unserem Begriffe nothwendig verbundene Bestimmungen, lautet das Gesetz, müssen als Grund und Folge verknüpft sein und zwar entweder so, daß diese Einheit nach dem Gesetz der logischen Verknüpfung als dem der Identität oder dem der realen Verbindung d. h. der Causalität betrachtet wird. Geist und Natur sind nun nach Schelling in der Identität in Bezug auf die Einheit des Abso- luten. Daraus gewann er mit einem Schlage seine Naturphilosophie, die uns hier nicht näher angeht. Andererseits aber stellte er wichtige Folgerungen von großer Dehnkraft auf für das Schöne, das Natur- schöne und die Kunst.

Die vollkommene Durchdringung von Natur und Geist, Realem und Ideale- m ergibt das Schöne. So war man von einer andern Seite wieder dahin gekommen, wo man die Herderschen Ideen verwenden konnte und besonders der Göthe'schen Theorie und Praxis entsprach.

Den Criticismus hatte Fichte mit seinem Ich als dem Positivem für einen überwundenen Standpunkt erklärt. Schelling beseitigte das Ich. Man brauchte jetzt nur das in Geist und Natur erscheinende Absolute unter religiösen Gesichtspunkten aufzufassen und man stand nach einem Halbkreislauf am entgegengesetzten Ende der geistigen Bahn, in der man von der Skepsis aus den Lauf begonnen hatte.

Natur und Geist durchdringt sich: ihr Ergebnis ist die Kunst. Diese ist eine ewige Offenbarung (ja nach den früheren Anschauungen Schellings im transcendentalen Idealismus die höchste Stufe des menschlichen Vermögens, höher als die Philosophie).

Doch gilt es nicht an die Kunst, die nur der Hervorbringung des schönen Scheins gewidmet ist und sinnlich ist und sinnlich reizt, und vom Philosophen

absolut verdammt werden muß, zu denken. „Ich rede von einer heiligeren Kunst, derjenigen, welche nach den Ausdrücken der Alten ein Werkzeug der Götter, eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse, die Enthüllerin der Ideen ist, von der ungeborenen Schönheit, deren unentwehrt Strahl nur reine Seelen inwohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Auge ebensovorgelassen und unzugänglich ist, als die der gleichen Wahrheit.“

Schelling erklärt Plato's Zorn über die Künste seiner Zeit. Danach heißt es: „Die christliche Religion und mit ihr der auf's Intellectuelle gerichtete Sinn, der in der alten Poesie weder seine vollkommene Befriedigung, noch selbst die Mittel der Darstellung finden konnte, hat sich eine eigne Poesie und Kunst geschaffen, in der er sie findet: dadurch sind die Bedingungen der vollständigen und ganz objectiven Ansicht der Kunst, auch der antiken gegeben. Es erhellt daraus, daß die Construction derselben ein würdiger Gegenstand nicht nur überhaupt des Philosophen, sondern auch insbesondere des christlichen Philosophen sei, der sich ein eignes Geschäft daraus zu machen hat, das Univerfum derselben zu ermessen und darzustellen.“

Damit war das Stichwort für die christlich-romantische Ästhetik gegeben.

Philosophie und Kunst begegnen sich auf dem letzten Gipfel; diese ist vollkommene In-Eins-Bildung des Realen und Idealen, aber verhält sich zur Philosophie doch wieder wie Reales zum Idealen. Darum kann in das Innere der Kunst wissenschaftlich kein Sinn tiefer eindringen, als der der Philosophie. Die Kunst kann also nicht blos in der Philosophie Gegenstand eines Wissens werden, sondern es erhellt auch, daß außer der Philosophie und anders als durch Philosophie von der Kunst nichts auf absolute Art gewußt werden könne. — Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern sind . . . Eine neue Construction der Kunst ist nöthig; ihre richtige historische Construction möglich. Die bisherige Ästhetik, Theorie der schönen Künste u. s. w. haben davon freilich keine Ahnung gehabt. — Die wahren Urbilder der Formen, welche die Natur nur verworren ausdrückt, sind in den Werken der Kunst und die Art, wie die sinnlichen Dinge aus jenen hervorgehen, durch diese selbst sinnbildlich zu erkennen . . . „Der innige Bund, welcher die Kunst und Religion vereint, die gänzliche Unmöglichkeit, einerseits der ersten eine andere poetische Welt als innerhalb der Religion und durch Religion zu geben, die Unmöglichkeit auf der andern Seite, die letztere zu einer wahren objectiven Erscheinung anders als durch die Kunst zu bringen, machen die wissenschaftliche Erkenntniß derselben dem echten Religiösen auch schon in dieser Beziehung zur Nothwendigkeit.“ (Wissenschaft der Kunst, in: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. 1803. Wichtig wurde ferner Schellings Rede: Verhältniß der bildenden Kunst zur Natur. München 1808.) Also völlige Aufeinanderweisung von Religion und Kunst.

Die Bahnen der bisherigen Aufklärung waren verlassen. Die Speculation

langte wieder, jenachdem auf dem Boden der Kirche, der allgemeinen Theosophie oder der Myſtik an. Das Schöne und somit die schöne Kunst war darin von höchster Wichtigkeit. Jenes als Vereinigung von Idealem und Realem war Ausfluß und andererseits sinnliche Anschauung des Göttlichen, Kunst eine durch die Sinne und die Phantasie geübte Religion.

Wie dies in der deutschen Kunst der Romantik für den neuen Aufschwung auch der bildenden Künste und speciell in seiner Wendung auf das Christliche als Nazarenerthum in der Malerei und als christlich-mittelalterliche Baukunst zur Geltung kam, darauf ist nur zu verweisen.

Dagegen stellte Hegel neue, tief in unser ganzes Geistesleben greifende Principien auf.

In Hegel war der Begriffsgeist zu mächtig, als daß er sich der Schelling'schen Identitätslehre auf die Dauer hätte fügen sollen. Geist und Natur sind falsche Parallelen. Der Geist in der Natur gehört eben zum Geist. Dann bleibt Materie. Das Absolute ist die objective Vernunft. Das Natur Genannte ist ein Gegensatz, den sich der Geist selbst gesetzt hat, in welchem er aber nicht frei ist, ja in deren niedrigsten Stufen er feelenlos in die sinnliche Materialität übergegangen ist.

Hegel erkannte danach für die Ästhetik ein eigentliches Naturfchöne nur in untergeordneter Weise an. Die Formel: Ideales und Reales durchdrungen giebt Schönes — lautete nun: Alles ist nur schön, so weit es von der Idee durchdrungen ist. Der Geist allein ist das Wahrhaftige, Alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist, als dieses Höheren theilhaftig und durch dasselbe erzeugt. Das Naturfchöne erscheint nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene unvollständige Weise, die ihrer Substanz nach im Geist selbst enthalten ist. Da die Natur das nächste Dasein der Idee ist, so ist allerdings die erste Stufe das Naturfchöne, aber die Kunstschönheit ist die aus dem Geist geborene und wiedergeborene Schönheit, und um so viel der Geist und seine Productionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, so viel auch ist das Kunstfchöne höher als die Schönheit der Natur. Ja, formell betrachtet, ist selbst ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, höher als irgend ein Naturproduct. — Weder dem Inhalt noch der Form nach ist Kunst die höchste und absolute Weise, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. Die Kunst füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. . . Diese bleibt in Bezug auf ihre höchste Bestimmung für uns ein Vergangenes. Darum aber ist die Wissenschaft der Kunst uns um so mehr Bedürfnis. Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern was Kunst sei wissenschaftlich zu erkennen.

Der absolute Geist manifestirt sich gemäß den Vernunftformen. Die

Weltentwicklung, welche uns die Geschichte kennen lehrt, geht ihnen entsprechend vor sich. Dadurch gewann Hegel nach logischen Formen die ganze Breite der Wirklichkeit in der Geschichte.

Für das Schöne fand er in seiner Philosophie der schönen Kunst als große Erscheinungs- und Wandlungsformen: das Symbolische, das Classische und das Romantische: die erste Kunstform ergiebt sich, wenn die noch abstracte und unbestimmte Idee noch nicht die angemessene äußere Erscheinung findet und in der realen Gestalt statt eine vollkommene Identification, nur einen Anklang giebt; in der zweiten hat der Geist als freies Subject seine ihm adäquate Gestalt gefunden; in der dritten tritt die Idee des Schönen als aboluter Geist auf, den die äußerliche Gestalt nicht mehr völlig realisiren kann. Hier wird die Gestalt im Höhepunkte zu einer gleichgültigen Äußerlichkeit, so daß die romantische Kunst die Trennung des Inhalts und der Form von der entgegengesetzten Seite als das Symbolische von Neuem hervorbringt.

Der Einfluß dieser, ihre Zeit gewaltig ergreifenden Philosophie war auch in dem ästhetischen Gebiete groß, welches Hegel überdies ausführlich und mit großer Liebe bearbeitete.

Im Allgemeinen schied man Geist und Form und legte dem Meister gemäß das Hauptgewicht auf den Geist. Die in solcher Weise beeinflusste Kunst sah reflectirend hauptsächlich auf den Ideengehalt. Daraus entsprang z. B. die sogenannte Gedankenmalerei.

Das Mißverständniß war ferner leicht, daß man zur Beurtheilung der Kunst, da Alles auf die Idee darin ankam, keine andere Kunstkenntniß als Philosophie brauche. Des philosophisch-ästhetischen Raisonnirens war lange Zeit keine Ende. Dagegen ging dann eine Gegenströmung, welche von dieser Art Ideenbehandlung der Kunst mit Recht nichts wissen wollte und ihren Hauptvertreter in C. F. von Rumohr fand.

Andererseits hatte nun aber doch auch Hegel wieder der Geschichte die durchgehendste Bedeutung als geistige Erscheinungsform eingeräumt. Während bei den genannten Gegnern die Erforschung der Kunstwerke und der Meister, also das Einzelne voranstand, entwarf die Forschung der Hegel'schen Schule das Gesamtbild der Kunst und förderte von ihrem einheitlichen Gesichtspunkte aus deren Geschichte in bahnbrechenden Werken.

Ueberhaupt fand die von der lebensabgewandten Speculation übermäßig beeinflusste Zeit im Studium der Geschichte die Ueberleitung zum Leben und zur Wirklichkeit der Gegenwart. Auch die Kunst wählte daraus gerne ihre Stoffe. Im Allgemeinen fehlte aber in ihr, soweit der Hegel'sche Einfluß reichte, die Naturfrische, die vorströmende Kraft, da die Geister von vornherein aus der Naivetät zu sehr auf das Begriffliche hingedrängt wurden und den allgemeinen Gedanken zu viel, die individuelle Erscheinung zu wenig im Auge hatten.

Eine jüngere vorwärtstrebende Generation wußte freilich das Übergewicht der Idee in der Hegelschen Theorie anders zu verwerthen; besonders auch in der Dichtung, die sich dafür am leichtesten bot. Hatte die Hegelsche Philosophie sich in all den Bewegungen ihrer Zeit conservativ verwenden lassen nach dem so brauchbaren, bodenlosen, philosophischen Satze: was ist, ist, weil es ist, vernünftig und folglich gut — so hätte sie doch nicht von der Philosophie Fichte's und Kants herflammen müssen, um nicht auch noch anders verwandt werden zu können. Nun ward die absolute Vernunft wieder im Sinn der neuen Aufklärung gegen das, was die junge Schule nicht befriedigte, gewendet und damit der volle Bruch mit der Romantik vollzogen. Das Übergewicht der Idee trat in den Werken selbst als Zeit-Tendenz ans Licht und zwar in kritisch rückwärtsloser Weise. Mannigfache Gegenbewegungen entstanden dadurch gegen die bisherigen Ideale: das Moderne, Scharfe, Politische herrschte in ihnen vor; die Harmonie der Ruhe Göthefcher Schönheit konnte einem Geschlecht nicht zugehen, welches absolut neue Zustände durchsetzen wollte.

Die ästhetische Theorie Hegels erlitt verschiedene Modificationen. Als Hauptschwächen erkannte man die Zurücksetzung der Natur, welche der in Naturkenntniß mit Riesenschritten vordrängenden Zeit förmlich lächerlich erscheinen mußte und jene dialektische Bewegung, welche für die geschichtliche Entwicklung die Formen des Symbolischen, Classischen und Romantischen ergeben hatte und der Geschichte durch die Art ihrer Auffassung zu viel Symbolisches unterfchob.

Hier griffen Andere, griff besonders Friedr. Vischer ¹⁾ an in seiner umfassenden Ästhetik. Er führte für die philosophische Grundlegung des Systems die dialektische Methode strenger durch als Hegel und mit anderem Resultat. Das Schöne ist die Idee in der Erscheinung. Der Überschuß der Idee über die Erscheinung ergibt hier aber das Erhabene, Überschuß der Erscheinung über die Idee das Komische. Die Natur ist — Vischer tritt für die pantheistische Anschauung ein — die unmittelbare Form der sich verwirklichenden Idee. Die zweite vermittelte Form ist die Phantasie. Die geschichtliche Erscheinung war aus dem symbolischen Bann erlöst; sie ward freie Lebenserscheinung und wurde als solche an die Spitze gerückt.

Vischers Ästhetik umfaßt demnach das Naturschöne, für welches in mancher Beziehung jetzt erst wieder viele Herdersche Ideen flüßig wurden, sodann das Schöne der Kunst, dabei auch der Kunst in ihren geschichtlichen Entwicklungen.

Eine andere Bewegung repräsentirt Mor. Carriere. ²⁾ Gegen die philo-

1) Fr. Th. Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen 1846—1857.

2) Mor. Carriere: Ästhetik, und: die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit.

sophisch abstrakte Hegelsche Methode forderte die intellectuelle Anschauung ihre Rechte und lebenserfüllten Principien. Eine Bewegung zu Schelling hinüber trat hier ein. Die absolute Idee oder Vernunft ward wieder theosophischer gefaßt; ihr Wirken aus den Formeln der Logik, in die Hegel es gebannt und durch die er ihre geschichtliche Entwicklung vorausbestimmt hatte, herausgezogen und — hier nicht pantheistisch, sondern theistisch als frei und vernunftklar gedacht. In Natur und Geist offenbaren sich die (göttlichen) Ideen. Carriere's Werk: Die Kunst im Zusammenhang der Cultur-entwicklung, characterisirt als seine Aufgabe, Gott in der Geschichte, speciell im Schönen nachzuweisen.

In all' Diefem sehen wir nur eine Seite der Kantischen Philosophie-Entwicklung. Aber vom ersten Beginn, von Fichte an fehlte es nicht an Gegnern, die gleichfalls von Kant ausgehend zu anderen, zum Theil zu ganz entgegengesetzten Resultaten gelangten.

Gegen Fichte's subjectiven Idealismus stellte sogleich Herbart den objectiven Realismus. Herbart nimmt im Gegensatz zu der Welt als reiner Vorstellung Wirklichkeit und zwar Wirklichkeit der Vielheit an. Wir erkennen aber nicht das Wesen der Dinge selbst; für uns stehen nur ihre Formen fest. Auf diese erkennbaren Formen muß für die Ästhetik das Hauptgewicht gelegt werden, statt dabei von der Idee, dem Absoluten u. s. w. zu reden. Es gilt genau die Formen zu bestimmen, welche uns die Empfindungen des Schönen und Häßlichen erregen. Am besten erläutert dies die Musik, wo wir die harmonisch wohlgefälligen, wie die unharmonischen Töne genau bemessen und dafür die mathematische Bestimmtheit der Verhältnisse haben.

Der Hauptvertreter der Herbartischen Ästhetik ist Rob. Zimmermann.¹⁾ Eingehende Formunterfuchungen, denen wir mehrfach begegnen werden, stellte Zeifing²⁾ an.

Schleiermacher hatte neben Fichte seine besonderen Wege eingeschlagen. Auf dessen Auffassung des subjectiven Idealismus geht Köstlin³⁾ zurück, indem er den ästhetischen Schwerpunkt, auch Hettner entsprechend, in die Psychologie verlegt, um darin die gesicherte Basis gegen die seiner Ansicht nach einseitigen theoretischen Speculationen und die Folgerungen aus nur aufgestellten, unbewiesenen Sätzen zu gewinnen.

Erst in den letzten drei Decennien ward Schopenhauers lange Zeit wenig beachtete Philosophie und damit seine Ästhetik⁴⁾ von Bedeutung.

1) Rob. Zimmermann: Ästhetik. (Der 1. Band giebt die Geschichte der Ästhetik).

2) Zeifing: Neue Proportionenlehre des menschlichen Körpers. Ästhetische Forschungen u. s. w.

3) K. Köstlin: Ästhetik 1869.

4) Schopenhauers Ästhetik setzte besonders fort Jul. Frauenstädt in: Ästhetische Fragen 1853.

Schopenhauer verschmolz Kantische Philosophie, platonische Ideenlehre und indische Weltanschauung. Seine Philosophie ist der diametrale Gegensatz gegen die Speculationen, für deren reine Begriffsoperationen das Dasein als Leid und Luft absolut nicht existirt und die ihm zu Folge somit der Wirklichkeit gegenüber leere Begriffschattenspiele statt wahre Philosophie treiben. Sie war anderseits ein Rückschlag gegen jene früher beliebten Theorien, Theodiceen u. s. w., die mit der Lehre von der vollkommenen Welt sich beschäftigten und bewiesen, daß Alles in der Welt gut sein müsse, weil Gott es so gemacht habe. Die Skepsis hatte nicht viel davon wissen wollen. Aber hier kam nun eine vollständige Leid-Weltanschauung. Schopenhauer mußte sich mehrfach mit jenen religiösen Anschauungen in Übereinstimmung finden, welche eine Vermittlung zwischen Gottheit und Welt für nöthig halten, weil sie behaupten, daß die Gottheit absolut gut, die Welt aber schlecht von Anfang an oder schlecht geworden sei. Die Erlösung ward freilich bei ihm indisch, nicht jüdisch-christlich gedacht.

Schopenhauer geht wie Fichte von Kant aus. Erster Satz ist: die Welt ist meine Vorstellung. Aber er bleibt nicht wie Fichte beim Ich stehen, sondern sucht gleich Herbart das Ding an sich zu erkennen. Freilich kommt er zum entgegengesetzten Resultat. Jener erklärt: das Wesen des Dings an sich ist nicht zu erkennen; positiv aber steht für uns die Form fest. Schopenhauer sagt: das Wesen des Dings liegt nicht als Begriff und Hirn-Speculation sondern als Reales vor unserer Anschauung: es ist der Wille. Die Willenslehre bildete auch bei Kant und Fichte einen Kernpunkt. Hier nahm sie nun aber unter dem Einfluß indischer Philosophie eigenthümliche Gestaltung an: Der Wille bildet die Welt. So wie man denselben als „Gutes“ faßte, würden die bekannten religiösen Vorstellungen oder auch der Pantheismus damit in Einklang sich befinden können. Aber bei Schopenhauer ist der Wille als Lebenswille von sich abgefallen und schlecht und strafwürdig geworden. Das Individuelle, nur durch diesen (bösen) Willen Lebende leidet deshalb mit Recht, bis es absolut den Willen zum Leben in sich vernichtet hat, wo es dann ins reine Sein zurückkehrt. Analog dem Schelling'schen Geist und Natur, aber nicht in der Identität, sondern causal von einander abhängig, besteht die Welt aus Wille und Vorstellung.

Nun tritt für die Ästhetik Plato's Ideenlehre hinzu.

Das individuell Lebende und Daseiende ist dem Fluche, der auf dem Willen zum Leben liegt, verfallen. Das Einzelne, Vielfach-Erscheinende ist nur Schein, das nie ist, sondern ewig nur wird und vergeht. Es ist nichtig. Wahr und bleibend sind nur die zu Grunde liegenden Ideen, die deshalb allein Gegenstand der Erkenntniß sein können. Diese Ideen aber, weil sie individuell noch nicht existiren, sind auch noch schuldlose Emanationen des Urwillens.

Dies ist durchaus Platonisch. Des Weiteren aber schlägt nun Schopen-

hauer für die Würdigung der Künfte den entgegengesetzten Weg ein. Plato folgerte: Da das fogenannte Wirkliche der Natur der Schein des Wahren ist, nämlich seiner Idee, welche der Philosoph erkennt, so ist die Kunst der Schein des Scheins, also ein gegen die Wahrheit tief Verächtliches. Die Künfte sind deshalb bei ihm übel angesehen.

Sobald man sagt: die Kunst erstrebt das Schöne, d. h. die Ideale der Dinge, so ist die Kunst in ihrer Weise mit dem Wahren auf eine Stufe gehoben. Dies thut nun Schopenhauer, wie auch sonst zu allen Zeiten geschehen.

Die Idee ist nach ihm die unmittelbare und daher adäquate Objectivität des Dinges an sich (des Willens), die ewige Form. Die Kunst stellt nun Ideen dar, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt. Vor ihren Idealen ist der in Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum, sondern reines, willenloses, schmerzloses, zeitloses Subject der Erkenntniß. Object und Subject sind aus dem Willen in die reine Vorstellung, den eigentlich göttlichen, allein nicht bösen Zustand gehoben. So ist in der Kunst der Zustand des Leidens vernichtet und eine Seligkeit der willenlosen Contemplation gewonnen. Kommen die Objecte dem willensfreien Anschauen entgegen, so erregen sie das Gefühl der Schönheit; sind sie feindlich und dem Willen furchtbar, setzt sich der Betrachter aber dennoch mit Bewußtsein darüber hinweg, um sie als reines willenloses Subject ruhig zu contempliren und sie nur in ihrer Idee ohne alle Relation aufzufassen, hebt er sich dadurch über sich selbst, seine Person, sein Wollen und alles Wollen hinaus, so erfüllt ihn das Gefühl des Erhabenen.

Diese ästhetische Theorie läuft in ihrer Art der Schellingschen parallel. Der bittere Beigeschmack der Gesamtanschauung, der Weltverachtung kann künstlerisch sich leicht in Darstellung des Traurigen und in Herbigkeit und Rücksichtslosigkeit gegen die Erscheinung umsetzen, obwohl die Kunst als solche ein Hauptheiliges neben der reinen Contemplation geworden ist. Consequent aber ist bei Schopenhauer das Trauerspiel aus dem Grunde das höchste Kunstwerk, weil es vom Ungemach und Leid des Willens durch den Tod in die wahre Ruhe der Erkenntniß der irdischen Nichtigkeit führt.

In all' diesen Bestrebungen steht, so verschiedenartig sie sind, eine philosophische Speculation gegen die andere. Aber Andere wollen überhaupt von dieser Art ästhetischen Theoretisirens nichts wissen und verlangen neue Standpunkte, neue Behandlung.

Wir sehen dabei ganz ab von den wichtigen Arbeiten der Naturwissenschaften, so weit diese durch ihre Untersuchungen der Sinnesthätigkeiten in das zu ihnen gehörige ästhetische Gebiet greifen und mannigfache und die wichtigsten Aufschlüsse über die unbewußte künstlerische Thätigkeit und die allgemeinen Normen des künstlerischen Schaffens für Theorie und Ausübung ergeben. Als Repräsentant dieser Forscher stehe hier H. Helmholtz. — Besonders suchen in neuester Zeit Anhänger Herbarts die Verbindung mit

der Naturwissenschaft und dadurch den Ausgangspunkt für neue, auch ästhetische Erkenntniß.

Wichtige, zu radicalen Änderungen in, Leben und Weltanschauungen drängende Tendenzen der Gegenwart vertritt für das ästhetische Gebiet Ludwig Pfau in den „freien Studien“. Die bisherige Speculation wird bei Seite geschoben. Das Wirken aus der Kunst und der Anschauung selbst wird vorangestellt. Realistischer Grund ist gegen idealistischen Ausgangspunkt gestellt. Das Schwergewicht liegt bei Pfau darin, wie er auf allen Gebieten mit dem Glauben gebrochen wissen will, wo die gewonnene Erkenntniß den gläubigen Phantafien früherer Zeiten widerspricht.

Einen neuen Ton von der Kunst und für die Kunst schlug G. Semper in feinem, in mancher Beziehung bahnbrechenden Werke an: der Stil in den technischen und tektonischen Künften.*) Er warnt vor dem übermäßigen begrifflichen Theoretisiren in der Kunst und dringt vor Allem auf Förderung des unmittelbaren Kunstempfindens und Neuerweckung der Freude am Schönen selbst, statt daß es sogleich in die begriffliche Verarbeitung gezogen wird. Der Satz: der Stoff hat durch die Bearbeitung in der Idee aufzugehen, hatte theoretisch dem Stoffe vielfach eine Bedeutung belassen, die so gut wie keine war. Statt der Idee im früheren Sinne, wird hier Stoff, Arbeit, Aufgabe in erste Linie gerückt und gerade das Wesen des Stoffes ein Hauptgegenstand der Untersuchung. So ward wieder durch einen bedeutenden ausübenden Künstler und Forscher in lebendiger Weise in die ästhetischen Untersuchungen eingegriffen; die unmittelbare Bereicherung für das Einzelne war so groß, wie die allgemeine Anregung bedeutend.

So sehen wir auch auf diesem Gebiete, wie auf allen, ein Auf und Ab, Herrschaft und Angriff und Umsturz und Neugefaltung bald dieser, dann anderer, oft entgegengesetzter Ideen, die hier mit Freuden, dort mit Widerspruch oder mit Abfcheu aufgenommen werden. Wer das Ganze überfieht, der weiß, daß Nutzen und Schaden ineinanderwachsen, wie das Schlangenpaar in Dante's Hölle. Wie der Pendel so weit zur Linken wie zur Rechten über die Senkrechte hinauschwankt, dadurch aber gerade die Bewegung der Uhr erhält und den Fortgang der Zeit verkündet, so weisen auch jene Geistesbewegungen, ob sie von Extrem zu Extrem gehen, auf erfreulichen Fortschritt, so lange das Streben nach der Wahrheit die Triebkraft des Ganzen ausmacht.

*) 2. Auflage. 1878.

II.

Methoden. Art und Weise der ästhetischen Erkenntniß.

Die geschichtliche Übersicht zeigte uns, wie verschieden die Auffassungen für die Ästhetik sind.

Die eine Auffassung will nur von der Psychologie und der Erfahrung ausgehen. Das Schöne ist nach ihr eine Art der Erscheinungen. Anders stellt sich die Ästhetik, wenn das Schöne als der Urquell aller ästhetischen Erscheinungen betrachtet wird. Alsdann muß Alles aus dem Schönen abgeleitet werden. Wird das Schöne in Gottesidee gefaßt, so muß, was ihm nicht entspricht, sei es, daß es häßlich oder auch nur nicht völlig schön erscheint, als ein Abfall — ein ästhetischer Sündenfall — betrachtet werden. Die Welt ist danach eine ziemlich mißrathene Welt, indem kaum ein Ding in der Natur seiner Idee völlig entspricht. Der Geist kann allein in seinen Werken jener Idee ziemlich nahe kommen, da er dabei weder vom Zufall abhängt noch der Druck bemerkbar wird, den die Dinge in der Wirklichkeit gegeneinander ausüben, um sich selbst zu erhalten. Denn in der Natur lebt immer das Eine durch die Vernichtung des Andern. Alle Dinge stoßen und drängen sich im Raum und hemmen einander in der freien Entfaltung. Nur der Menscheng Geist kann sie anschauen, wie sie ihrer wirklichen Idee nach sein könnten. Bei dieser Auffassung gilt es, zuerst die Idee oder das göttliche Wesen zu erfassen und zu begreifen, dessen Ausdruck das Schöne ist, sodann das Schöne in seine einzelnen Brechungen zerfallen zu lassen. Eine Metaphysik oder eine Religion des Schönen muß also den Anfang machen. Die Methode war in der jüngsten Epoche der Ästhetik die gebräuchlichste und gilt auch noch bei Vielen als die einzig echtphilosophische.

Wir werden sie hier nicht befolgen. Und zwar aus dem folgenden Grunde nicht. Unsere höchsten Ideen sind gebildet aus einer Summe von Anschauungen und Begriffen, die wir als Stoff besitzen müssen, um durch die Kraft unseres Geistes daraus die höheren Ideen und die höchste Idee zu bilden.

Die höchste Idee ist ein Ergebnis — eine Errungenschaft unseres zu ihrer Erkenntniß befähigten Geistes. Sie ist für ihn nicht der Ausgangspunkt, sondern das Ziel. Wir drehen uns also nur im Kreise, wenn wir von dieser höchsten Idee aus die Welt der Erscheinungen durchmessen, sobald wir beweisen sollen, daß jene Idee nun wirklich die höchste und richtig erfaßte ist. Wir müssen alsdann nämlich die Erscheinungen und niederen Begriffe zurück durchwandern, um bei jener Spitze wieder anzukommen. Diese Methode empfiehlt sich daher nur, wo eine Schule besteht, in der die Ausgangslätze als fest bewiesen angenommen werden, wenngleich ihre Richtigkeit nicht im Augenblick in die Augen springt. So stellt z. B. die Hegelsche Schule die absolute Idee als den Urquell auf; so fagen Theologen und theosophische Ästhetiker: Gott ist die Schönheit.

Da wir hier nun aber keine Schule haben, worin man auf die Worte des Meisters schwört, sondern wir bescheidenlich das Gebiet der Ästhetik durchwandern wollen, ohne uns gleich zu Anfang durch den Streit über die wahre höchste Idee, über Metaphysik, Deismus, Theismus, Pantheismus, Materialismus, Nihilismus u. f. w., hindurchzuschlagen — lauter schwierige und verwickelte Fragen, wie man zugeben wird —, so wollen wir lieber diese zweite Methode bei Seite liegen lassen und einen Weg betreten, der einen weniger stolzen Ausgangspunkt nimmt, dafür aber etwas sicherer erscheint. Wem er unphilosophischer dünkt, der mag mit Aristoteles darüber rechten, daß er von den Erscheinungen zu den Ideen aufzusteigen gelehrt hat und mag sich immerhin mit Platon in der Welt als in einer Höhle betrachten, in der man nur die Schatten der wahren Dinge, das ist der Ideen, nicht aber die wahren Dinge selbst, gewahrt.

Wissenschaft ist Abstraction in Gedanken, Einsicht in das Allgemein-Gültige für eine mehr oder minder große Reihe von Erscheinungen, die als zusammengehörige oder gemeinsame erkannt und durch Begriffe zusammengefaßt werden. Das Wissen ist deshalb immer abgeleitet aus der Erfahrung. In soweit aber scheint Wissen, namentlich das ein Gebiet systematisch umfassende oder Wissenschaft aus sich neue, nicht aus Erfahrung stammende Erkenntniß zu bringen, als man mit ihrer Hülfe ohne vorausgegangene specielle Erfahrung eine ganze Reihe nothwendiger Eigenschaften, Thätigkeiten u. f. w. eines auch bisher fremden Objects weiß, sobald für dasselbe die Classe bekannt ist, zu welcher es gehört und deren Wesen schon bekannt ist.

Die Wissenschaft giebt die abstracte, immer geltende Allgemeinheit, welche ihre Anwendung findet für jedes dazu gehörende Einzelne. Sie vereinfacht dadurch unendlich die Ergreifung und Ordnung und somit die geistige Beherrschung, den „Begriff“ der wechselnden Vielheit, in welcher die Welt uns erscheint. Als reine Verstandes- und Vernunftthätigkeit setzt sie alles Leben in Abstraction um.

Im Gegensatz dazu setzt die Kunst aus dem Geist Alles in Leben um.

Das Leben zeigt sich im Wechsel der Erscheinungen, im steten Fluß der Dinge, in der Vielheit und Mannigfaltigkeit des Befonderen, auf höheren Stufen des Lebendig-Befonderen, zuhöchst des Individuellen. Das Befondere ist, will fein, fucht sich zu erhalten.

Es hat bis zu einem gewissen Grade ein Recht auf seine Existenz allem Andern gegenüber und kämpft dafür. Dies ist eben sein Leben. In feiner Art ist jedes Ding einzig, nie so dagewesen, nie so wiederkehrend.

Wir sehen von den wichtigen Folgerungen ab, die sich daraus für andere Gebiete ergeben und beschränken uns auf das ästhetische. Der ästhetische Geist erfährt diese mannigfaltige, lebensvoll befondere Welt in der Phantasie, erfüllt sie hier mit feinem Geist und kann sie wieder darstellen: in den bildenden Künsten als Erscheinung im Raum, in den Künsten der Bewegung in der steten Bewegung und Wandlung.

Wie aber das Allgemeine der abstracten Wissenschaft, der Begriff für jedes zu ihm gehörende Einzelne Geltung haben muß, so muß in der Kunst das dargestellte Einzelne auch seine Geltung für den ganzen Kreis des zu ihm Gehörenden haben oder es wäre ein Singuläres, Abfonderliches, Wunderliches, Krankes, beziehungsweise ein Unfinniges.

Hier liegen die Einigungspunkte für Wissenschaft und Kunst, indem hier hinter dem Einzelnen das Ideal seiner Erscheinung steht, dort die allgemeine Idee waltet.

Nach Wesen und Erscheinung das Ideal zu finden ist das Höchste für die Kunst. Da es nie rein in der Wirklichkeit existiert, so lebt es nur in der Phantasie und ist dem Irrthum ausgesetzt.

Doch nähert sich die Erscheinung der Wirklichkeit zuweilen ihrem höchsten Inbegriff und wird dann idealisch.

Wo Wesen und Erscheinung bestimmt und klar zum Ausdruck kommen, uns also ästhetisch bedeutfam entgegentreten und erfreuen, aber doch der Art sind, daß wir dafür den Ausdruck „Ideal“, den wir nur dem Schönen im Befonderen zuertheilen, nicht gebrauchen können, nennen wir sie „charakteristisch“.

Leicht erkennt man danach, wie es im ästhetischen Schaffen strömt zwischen dem gewöhnlichen Abbild des Wirklichen durch den idealischen Realismus zum Idealismus, welche Schranken sich ergeben einerseits durch das Uninteressante, Triviale, Characterlose, Flaue u. s. w. oder das völlig Abnorme und andererseits durch jene ästhetisch falsche Idealität, welche den reinen Gattungsbegriff darzustellen versucht und darüber schematisch werdend alles Individuelle, Lebendig-Befondere verißt oder verwirft.

Kunst verlangt immer Phantasie-Bewegendes, Characteristisches der Erscheinung. Übermaß desselben ergibt wieder Caricatur, Abfonderliches.

Die Begriffsoperation beim Schönen deutlicher zu machen, erinnern wir uns an das Gespräch des Sokrates mit dem Hippias, wo dieser auf die Frage

nach dem Schönen einzelne schöne Dinge nannte. Wir werden fogleich zu Abstractionen allgemeinsten Art kommen. Kann man die Welt nach schön, gut, wahr betrachten, müssen diese Begriffe sehr umfassend sein.

Nehmen wir gemeinlich als schön anerkannte Dinge: eine schöne rothe Rose, den Gefang der Nachtigall, eine schöne Jungfrau, die Statue der Venus von Melos, eine schöne Vase, eine schöne Sinfonie u. f. w.

Was entzückt uns an der Rose, daß wir sie schön nennen? Ihr Duft ist angenehm. Das ganze Gebild schön. Untersuchen wir es: es ist lebensvoll, saftigfrisch, duftend, farbenerfreuend, eine reiche, sammtne, bei anfscheinender Freiheit regelmäßig geordnete, rothe Blätterfülle, durch deren Lagerung übereinander sich eine Mannigfaltigkeit in der Farbenabstufung ergibt, aus einem grünen Kelch geschlossen erwachsend, üppig in der Blume sich öffnend. Dieses volle {Gebilde sitzt auf einem schlanken, an den Seiten mit grünen, dämmrig durchsichtigen flachen gezackten Blättern besetzten Stiel.

Wir nennen die Rose schön.

Es singt die Nachtigall. Wir sehen sie etwa nicht, sondern hören nur die Töne. Auge und Geruchssinn, welche vorher unser Entzücken erweckten, kommen gar nicht in Betracht. Was ist nun in den Tönen des Nachtigall-Schlags gleich mit den Formen der Rose, daß wir auch hier denselben Ausdruck „schön“ gebrauchen?

Sehen wir nun eine schöne Jungfrau, etwa in der Bewegung; sie soll nicht singen: andre Formen, keine elementäre, sondern gebrochene Farben; durchaus von Rose und Nachtigall Alles verschieden: die volle menschliche, weibliche Schönheit im Wechsel der Bewegung mit dem seelischen Leben, das darin in jedem Augenblick und aus jeder Form und Bewegung spricht.

Ist es vielleicht das Lebendige allein, das wir schön nennen? Stellen wir dagegen ein Bild, eine schöne Statue von Marmor. Ist das Schöne beschränkt auf das Lebendige und dessen Nachahmung?

Eine Vase, ein Gefchmeide kann schön sein. Ein Palaß, ein Dom haben in der Natur ebenso wenig ein Vorbild. Eine schöne Sinfonie und eine schöne Landschaft, ein Tanz und ein Sonnenuntergang, ein Gedicht und ein schöner Festsaal — und was wir noch anführen mögen —, worin liegt in Allem die Einheit, die wir mit „schön“ bezeichnen?

Wir finden zuerst, daß Alles, was wir schön nennen, durch Sehen und Hören vermittelt ist. Es sind räumlich nebeneinander sichtbare oder in der Zeit nacheinander hörbare Erscheinungen, niemals ein ganz Einzelnes, sondern ein Zusammengefügtes, das nach einer gewissen Ordnung einheitlich verbunden ist und zusammen als Einheit aufgefaßt — das Einzelne selbst ist nur wohlgefällig oder mißfällig als Eindruck — zu unserm Geiste sprechend unsere Empfindung sympathisch erfüllt, unsre Vorstellung befriedigt und unsre Phantasia anregt.

Wir gewinnen so die Einsicht, daß unser Geist in den schönen Objecten Einheit in der Mehrheit oder Mannigfaltigkeit, Ordnung, Zusammenhang u. f. w. verlangt und auch das anscheinend Disparateste dadurch verknüpft.

Durch ein Zerreißen oder Verfetzen der Theile (z. B. Zerpflücken der Rose, Zerschlagen der Statue, falsche Zusammenfassung derselben oder der Sätze eines Gedichts oder der Töne in einer Musik u. f. w.) gewinnen wir den Einblick in die Gegensätze des Schön-Wohlgefälligen: Fehlen der Einheit, des Zusammenhangs und der Ordnung in der Mannigfaltigkeit u. f. w., damit eine Verwirrung für unfre Empfindung und Anschauung, welche die Vorstellung zu keinem Gebild kommen läßt, das einen Sinn für den Geist ergibt.

Wir nehmen dabei ferner wahr, daß Raum und Zeit nicht nach einer ganz bestimmten Größe in Betracht kommen, sobald die Sinne nur für eine bequeme Deutlichkeit der Auffassungen genügen.

Die Rose ist klein gegen eine Kathedrale, eine Statue klein gegen eine Alpenlandschaft, ein Gemälde, das ich mit der Hand zudecke, kann schön sein, der Blick über das Meer scheint unendlich, der Blick in den Sternenhimmel geht ins Unendliche. Der Gefang verhallt, die schöne Bewegung verfliehet in der Secunde, die Rose verblüht in einem Tage, andere Schönheit währt Jahre, Kunstschönheit vielleicht Jahrhunderte oder Jahrtausende, Weltchönheit ungezählte Zeit.

Das kleine oder große, das räumliche oder zeitliche Schöne aber trifft — in seiner näher festzustellenden Erscheinung — immer wohlgefällig meine Sinne der Art, daß der Geist in die Empfindung gezogen und dort zur Thätigkeit gebracht wird, sei es, daß er passiv sich ganz der Empfindung und Anschauung dahingiebt oder daß er activ in der Phantasie dazu thätig wird. Immer ist er durch Empfindung, respective Anschauung und innere Vorstellung so erfüllt, daß die weiteren Thätigkeiten des Denkens und Begehrens darüber ausgefetzt werden.

Die Schönheit der Dinge wird also nicht durch Verstandesthätigkeit, nicht durch eine Denkoporation vermittelt. Sobald diese eintritt, setzt die eigenthümliche Empfindung des Schönen aus.

Möglicher Weise ist die gedankenhafte, begriffliche Thätigkeit vorhergegangen, so gut, wie sie prüfend, vergleichend, nachfolgen kann, aber das Schöne ist unabhängig von der Verstandesthätigkeit und seiner Untersuchung und Erkenntniß, fowohl für die Empfindung wie für die schöpferische Darstellung. — Nicht der begabte Verstand, um es anders auszudrücken, empfindet ästhetisch oder ist künstlerisch befähigt, sondern nur die begabte Phantasie.

Ebenso ist bei der Empfindung des Schönen die Thätigkeit des Begehrens und Wollens aufgehoben. Von seiner Anschauung ist durchaus getrennt der

Wunsch, zu besitzen, obwohl er natürlich folgen kann. Man fragt nicht nach dem Brauchbaren, Guten oder Bösen. Diese Fragen können, wie die nach dem Wahren oder Falschen, zur ästhetischen Betrachtung hinzukommen, fallen aber für diese selbst weg.

Es bleibt ein reines Wohlgefallen — nach Kant: schön ist das, was ohne alles Interesse und was ohne Begriffe als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.

Wir haben im geschichtlichen Überblick gesehen, wie schwer es ward, das Schöne vom Brauchbaren, Moralischen, Nützlichen und Lehrhaft-Gedankenhaften zu trennen. Die höchste Steigerung der Erkenntniß, daß das Schöne nicht dem Nützlichen untergeordnet werden darf, ergibt jene Forderung, daß das Schöne in gar keiner Verbindung mit dem Nutzen stehen dürfe. Dies wurde für das Kunstschöne derartig geltend gemacht, daß z. B. in der Architektur nur das Monument und das Gotteshaus, das man als Symbol, nicht direct für den Nutzen erbaut, als Kunstobject galt.

Scharf betont diese Unabhängigkeit des Schönen jener Ausdruck, daß das Schöne und sein Schaffen ein „Spiel“ sei.

Die Unabhängigkeit vom Verstande zeigt sich des Weiteren darin, daß die Phantasie ihre eigene Wahrheit und Verkehrtheit für ihre Gebilde hat, welche nicht mit derjenigen gewöhnlicher Wirklichkeit zusammenfallen, da sie dem Reich des Möglichen für die Phantasie angehören.

Wir nennen also eine Blume schön, ob sie unser Eigenthum ist oder nicht. Wir sind befriedigt durch ihr Anschauen. Form und Farbe gefällt uns. Wir brauchen auch keine wissenschaftliche (botanische) Kenntniß dazu. Ob ein Pferd schnell laufen kann oder nicht, gutartig oder böseartig, mit unsichtbaren Fehlern behaftet, brauchbar durch Zureiten ist oder nicht, das Alles wissen wir etwa nicht, nennen aber betreffenden Falls es doch schön. Wir nennen ebenso den besten Menschen trotz aller Tugenden häßlich. Wir werden sehen, wie das Unwahre, Böse u. s. w. ästhetisch verwendet wird.

Vom sensualistischen Standpunkt wird besonders auf das Kind verwiesen, welches noch durchaus keine Nebenvorstellungen beim Schönen hat. Licht, Farbe, Klang erfüllen es mit wohlgefälligen Empfindungen. Der Gesang der Mutter befänstigt es, der funkelnde Stern, die bunten Blumen erfreuen seine Seele und vermögen es aus einer unharmonischen Stimmung in eine harmonische zu versetzen.

Durch seine Freiheit gegenüber der Verstandesthätigkeit und dem Begehren bietet das Schöne Beruhigung und trägt unter Umständen eine stille, nichts wollende Glückseligkeit in sich. Es wirkt in dieser Beziehung lösend, befreiend, reinigend, so als Schönheit der Natur, wie als Schönheit der Kunst, versteht sich, so weit es sich überhaupt Geltung für eine anders gestimmte Seele verschaffen kann.

In der religiösen Kunst und in Schopenhauers Philosophie wird diese

Kraft des Schönen am meisten betont. Bei Schopenhauer hebt uns die Kunst allein aus dieser bösen Welt voll Gier und Egoismus, als eine Erkenntnißart, welche sich diesem grimmen Trieb des Willens zu entreißen vermag und das eigentlich Wefentliche der Welt, den wahren Gehalt der Erscheinungen, das keinem Wechsel Unterworfenen, mit einem Wort die Ideen, welche die unmittelbare und adäquate Objectivität des Dinges an sich, des Willens sind, betrachtet. Nur in der Kunst ist danach das Leben, der Wille rein angeschaut, frei von Qual.

Da beim Schönen die Kritik schweigt, so macht es auch den Eindruck des Nothwendigen: es muß so fein; es kann nicht anders fein. Diese Überzeugung ruht nicht im Nachdenken, sondern in der Empfindung. Sobald etwas fehlt oder zu viel ist oder wir sonst aus dieser Überzeugung, daß es gerade so fein müsse, herausgezogen werden, hört natürlich dieses höchste Genügen in reiner Empfindung und Anschauung auf.

Es folgt ferner, daß weder der Verstand noch die Rücksicht auf Nützlichkeit, Güte u. f. w. uns überreden und durch Beweis zwingen kann, etwas als schön zu empfinden. Verschiedene Empfindung empfindet aber natürlich auch das Schöne verschieden. In so weit hat der alte Spruch: *de gustibus non est disputandum* seine Richtigkeit.

Alle Wahrheit, Güte, Nützlichkeit können ein Ding nicht schön machen, so wenig wie das Schöne allein schon ein Ding gut, nützlich, wahr macht. Allerdings können wir aber dem Wahren, Nützlichen, Guten einen solchen Werth beilegen, daß wir darüber an das Ästhetische, ob schön oder häßlich, gar nicht denken, oder das ästhetisch Unvollkommene des Wahren, Guten ganz vergessen.

Das richtige Beurtheilungsvermögen in Bezug auf das Schöne und Häßliche nennen wir Geschmack. Er wirkt in gegebenem Falle mit augenblicklicher, unwillkürlicher Kraft. Wie die Empfindung sich aber ändern, steigern, schwächen, nach verschiedenen Richtungen wechseln kann und in lebendiger Zusammenwirkung mit den übrigen Geisteskräften auch von diesen beeinflusst wird — wie auch sie wieder jene beeinflusst und z. B. das Schöne von vornherein günstiger stellt —, so wird auch in Bezug auf das Schöne das Geschmacksurtheil sich ändern können. Der Geschmack kann sich bilden, sich bessern, sich verschlechtern. Er kann durch Erziehung, Leidenschaft u. f. w. voreingenommen, besochen, unfrei in der verschiedensten Weise fein, so gut wie unfer Urtheil in Bezug auf das Wahre oder Gute.

Das Bleibende, Wahre des Schönen ergibt sich nun, wie für Denken und Wollen aus der Erkenntniß des menschlichen Geistes und dessen ästhetischer Bethätigung in der Natur und der Geschichte. — Hier gerade tritt gegen Willkür und Anarchie der einzelnen und der allgemeinen Geschmacksurtheile (Mode-, Schul-, Zeitgeschmack u. f. w.) die wissenschaftliche Ästhetik ein, stellt das Bleibende fest, sondert die fremden Beeinflussungen aus. Hier

verliert deshalb auch jener obige Satz, daß sich über den Geschmack nicht streiten lasse, seine Gültigkeit und es läßt sich nachweisen, daß etwa ein angeblicher guter Geschmack verkehrt und eine ästhetische Verirrung, ein ästhetischer Unsinn sei.

Untersuchung des Schönen heißt nun Untersuchung des dabei Mitwirkenden: Subject und Object.

Die Empfindungen werden vermittelt durch die Sinne; so wird die Sinnesthätigkeit selbst zu untersuchen sein. Dies thut die Physiologie.

Die Untersuchung der ästhetischen Action und Reaction des Geistes gehört zur Psychologie. Wie empfinden wir, nehmen wir wahr? geht hier über, in: wie kommt die Wahrnehmung als Vorstellung zum Bewußtsein? Wie halten wir diese in der Phantasie fest und reihen sie ein in das ganze geistige Leben, für welches sie die Realität repräsentirt? Wie vergleichen wir nun weiter in erhöhter Phantasie thätigkeit die ähnlichen, aber doch nie völlig gleichen Vorstellungen unwillkürlich mit einander und gelangen zu der idealisirenden Thätigkeit oder der mehr oder minder deutlichen Vorstellung vom Idealen? Die Kraft dazu ist angeboren. Die Bethätigung führt über die Wirklichkeit hinaus (wie der Gedanke z. B. des Unendlichen, Ewigen darüber hinausführt und jenseits der Erfahrung liegt). Welche Folgerungen daraus gezogen werden können, lehrt der Idealismus Plato's, Plotins u. A. — Das Walten der Phantasie also, das freie Auffassen und das freie Schaffen des Schönen sind zu untersuchen.

III.

Die Sinne. Die Empfindungen.

Das Empfinden wird vermittelt durch die Sinne, von denen wir nach alter Weise (einige Neuere nehmen mehr an) fünf annehmen: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen. Von diesen nennen wir die beiden ersten höhere, die drei letzten niedere Sinne. Beim Schmecken und Fühlen ist ein unmittelbares Berühren nöthig; bei ihnen, auch noch beim Riechen sind es Theilchen der Dinge selbst, welche in den Sinnesorganen Veränderungen hervorrufen, welche das Gefühl von Zuständen geben. Beim Hören und Sehen bleibt das Ding selbst fern: es findet nur eine mittelbare Wirkung von demselben auf uns durch Äther- oder Luftschwingungen statt. Je weniger wir dadurch das Ding selbst körperlich haben, desto besser vermögen wir es in uneingeschränkter Mannigfaltigkeit geistig zu erfassen, sehend in seiner äußeren Erscheinung, hörend nach seinen inneren Zuständen. Unsere Phantasie und Vernunft bekommt dadurch einen ganz andern Spielraum als durch die Aufnahme der Eindrücke der niederen Sinne. (Ein anderes Ergebnis würde bei einem Geruchssinn wie bei einem feinspürigen Hunde stattfinden, der verhältnißmäßig stumpf in Bezug auf das Gesicht — wie er denn z. B. kein noch so ähnliches Portrait erkennt — im Geruchssinn die höchste Feinheit und Bestimmtheit und somit Unterscheidungskraft bethätigt, woraus eine ganz andere Ästhetik des Geruchssinnes hervorgehen würde, als der Mensch sie kennt. Doch müßte auch dann zur völligen Gleichheit die freie Reproducirbarkeit der Geruchseindrücke hinzukommen.) Nur die Eindrücke der höheren Sinnesthätigkeiten haben die Kraft, sich als Abbilder der Phantasie so einzuprägen, daß wir sie uns immer wieder vor dem geistigen Blick oder Gehör d. h. vor dem Bewußtsein zur Anschauung bringen und wieder vorführen können.

Sie besitzen wirkliche Einbildungskraft und Reproducirbarkeit. Ich weiß, daß der Apfel duftet, gut schmeckt, sich so oder so, sanft oder rauhlich an-

fühlt, ich kann mir aber weder Duft, noch Geschmack, noch Gefühl in der Weise vergegenwärtigen, wie feine ganze Form, fein Bild in der Phantasie. Mir kann unter dem Eindruck animalischen Verlangens nach einer Speise der Mund wässern, aber den Geschmack selbst des Sauren, Süßen, Bittern u. f. w., den ich kenne, kann ich mir nicht hervorrufen; er ist verfliegen, sowie die letzten Theilchen, welche chemisch auf meiner Zunge wirkten, entfernt sind. Brennen, laue Wärme, Kühlung, Druck, Schlag u. f. w. — ich kann, so gut, ich ihre Wirkung auf mein Gefühl kenne, sie nicht durch die Phantasie unmittelbar wiederfühlen, während ich eine Melodie im Gedächtniß tragen und vor dem geistigen Gehör hören, danach sie auch wieder mittheilen kann. Nur bei Krankheiten, namentlich bei Nervenstörungen treten Ausnahmen davon ein, welche jedoch nicht hierher gehören, wo es sich um die normalen Thätigkeiten der Sinne handelt.

Alles Empfinden wird bezogen auf Wohlgefallen oder Mißfallen. Das Gefallende nehmen wir gern an; das Mißfallende ist zuwider. Was den Sinnen in der Empfindung gefällt, ist angenehm.

Natürlich ist auch das den niederen Sinnen Angenehme zu einem allgemeinen Wohlgefallen nothwendig. Ihre Befriedigung wird vorausgesetzt, wenn es sich auch sonst um höheren ästhetischen Genuß handelt.

Die Sinne müssen innerhalb der ihnen zuzugenden Sphäre afficirt werden, oder sie verlangen den Dienst, oder erleiden Schmerz. Von vornherein ist jedes ästhetische Wohlgefallen durch Sinnenschmerz oder Sinn-Verstimmung ausgeschlossen. Was dem Auge und Ohr weh thut, ist mißfällig, was ihnen wohl thut, ist wohlgefällig.

Das Zu-Grelle, respective das ganz Lichtlose, das Zu-Laute, Betäubende, Schrilte, das ganz Lautlose u. f. w. sind sinnlich mißfällig und können deshalb nie ästhetisch wohlgefällig werden. — Die physikalische und physiologische Kraft giebt damit die erste Grundlage für die ästhetische Möglichkeit ab.

Denken wir an Plato und seine einfachen reinen Farben und Töne. Eine glänzende Farbe z. B. erregt die sinnliche Aufmerksamkeit und wird deshalb ausgezeichnet; eine grelle Farbe thut rein sinnlich weh; ein plötzlich grell aufblitzendes Licht ist schmerzlich, kann unter Umständen den Sehnerv für immer schädigen. Was wir sanft nennen, ist immer sinnlich angenehm, für Auge, Ohr, Gefühl u. f. w. Also sinnliche Angemessenheit wird vorausgesetzt. Natürlich auch für eine kräftige und doch feine und gesteigerte Empfindung ein besonders ausgebildetes Nervensystem: gesunde, gute und feine Sinne.

Wir fordern nun, wie schon bemerkt wurde, das den höheren Sinnen Wohlgefällige von dem der niederen Sinne ab und nennen es schön. Seinem ursprünglichen Begriff nach bezieht sich unser „schön“ nur auf den Sinn des Gefichts, indem es von Schauen oder Scheinen abgeleitet ist. Dann

aber ist diese Bezeichnung auch auf das Wohlgefällige des Gehörs ausgedehnt worden. Auch die Musik ist schön. (Home wollte eigentlich nur das Schaubare als schön, das Hörbare als angenehm bezeichnet wissen.)

(In den unteren Volksclaffen, dann überhaupt in manchem Dialekt, wird das Wohlgefällige aller Sinne oft als schön bezeichnet. Nicht blos die Rose riecht schön, sondern auch das Essen schmeckt „schön“, welche Bezeichnung nicht selten einen scherzhaften Gradmesser für den Werth abgeben mag, der auch auf die Annehmlichkeiten und Wichtigkeit der niedern Sinne gelegt wird. So wird umgekehrt z. B. „lecker“ bei unsern holländischen Nachbarn, „süß“ bei uns wieder auf andere Sinneseindrücke übertragen: ein süßes Kind, eine süße Stimme u. dgl.)

Zum reinen Wohlgefallen ist eine Uebereinstimmung zwischen Subject und Object nothwendig; andernfalls kann nicht der Eindruck des Schönen erzeugt werden. Eben eine solche Harmonie bewirkt ein Anziehen, ein Hinstreben, ein Lieben des Schönen. Den Gegensatz bewirkt das Häßliche. Es mißfällt, es widerstrebt; statt eines Wohlgefallens empfinden wir Mißfallen, Widerwillen, Ekel. Der Gegensatz mit unserem innersten Wesen hinsichtlich der Empfindungen tritt darin zu Tage. Das Schöne und das Häßliche bilden gleichsam die Pole unserer Empfindungen nach Anziehen und Abstoßen; jenes giebt das Maß wie das Ziel unserer ästhetischen Kraft; dieses ist für uns absolut maßlos, ästhetisch widersinnig. (Für uns! denn ein absolut Häßliches ist so wenig denkbar wie ein absolut Böses.) Versuchen wir eine allgemeine Übersicht über die Empfindungen in der Art zu erlangen, daß wir von dem Anziehen und Abstoßen des Schönen und Häßlichen ausgehen, so finden wir zwei Punkte dazwischen, in welchen wir jenes wie dieses aufgehoben sehen, die in Bezug auf Schönes wie Häßliches indifferent zu nennen sind. Das Gleichgültige, welches in seiner Erscheinung weder Wohlgefallen noch Mißfallen erregt, steht Jenem gegenüber, welches Wohlgefallen wie Mißfallen aufhebt, indem es uns in einen Zustand versetzt, in welchem das ästhetische Urtheil aufgehoben wird und wir außer uns sind, wie der Sprachgebrauch sagt. Dies bewirkt das Furchtbare; als dessen Gegensatz man Jenes das Lachbare, wohl zu unterscheiden vom Lächerlichen, nennen könnte. Ist das Schöne das absolut Maßvolle für uns, das Häßliche das absolut Maßlose, so fällt das Gleichgültige unter, das Furchtbare über unser Maß ästhetischer Kraft.

Mit diesen gewonnenen Begriffen des Schönen, Häßlichen, Lachbaren, Furchtbaren könnte man nun für viele Fälle ziemlich gut ausreichen, wenn man sie ähnlich, wie es bei der Windrose geschieht, zusammensetzte. Aber unsere Sprache besitzt für die Zwischenempfindungen eine Menge bestimmter Bezeichnungen, die es unnöthig machen, von einem Schön-Furchtbaren, Schön-schön-Furchtbaren, Häßlich-Lachbaren u. f. w. zu sprechen.

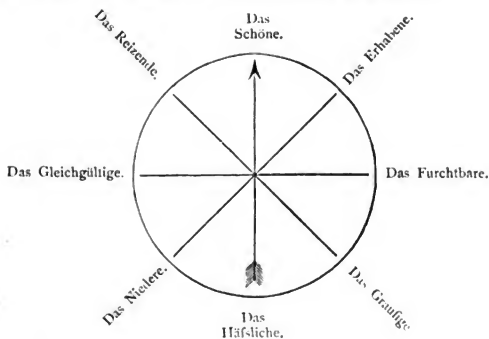
Wir wollen hier nur die hauptsächlichsten bestimmen.

Untersuchen wir das Schön-Furchtbare, so müssen die Empfindungen des Schönen und des Furchtbaren sich vereinen, um durch einander modificirt zu wirken. Die Anziehungskraft des Schönen also einerseits, die Furcht andererseits. Dies ist die Empfindung des Erhabenen. Aus der reinen Zusammenstimmung mit dem Schönen sind wir herausgerissen; das Erhabene erhebt sich über unsere Persönlichkeit, unser Ich, indem es die Kraft des für uns Furchtbaren in sich trägt, die uns bewältigte, wenn es sich gegen uns kehrte. Darum aber begeben wir uns am liebsten in seinen Schutz; freundlich gegen uns, schützt und schirmt es; wir blicken vertrauensvoll zu ihm auf als zu unserem Trost und Retter in der Gefahr; wenn das Band der Liebe uns jedoch nicht mehr mit ihm vereint, so scheuen und fürchten wir es in dem Maße, als wir ihm vertraut haben.

Das Furchtbar-Häßliche ist das Graufige, Scheußliche. In ihm begegnen sich Furcht und Ekel. (So schon Lessing im Laokoon.) Die Unterdrückung unseres Ich trifft mit der Abstoßung desselben zusammen.

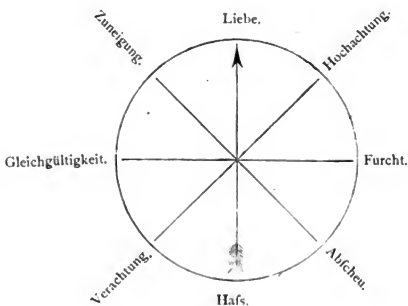
Vom Häßlichen, bei dem reiner, nicht durch Furcht beeinflusster Widerwille und Ekel uns beherrscht, finden wir hinüber zum Lachbaren, Gleichgültigen das Niedere. Es ist der Gegensatz des Erhabenen; seine Sphäre liegt unter uns, wie die Sphäre dessen, was wir erhaben nennen, über unserem Niveau liegt. Das Niedere weist auf das Häßliche, bleibt aber doch noch für uns lachbar oder gleichgültig. Das Lachbar-Schöne ist das Reizende, das, was uns reizt, zu ihm hinzustreben, was uns aber noch nicht mit der fesselnden, harmonischen Allgewalt des Schönen zu sich zieht; das Lächeln schwebt noch bei ihm auf den Lippen, das eine gewisse Ueberlegenheit ihm gegenüber verkündet.

Wir hätten also folgenden Empfindungskreis gewonnen:



Diese Empfindungen concentriren sich nun zu Gefühlen, und zwar erweckt das Schöne das Gefühl der Liebe, das Häßliche hingegen Ekel und Haß. Dem Erhabenen zollen wir Hochachtung und Ehrfurcht; das Graufige trifft unser Abſcheu, das Niedere Verachtung, dem Reizenden ſchenken wir unſere Zuneigung. Stärke oder Schwäche (Größe oder Kleinheit) der Empfindung kommt natürlich dabei in Betracht.

Das Gebiet des Schönen reicht nun im weitesten Sinne bis zum Gleichgültigen und Furchtbaren, ebenso das des Häßlichen. Man erſieht aus dem Gegebenen, in welcher Art Viele die Äſthetik als die Lehre vom Schönen hinfellen. Das Schöne umfaßt Alles, was uns anzieht, das Häßliche iſt ſein Gegenſatz und wird danach erklärt.



Im engeren Sinne kommt dem Schönen das Gebiet vom Reizenden bis zum Erhabenen zu. Das Furchtbare hat ſeine Grenzen im Erhabenen und Graufigen; das Häßliche reicht vom Graufigen zum Niedern. Vom Niedern zum Reizenden liegt das Lachbare. Die Zwischenempfindungen reichen im weitesten Sinne bis zu den Hauptempfindungen, enger würden ſie nur an Empfindungen reichen, die wir hier nicht näher anführen. So z. B. das Erhabene bis zum Schönen und Furchtbaren, reſpective nur bis zum Herrlichen und Gewaltigen und ſo fort.

Befondere Beachtung verdienen nun die Gefühle, die wir je beim Siege oder Unterliegen jener Empfindungen gewahren. Man kann einfach ſagen, daß wir beim Siege des Schönen — dieſes im weitesten Sinne genommen — Freude, bei ſeinem Untergange Schmerz empfinden, und umgekehrt beim Siege des Häßlichen Schmerz, bei ſeinem Untergange Freude.

Sehen wir näher zu, ſo wird der Sieg des Schönen uns glücklich machen. Das Edelſte, das wir ſelbſt beſitzen, indem wir es in ihm empfinden, kommt

ja zur sieghaften Geltung. Aber tiefes Mitleiden wird uns bei seinem Unterliegen, seinem Tode ergreifen. Wir sterben in ihm, wenn es vergeht. Sieg oder Untergang des Gleichgültigen wird unsere Gefühle nicht verändern; weder Sympathie noch Antipathie erfüllt uns dabei.

Der Sieg des Erhabenen sowie sein Untergang theilt sich nach den Hauptempfindungen, aus denen es zusammenfließt. Freude und ein wenig Furcht, Respect wird uns bei jenem erfüllen — soviel Furcht, als uns zwingt, feinen Schutz zu suchen oder es doch nicht zu verletzen. Bei seinem Sturz aber vereint Mitleiden und Furcht sich zu einem der stärksten gemischten Gefühle, die das menschliche Herz bewegen. Der Sturz des Erhabenen wirkt tragisch. Der Kraft wegen, mit der uns das Tragische ergreift, hat man es wohl für alle Trauerempfindungen im Gebiet des Schönen gebraucht, doch sind hier nach dem Angeführten strengere Unterscheidungen zu machen. Der Untergang des Schönen ist nicht streng tragisch, noch weniger das Unterliegen des Reizenden. Mitleiden und beim Reizenden Rührung sind dort unsere Empfindungen. Das tragische Gefühl ist das aus Mitleid und Furcht zusammengesetzte, wie es schon vom Meister Aristoteles erklärt worden ist und auch hier sich einfach ergibt.

Die Gefühle im Gebiete des Häßlichen bestimmen sich dahin, daß ihr Sieg uns schmerzt, ihr Untergang uns Freude macht. Die Abstufungen darin sind leicht zu erkennen. Siegt das Graufige, so ist es grauig für uns, unterliegt es, athmen wir auf. Siegt das Niedere, so sind wir verstimmt, erbittert; unterliegt es, fühlen wir uns beruhigt.

Es bleibt noch eine Hauptempfindung: das Komische, die Welt derjenigen zusammengesetzten Empfindungen und Vorstellungen, die sich vor unserer anfangs überrumpelten Einsicht in ein Nichts aufheben.

Zu ihm hinüber steht das Humoristische. Doch das Nähere darüber bei der Betrachtung des Komischen.

Der Verschiedenheit und dem Gemisch der Erscheinungen entspricht die Verschiedenheit der einfachen oder je nachdem zusammengesetzten Empfindungen und Gefühle.

Wie die ganze ästhetische Welt nach schön und häßlich auf uns wirkt, so beschränkt sich auch die schöpferische ästhetische Kraft, wo sie darauf angelegt ist, das Leben zu umfassen, nicht etwa auf das Schöne allein. Rigorose Schönheits-Idealisten haben dies allerdings verlangt. So Plato auch in Bezug auf die Dichtung.

IV.

Das Schöne. Die reinen Erscheinungsformen.

Das Schöne ist die Form der Erscheinung, die den uns angeborenen Gesetzen unseres höheren Empfindungslebens entspricht. Es ist also eine Gesetzmäßigkeit, die mit der inneren Gesetzmäßigkeit unseres Ich harmonirt.

Aber ist nicht jedes Gesetzmäßige an sich schön? Für den Menschen nicht in seiner beschränkten Kraft. Liegt die Gesetzmäßigkeit unserem Wesen fern, widerspricht sie ihm wohl gar, so können wir nie zum Eindruck des Schönen gelangen.

Dies ist der Punkt, von dem aus man die Erklärung beanstanden kann: Das Schöne ist die Idee in der Erscheinung. Auch volle Verkörperung einer Idee erscheint unter Umständen häßlich. Wir wollen nicht an Mendelsohns Beispiel erinnern, wie die Eingeweide auch des schönsten Menschen für uns widerlich unter der Haut lagern, sondern als Beispiel an die Schlange oder den heranwufelnden Tausendfuß denken. Die Schlange soll das Ideal einer Schlange sein, warum erschauere ich, oder empfinde ich keine ästhetische Freude über ihr Kriechen oder über das Krabbeln des vielbeinigen Wurms? Weil wir die Gesetzmäßigkeit der Bewegung ohne sichtbare Bewegungsapparate, wie sie bei der Schlange stattfindet, nicht sinnlich erfassen können, da sie unsern gewöhnlichen Anschauungen widerspricht und weil wir die vielen Füße des Tausendfußes nicht mehr in ihrer Fortschrittsordnung übersichtlich auseinander halten können, somit also den Eindruck eines Gewirres erhalten, das für uns nicht mehr ästhetisch wohlgefällig ist.

Also die Idee in voller Erscheinung oder die Gesetzmäßigkeit der Erscheinung an und für sich mag schön sein, wird für höher gebaute Wesen, als wir sind, vielleicht schön erscheinen. Für den Menschen jedoch ist die Fähigkeit seiner Sinne, dann seiner ästhetischen Erkenntniß dabei immer erforderlich. Darum die Beschränkung, die sich übrigens jeder Fortbildung

des menschlichen, ästhetischen Vermögens anpaßt. Wir können danach ein Ding im Anfang häßlich finden, weil wir feiner ungewohnt sind und nicht sogleich in uns die richtigen Maße für seine Beurtheilung haben. Unser Sinn bildet sich aber dafür aus; das Auge, das Ohr fühlen sich z. B. nicht mehr verwirrt; sie haben sich gewöhnt; sie erkennen richtig, fassen richtig zusammen; statt der wirren Vorstellung kommt eine geordnete uns zum Bewußtsein, — so kann Schönheit erkannt werden, wo anfangs Unform oder Häßliches zu sein schien. Das für den Einzelnen, wie in der Entwicklung der Menschheit.

Welches sind nun die Grundgesetze für die Wahrnehmung in Bezug auf schön und häßlich?

Untersuchen wir dazu die Art und Weise dieses sinnlichen Auffassens und geistigen Begreifens.

Der Geist muß durch den Sinn etwas wahrnehmen. Dies Object muß eine gewisse Stärke und Größe, also Bedeutung haben, um die Sinne zu erregen und unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und zwar innerhalb des schon oben besprochenen Maßes unserer Kraft. Es ist nothwendig eine wahrnehmbare Erscheinung voll Bedeutung für uns; in einer gewissen Größe und Stärke. Das Zu-Kleine und Schwache fällt aus der sinnlichen Wahrnehmung und somit auch aus der ästhetischen Wahrnehmung und Schätzung, das Zu-Starke vermögen die Sinne nicht zu ertragen und damit hört sich jedes Wohlgefallen auf; das Zu-Große ist nicht sinnlich zu umfassen und erzieht für die Wahrnehmung deshalb auch ein Unvollkommenes. Jeder Kraft ohne Schranken gegenüber verlieren wir mit unserer menschlichen Beschränktheit überhaupt jede Erkenntniß, auch die ästhetische.

Was in Bezug auf die Größe und Kraft (Quantität und Qualität) gilt, gilt auch von der Art der Erscheinung für die Wahrnehmung. Wir verlangen Deutlichkeit oder Bestimmtheit. Das Undeutliche, Unbestimmte in seinen mannigfachen Arten der Erscheinung absorbiert für die Wahrnehmung die sinnliche Kraft, es aufzufassen und zu erkennen der Art, daß von einem ästhetischen Genuß dabei keine Rede mehr sein kann. Alles die Deutlichkeit Fördernde ist willkommen, es sei denn, daß der Geist sich phantastisch oder träumerisch im Unbestimmten zu ergehen Lust fühlt, wofür ihm auch das Unbestimmte gewisser Art willkommen sein kann.

Ein ganz einzelner Eindruck giebt nur eine Anregung der Thätigkeit, niemals ein ästhetisches Wohlgefallen. Zum Wahrnehmen und Erkennen gehört mindestens eine Zweifelt; wahrnehmen und erkennen heißt unterscheiden. Eins gegen ein Anderes muß zur Wahrnehmung vorhanden sein und abgefordert werden können.

Die wichtige ästhetische Forderung des Contrastes erzieht sich daraus seine richtige Wirksamkeit ist vonnöthen.

Jede Erscheinung stellt sich dar unter einer gewissen Form. Diese Ge-

staltung sinnlich anschaulich zu erfassen, dazu gehört also, wie schon gezeigt, eine gewisse Größe, Kraft, Deutlichkeit und Unterscheidung von einem Andern.

Die Form muß eine gewisse Ordnung haben, daß die Wahrnehmung sie erfassen, sinnlich verstehen und sichern kann. Es muß eine ästhetische Vernunft darin sich zeigen: eine gewisse Gesetzmäßigkeit. Das völlig Formlose, das Gesetzlose in der Erscheinung ist für uns ein ästhetisches Urding, Unsinn und vernichtet jede Möglichkeit sinnvoller Wahrnehmung und Auffassung. (Z. B. im einfachsten Beispiel: sinnloses Durcheinandergekitzel, verglichen mit mehreren bestimmten Linien.)

Eine absolute Einheit ergibt keine Form (der mathematische Punkt ist formlos), kann also auch nicht gefallen. Jede Form ist ein Zusammengesetztes, dabei von einem Andern Verschiedenes, wodurch eine Thätigkeit des Geistes hervorgerufen wird. Die gerade Linie z. B. hat Ausdehnung, giebt schon eine Mehrheit durch die Bewegung durch die verschiedenen Punkte, giebt Richtung an, zeigt Anfang und Ende oder etwa nach dem Standpunkt, den wir dazu einnehmen, ein Vorn und Hinten, Oberhalb, Unterhalb, Seitwärts u. f. w.; der sogenannte einfache Ton entsteht aus einer Zusammenfassung von Schwingungen, ebenso der einfache Lichtstrahl. Es ist also eine Mehrheit, Vielheit, resp. Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit notwendig schon zum Unterscheiden einer bestimmten Wahrnehmung und somit zum Wohlgefallen.

Damit aber die Mehrheit, Vielheit nicht stets als Einzelheit erscheine, in welchem Falle sie keine richtige Form bilden und nicht zur ästhetischen Empfindung kommen könnte, muß das Zusammengesetzte eine Einheit durchwalten, durch welche wir es begreifen, d. h. als zusammengehörig wahrnehmen.

Ohne solche Einheit giebt es kein ästhetisches Begreifen und im Vernunftgemäßen keinen Begriff. Was wir nicht einen können, fällt für uns in das Vernunftlose, das unserer Natur widerspricht, in der Erscheinung somit in's Mißfällige und Häßliche.

Für die Form ist Einheit in der Mehrheit notwendig zum Wohlgefallen.

Es ist unser Geist nach allen Hauptkräften auf Thätigkeit angelegt, indem er dadurch eigentlich lebt. So erfreut uns, was in wohlgefälliger Weise dieselbe anregt und unterstützt (natürlich innerhalb des uns zugemessenen Maßes unserer Kraft). Fülle, Reichthum, Mannigfaltigkeit der Formen, der Erscheinungen sind also an sich wohlgefällig und erfreuen uns, so lange sie uns nicht betäuben, verwirren und sinnlich und geistig gleichsam erdrücken. Dies geschieht durch das Zu-Viel und durch chaotische Vielheit, sobald sich die Einheitslosigkeit darin unserm Geist aufdrängt. Es entsteht dann Mißfallen bis zum Gefühl des Häßlichen. Einheit in der Mannigfaltigkeit ist eine Grundforderung.

Das Begreifen einer größeren, aus vielen Theilen zusammengesetzten Einheit wird dadurch unterstützt, daß das Ganze sich in einige gut übersichtliche, große Unterabtheilungen zerlegt, welche für sich als Gruppen von Zusammengehörigem sich gegeneinander abheben, ohne daß jedoch der allgemeine Zusammenhang zerrissen wird. Dies gilt sowohl für das Nebeneinander, wie für das Nacheinander. Dies Zusammengruppieren der Theile in der Einheit und zur Einheit nennen wir Gliederung. Soll diese wohlgefällig erscheinen, so muß sie durch ihre Übersichtlichkeit unserem sinnlichen und geistigen Vermögen entsprechen. So darf auch die Gliederung nicht eine gewisse Grenze überschreiten, um wohlgefällig zu bleiben. Bei großen Gliederungen, welche zusammen den Eindruck der Einheit machen sollen, wird beispielsweise jedes Hinausgehen über die Zehnheit ästhetisch nicht leicht befriedigend wirken. Bis zum Fünffachen überfassen wir leicht mit einem Blick. Über die Zehnheit hinaus aber tritt die Nothwendigkeit des Zählens bei den meisten Menschen ein, wodurch der ästhetische Eindruck gestört wird. Es versteht sich, daß jede Gruppe sich wieder als Einheit und Vielheit oder Mannigfaltigkeit darstellen muß.

Eine Einheit aber darf nie derartig durch eine Gliederung getheilt sein, daß sie auseinander zu fallen scheint. Es wäre das schon ein Widerspruch in sich. Übertriebene Gliederung wie z. B. bei vielen Insecten, stört, zerreißt das Bild. Mangel an Gliederung macht plump, formlos, häßlich.

Eine wahre Einheit können wir nur erlangen, wenn das Ding in allen feinen Theilen vor uns liegt. Einheit verlangt Ganzheit. Dazu gehört also, daß Nichts fehlt: Lückenlosigkeit, Vollständigkeit, Vollkommenheit, wodurch auch schon bestimmt ist, daß jedes Ding seinen Anfang und sein Ende hat, in sich abgeschlossen sein muß, um ein reines, von Anderem unabhängiges Wohlgefallen zu erregen. Eine solche Ganzheit ist bedingt durch Freiheit. Jede Störung der Vollständigkeit, Abgeschlossenheit, durch Verkümmern, Fehlen sowohl, wie durch Hinzutreten eines Ungehörigen, ist mißfällig. Reinheit der Erscheinung im weitesten Sinne wird durch die Einheit in Bezug auf Ganzheit bedingt. Eine solche Freiheit von Störung darf nicht verwechselt werden mit jenen Begriffen der Freiheit, wie wir sie als Gegensatz zum Zwang betrachten. Es mag z. B. ein Ding in dieser Beziehung nach dem strengsten Gesetz sich entwickeln müssen, etwa die strengste Krystallform zur Erscheinung haben, dennoch ist es frei in seiner Erscheinung, wenn es innerhalb deren Nothwendigkeit frei blieb von äußerer Störung. Freiheit in diesem Sinne bedeutet also, daß ein Ding sich nach seiner innersten, eigensten Wesenheit zu entwickeln vermag und keine störende, schädigende Einwirkung erleidet. Durch eine solche Freiheit ist natürlich die Entwicklung der reinen Anlage (Idee) zum schönsten Ausdruck, zur schönen Form gestattet; wo sie gefehlt hat, ist Verkümmern oder sonstige Trübung. Bei Erscheinungen höherer Art machen wir die höheren Freiheitsanforderungen des menschlichen Wesens

geltend, das, auf freie Bethätigung gestellt, den absoluten Zwang haßt, wie dessen Gegensatz, die absolute Willkür, und nur durch das von beiden gleichweit Entfernte, durch die Ordnung der Freiheit befriedigt wird und darin vernunftgemäße Beruhigung findet. Danach ist Schönheit überhaupt Freiheit in der Ordnung für die Erscheinung zu nennen.¹⁾ In dieser Beziehung sehen wir in der Erscheinungswelt die abstracte, zu Grunde liegende Form als Zwang; für die Freiheit forgt das Leben. Wo die Gesetzmäßigkeit durch ein Uebermaß der zum Ungefetzlichen, zur Willkür ausartenden Freiheit durchbrochen wird, tritt das Häßliche auf, das an sich stets mißfällig ist, aber, wie man sieht, zuweilen sogar wohlgefällig wirken kann, wenn es eine Einförmigkeit aufhebt, welche als Uebermaß unerfreulich wirkt. Doch werden wir beim Charakteristischen und Häßlichen hierauf noch näher einzugehen haben.

Wenn sich Theile mit anderen Theilen wohlgefällig zusammenfügen, daß sie Zusammen-Eins erscheinen, so nennen wir diese Vereinigung harmonisch. Ein Ding ist in seiner Erscheinung harmonisch, wenn alle seine Bestandtheile sich wohlgefällig zum Ganzen verbinden, wenn die Vielheit wohlgefügt zur Einheit ist. Nach der letzten Anforderung allein, kann man, da jedes Schöne zusammengesetzt ist und aus einer Einheit und Mehrheit besteht, den Satz aussprechen: das Schöne ist das Harmonische. Die harmonischen Verhältnisse werden in dieser Beziehung maßgebend.

Gleiche Theileinheiten gefallen; aber nur in gleicher Weise aneinandergesetzt, werden sie uns leicht den Eindruck einer übermäßigen Einheit machen und dann nicht wohlgefällig erscheinen. Dadurch daß ich das Gleiche ungleich aber doch nicht in widersprechender Weise aneinandersetze oder das Ungleiche aber sich nicht Widersprechende gleich aneinandersetze, bekomme ich eine Freiheit, die doch in der Ordnung bleibt. Auch hinsichtlich der Zusammensetzung der Theile herrscht durch den Wechsel eine Mehrheit. Der Wechsel der Theile oder der Form, der nothwendig ist, um Wohlgefallen zu erregen, ist je nach den Dingen, gemäß den ihnen innewohnenden Eigenschaften verschieden. Hier sollen nur einige Grundformen erwähnt werden. Wir nennen den Wechsel nach einem von uns erkannten Maße Rhythmus. Die Wiederkehr desselben, einfacher oder zusammengesetzter, giebt für die Vielheit ein außerordentliches Ordnungs-Maß. Wir erkennen beim räumlichen Nebeneinander, (welches wir beim Sehen meistens als Nacheinander mit dem Auge verfolgen,) als wohlgefällig den Wechsel der Form, bei welchem die Übergänge wohl vermittelt sind, nicht wie Gegensätze auftreten, sondern in einander überfließen. Wir nennen solchen Wechsel eurhythmisch. Jedes räumliche Nebeneinander können wir durch Linien begrenzt

¹⁾ „Schönheit ist nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung“ ist ein Kernsatz der Ästhetik Schillers.

denken. Rhythmus der Linien also ist wohlgefällig. So ist z. B. eine Linie wohlgefällig durch ihre Gefetzmäßigkeit an sich, d. h. die Gerade muß wahrhaft gerade sein. Eine solche Linie mit einer gleichen gleich zusammengesetzt, würde aber immer wieder eine Gerade geben und diese übermäßige Einheit der Form in's Unendliche fortlaufend wirkt einförmig, ermüdend. Setze ich eine andere Gerade im Winkel gegen die erste, so ist die Einförmigkeit aufgehoben und der Contrast zwischen beiden wird gegenüber der Einförmigkeit ästhetisch wirksam und je nachdem gefallen. Verbinde ich aber beide Linien, statt sie etwa im rechten Winkel gegeneinanderstoßen zu lassen, durch eine Bogenlinie, welche von der Horizontalen zur Senkrechten überführt, so ist der Übergang ein vermittelter, ohne daß die Contraste verwischt sind. Beide sind rhythmisch mit einander verbunden. Der Rhythmus kann nun natürlich freier auftreten, etwa in jedem Augenblicke ein Überfließen von einer Form zur andern zeigen. Statt verschiedener Beispiele verweise ich auf die Wellenlinie, die den Anforderungen des Wechsels, der Einheit in der Vielheit vortrefflich entspricht. Da jeder Körper durch Linien begrenzt ist, so ist wohl von bildenden Künstlern in einseitiger Anschauung die Eurhythmie der Linien als das Wesen alles körperlich Schönen erklärt; und da die Schlangenlinie für die schönste eurhythmische Linie gehalten wurde, so ist sie von Hogarth, wie wir oben sahen, für die Schönheitslinie überhaupt erklärt worden.

Was vom Nebeneinander im Raum gilt (z. B. Rhythmus einer Säulenreihe, wo Säule und Zwischenraum durch Form, Licht und Schatten in der Widerkehr rhythmisch wirken, oder die Unterbrechung durch Pfeiler einen zusammengesetzteren Rhythmus ergibt), gilt in feiner Weise vom Nebeneinander in der Zeitfolge oder dem Nacheinander. Auch hier ist eine Ordnung, ein gefetzmäßiger Wechsel in der zahlreichen Vielheit durch seine Bestimmtheit wohlgefällig. Sehen wir näher auf die Zusammenfassung, so giebt Dasselbe in derselben Weise aneinander gereiht, also etwa gleiche Töne gleich aneinandergesetzt, natürlich Einförmigkeit. Ein solches gleiches Fortschreiten in der Zeit ohne Wechsel, ewig der gleiche Ton, würde unerträglich. Das erste Aufheben der Eintönigkeit geschieht durch bestimmte Unterbrechung des Tons, ein größerer Wechsel durch Verstärkung oder Nachdruck, wie auch bei der räumlichen Linie anzuwenden. Anschaulich gemacht, ergebe dies $\underline{\quad}$, $\underline{\quad}$ oder $\underline{\quad}$ oder \cup oder \cup ; ein größerer Wechsel entsteht durch Veränderung der Zeitform, also etwa \cup oder \cup — u. s. w. Nun können aber auch die Theile selbst Mannigfaltigkeit haben, als Töne z. B. hoch, tief fein u. s. w., wobei ebenfalls eine Überleitung, die Vermeidung der Contraste gefordert wird, zuweilen aber auch der Contrast fogar disharmonisch wirken soll.

Fassen wir die weitere Gefetzmäßigkeit eines Dinges näher ins Auge, so kann sich diese einfacher oder zusammengesetzter zeigen, wie wir schon

eben fahen. Bei der geraden Linie haben wir nur eine Erscheinung, die Ausdehnung; es ist die einfachste Regelmäßigkeit. Beim Kreise bewegt sich eine Linie nach einem Gesetz um ihr ein feststehendes Ende, wodurch sie den einfachst regelmäßigen Raum im Kreise umfaßt. Die Änderung der Richtung jedes nach einander folgenden Punktes der Kreislinien ist bei allen die gleiche. Gegenüber der Linie besitzt der Kreis also größere Mannigfaltigkeit. Im Quadrat haben wir das regelmäßige Viereck, gleiche Winkel und gleiche Seiten. Es herrscht in dieser Regelmäßigkeit die Einheit auch als Gleichheit vieler oder mehrerer Theile vor. Eine solche Regelmäßigkeit ist hinsichtlich ihrer Ueberblicklichkeit, ihrer Ordnung, Bestimmtheit u. s. w. erfreulich, doch kann sie auch den Eindruck der Einförmigkeit erregen und nach einer größeren Mannigfaltigkeit verlangen lassen. Bei einem länglichen Rechteck haben wir nicht eine Gleichheit wie beim Quadrat, dafür aber eine größere Freiheit. Jenes hat zwei verschiedene Maße für die einschließenden Parallellinien, dieses nur ein einziges; die Winkel sind rechte geblieben. Alle solchen regelmäßigen Formen unterstützen unsere Auffassung auf das Schnellste und sind daher an sich wohlgefällig, soweit wir nicht freiere Formen-Mannigfaltigkeit verlangen. So ist die Ellipse streng gesetzmäßig, aber mannigfaltiger als der Kreis; die Eiform freier als die Ellipse.

Eine Art freierer Regelmäßigkeit giebt die so wichtige, weil die schnelle und sichere sinnliche Erfassung so sehr unterstützende Form der Symmetrie, welche in der Mannigfaltigkeit die bestimmte Einigung, Zusammengehörigkeit, Geschlossenheit u. s. w. zur Anschauung bringt. Es ist eine Einheit bestehend aus zwei einander entsprechenden gleichen Hälften. Das Gleichmaß für zwei gegenüberliegende Punkte von einem Mittelpunkt oder einer Linie aus waltet darin; daneben kann der größtmögliche Wechsel der Formen bestehen. Durch das Gleichmaß wird der Ordnungssinn, durch den Wechsel der Freiheitsinn befriedigt. Eine freiere Stufe des Schönen als das einfach Regelmäßige liegt deswegen im Symmetrischen vor uns.

Damit jedoch ist das Gleichmaß noch nicht erschöpft. Es waren dieselben Maße, mit denen wir ohne eine Veränderung mit ihnen vorzunehmen hantirten. Nehmen wir nun aber ein Maß und bilden danach Körper, indem wir verschiedene Zusammensetzungen immer des gleichen Maßes anwenden, so wird das so Entstandene ein gleiches Maß zur Grundbestimmung haben. Alles kann sich also verschieden zeigen, aber die Einheit des Grundmaßes geht doch hindurch und verknüpft gleichsam das sonst auseinanderfallende Mannigfaltige. Dies ist die Proportion. Man sieht, wie viel größer ihre Freiheit gegenüber der Regelmäßigkeit und auch der Symmetrie. Ihre Ordnung, ihr Maaß liegen viel verborgener. Jeder Zwang scheint entfernt und Freiheit durchaus zu walten. Und doch zieht sich, wie durch jede wahre Freiheit die Ordnung hindurch. Willkür, Maßlosigkeit ist in ihr verbannt. Die höchste Freiheit in der Ordnung und höchste Ordnung in

der Freiheit treffen darin zusammen. Alle erscheinenden Formen sind, da sie immer aus einer Mehrheit sich zusammensetzen, nach den Verhältnissen ihrer Theile zu betrachten.

Bekanntermaßen erscheint das Verhältniß der Gleichheit leicht einförmig und als Zwang, also auch das Verhältniß $1 : 1$. Unter den andern vielfachen Verhältnissen werden aber auch nicht alle uns gefallen; einige können uns schön, andere unschön dünken.

Die Verhältnisse z. B., in denen das Maß zu oft enthalten ist, die wir demnach nicht mehr übersehen können, machen auch nicht mehr einen wahrhaft gleichmäßigen, sondern einen willkürlichen Eindruck. Wenn ich $1 : 5$ noch leicht bemesse, wird bei $1 : 150$ dies nicht mehr der Fall sein. Schon Plato hat eine bestimmte oben angeführte Proportion verlangt als die schönste. Es genüge hier zu bemerken, daß E. Müller in seiner trefflichen Geschichte der Kunst bei den Alten, sie wie Zeisings Theorie verstanden hat und nicht als stetige Proportion (z. B. $1 : 100 = 100 : 10000$). Zeising stellte seinerseits seine Proportion des goldenen Schnitts als neu hin.

„Ein Proportionalgesetz, welches wirklich befriedigen soll, muß eben so sehr die Unfruchtbarkeit der bloßen Allgemeinheit, wie die Willkür und Zufälligkeit im Einzelnen vermeiden; es muß mit den allgemeinen Schönheitsgesetzen wie mit den einzelnen schönen Erscheinungen im innigsten und nothwendigsten Zusammenhang stehen, es muß eben so sehr der Vernunft wie der Beobachtung entsprechen, es muß mit der nöthigen Universalität zugleich die volle Bestimmtheit und mit seiner Rationalität zugleich die praktische Brauchbarkeit verbinden.“

Er bestimmt aber die Proportionalität als „diejenige Stufe der formellen Schönheit, welche den Gegensatz von Einheit und Unendlichkeit, von Gleichheit und Verschiedenheit dadurch zur Harmonie aufhebt, daß sie das ursprünglich als Einheit zu denkende Ganze, mit der Zweitheilung beginnend, in ungleiche Theile theilt, diesen Theilen aber ein solches Maß giebt, daß die Ungleichheit der Theile durch eine Gleichheit der Verhältnisse zwischen dem Ganzen und seinen Theilen einerseits und zwischen den beiden andern Theilen ausgeglichen wird. Ein diesem Begriff entsprechendes Proportionalgesetz wird also lauten müssen:

„Wenn die Eintheilung oder Gliederung eines Ganzen in ungleiche Theile proportional erscheinen soll: so muß das Verhältniß der ungleichen Theile zu einander dasselbe sein, wie das Verhältniß der Theile zum Ganzen.“

Dies ist nichts anderes als: „es muß sich der kleinere Theil zum größeren verhalten, wie der größere zum Ganzen, oder: das Ganze muß zum Größeren in demselben Verhältnisse stehen, wie der größere Theil zum kleineren.“

Solche Theilung lehrt die des goldenen Schnittes, worüber jedes Lehr-

buch der Mathematik das Nähere giebt. (Die geometrische Construction ist folgende: Soll eine Linie $a b$ nach dem goldenen Schnitt getheilt werden, so setze man im rechten Winkel $\frac{1}{2} a b = b d$ an, verbinde d mit a , trage $b d$ auf $d a$ ab, sei $d e$, und trage den Rest $e a$ auf $a b$ über $= a c$. Dann giebt der Punkt c die gewünschte Theilung und es ist $b c : c a = c a : a b$).

„Diese Proportion besitzt nicht nur die Vorzüge aller stetigen Proportionen, sondern übertrifft jede andere stetige Proportion 1) dadurch, daß sie nicht bloß eine Vermittlung zwischen zwei willkürlich zusammengebrachten Größen, sondern zwischen dem Ganzen und seinem kleineren Gliede herstellt, daß daher auch das ihr zum Grunde liegende Verhältniß kein beliebiges, kein wechselndes und an und für sich selbst vielleicht höchst unverhältnißmäßiges, sondern ein notwendiges, sich stets und überall gleichbleibendes und maßhaltendes ist, wie klein oder groß auch immer das einzutheilende Ganze sein möge; 2) dadurch, daß die beiden kleineren Glieder zusammen genommen stets dem größten Gliede, d. h. dem Ganzen, gleich sind, und daß mithin das kleinere Glied stets das Complement des größeren, wie umgekehrt das größere das Complement des kleineren ist. Die Proportion ist daher nicht bloß eine vollkommen geometrische, sondern in gewissem Sinn auch eine arithmetische, weil sich ihre Glieder nicht bloß als Factoren gleicher Producte, sondern auch als die beiden einander ergänzenden Summanden einer Summe darstellen. . . .“

„Ein noch näher hervorzuhebender Vorzug dieses Verhältnisses ist die Leichtigkeit, mit der es sich weiter verfolgen und fortsetzen läßt.“ Der Minor des größeren Theiles wird bei der Fortsetzung nämlich zum Major des kleineren; man braucht also nur diesen von dem jetzt zum Ganzen avancirten Theil abzuziehen, um wieder den Minor zu erhalten u. f. f.

Wir bekommen, dies in runden Zahlen ausgedrückt, die Proportionen: $1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 89 : 144$, und so weiter — Zahlen, deren Proportionswichtigkeit, nebenbei bemerkt, auch schon von C. Ch. Fr. Krause in seiner Ästhetik als die Grundzahlen für die Musik, sowie für die Proportionen der Symmetrie des menschlichen Leibes hervorgehoben wurden.

Zeising hat es unternommen, diese Proportion als allgemein gültig in den uns wohlgefälligsten Erscheinungen nachzuweisen. Er findet sie angedeutet in den, gewöhnlich noch von der starrsten Gleichmäßigkeit durchwalteten Krystallen. Deutlich findet er das Gesetz schon in der Pflanzenwelt, vielfach in der Thierwelt, namentlich in den höheren Gattungen derselben, vollständig im Menschen, als genau weist er es in einigen der schönsten Denkmäler in der Architektur nach. Nach einem Blick auf Malerei und Sculptur untersucht er auch die Musik, die Logik, Ethik und darin das religiöse Gebiet; überall findet er sein Gesetz.

Wir folgen ihm hier nicht so weit. Weil wir aber bei Manchen ein

Lächeln vermuthen möchten, darüber, daß er das Gesetz des goldenen Schnittes auf Poesie, Logik etc. anwendet, so wollen wir dazu einige Beispiele als Erläuterung geben. Das Drama pflegen wir in fünf Acte zu zerlegen. Ende des dritten Actes ist die sogenannte Höhe oder Umkehr. Wir haben hier das Verhältniß von 3 : 2. Ungenügend ist die Theilung des Sonetts nach acht und sechs Versen, also im Verhältniß von 4 : 3. Ein Satz, in welchem Vorderatz und Nachatz gleich lang ist, erscheint einförmig. Durchschnittlich wird der Vorderatz oder werden die Vorderätze länger fein und der Nachatz oder die Nachätze kürzer. Zu kurz wirkt nur in besonderen Fällen. Zu lang verschleppt.

(Interessant sind Fechners Untersuchungen über die Zeising'sche Proportion. Unter Anderen erklärt sich auch Dr. Fock gegen diese. Er findet die schöne Verbindung wieder in den einfacheren zu Grunde liegenden Maaßen nach Art der älteren griechischen Auffassung der „Symmetrie“.)

Ein weiteres, für die Ästhetik schwerwiegendes Maß giebt das Gewicht, das in geistiger Beziehung als Bedeutung erscheint.

Sind alle Theile gleich und von einem Punkt oder einer Linie aus gleich angefetzt, so findet auch hinsichtlich ihrer Schwere Gleichheit statt. Ebenso wenn je zwei Punkte bei der symmetrischen Entgegensetzung gleich sind, herrscht auch durch die Symmetrie Gleichgewicht. Sind die Theile zu den Seiten des Mittelpunktes oder der Mittellinie ungleich zusammengefetzt, so können sie doch hinsichtlich ihrer Schwere so gruppiert fein, daß sie sich das Gegengewicht halten, also auf der einen Seite etwa eine längere und weniger breite, auf der andern eine kürzere, aber breitere Zusammenfetzung haben. Also haben wir hier hinsichtlich des Maßes der körperlichen oder geistigen Schwere Einheit in der Vielheit oder Mannigfaltigkeit, welche erfreut. Das Maß darin erfreut, Maßlosigkeit giebt das Gefühl der Nichtbefriedigung, der Unruhe.

Nehmen wir für das Gleichgewicht in der Bedeutung das fünfactige Drama. Es theilt sich zu drei und zwei Acten. Wiegen diese letzten zwei nicht durch ihre große Bedeutung jene drei ersten auf, so fällt das Stück ab, indem der Anfang dann durch die Masse ein Uebergewicht hat. Darum muß das Gewicht die Masse ersetzen, die Bedeutung der zwei Endacte die der drei Anfangsacte aufwiegen und in dieser Weise eine freie Harmonie erzeugen. Ungleiche Theilung, Gleichheit oder Gegengewicht — Freiheit und Maß. Ebenso bei einem aus Vorder- und Nachatz zusammengefetzten Satz. Je kürzer der Nachatz, desto gewichtiger, treffender muß er fein; ein Wort kann Perioden aufwiegen. Versteht man aber demselben nicht das nöthige Gegengewicht zu geben, so geht der Schlag in die Luft, so ist der Satz albern oder stumpf — gleich kräftig müssen die Arme des Bogens fein, der einen geraden, sicheren Schuß schnellen soll. Dasselbe Gesetz herrscht in der altdeutschen Priamel, im Epigramm, soll im Sonett etc. befolgt werden.

Einfacher ist es noch an schönen Körpern zu erkennen. Bei den streng symmetrischen verfehlt sich das Gleichgewicht so gut wie von selbst. Aber nehmen wir z. B. die unsymmetrische Seitenansicht des Menschen. Hier finden wir das Gegengewicht aufs trefflichste ausgesprochen. Das scharfe bedeutende Gesicht leistet es gegen den Hinterkopf, und dessen Haarfchmuck. Fehlt der Hinterkopf, so scheint das Gesicht das Haupt vornüberzuziehen. Das Gesicht wirkt dabei namentlich durch das Knochnge, Feste seiner Parthien; ebenso wiegen die festen Linien der Brust und der Schenkel — der weiche Bauch gegen die Rückenlenkung — jene gegen die ebenso festen Schultern, diese in ihrer Prallheit und Festigkeit gegen die Anschwellungen des unteren Sitz-Theiles, die harten Schienbeine gegen die Waden. Bei jedem Ueberwiegen bekommen wir einen unangenehmen Eindruck. So beim Dickbauch, namentlich wenn dieser, wie häufig, geläßlos ist; so bei der Hottentottin-Schönheit.

Ein anderes Gegengewicht bekommen wir bei der Zeisling'schen Theilung. Hier steht der massivere, bedeutende Oberkörper im Gegengewicht zum Unterkörper, Gleichheit in der Ungleichheit zeigend.

Noch einige Beispiele von Gegengewicht auch in der Thierwelt.

Nehmen wir das edle Pferd. Von vorn zeigt es Symmetrie; seitwärts muß es Gleichgewicht zeigen oder es ist nicht schön. Es theilt sich, wo der Rücken vom Widerrist absetzt. Hier eine Senkrechte hindurchgezogen, muß der Eindruck entstehen, daß das Vordertheil — Kopf, Hals, Brust, Schultern, Vorderbeine — dem übrigen Theile gleichwiegt. Dabei fällt natürlich ein scharfer, knochiger Kopf, ein lebhaftes, bedeutendes Auge ganz anders ins Gewicht, als ein fleischiger, schläfrig dreinschauender. Ebenso die harten, festen Schultern. Überwiegt der Rumpf, so erscheint es, wie jedes Thier, mehr Bauchthier, niedriger, plumper; ist Gleichgewicht vorhanden, so daß die edleren Theile in gleicher Bedeutung hervortreten, so haben wir in diesem Punkte Schönheit. Das Bedeutende darf auch noch überwiegen — Übergang ins Erhabene —, doch natürlich nur in bedingter Weise. Ein Übermaß wird unnatürlich, Caricatur, häßlich.

Wie dieses Gesetz beim Löwen und anderen Thieren zur Geltung kommt, werden wir sehen.

Oft fällt bei Formen, die nur den Trieb nach vorwärts ausdrücken, kein Verweilen bezeichnen, dieses Gleichgewicht weg. Dann überwiegt der vordere Theil. Häufig hilft hier aber die Natur dennoch durch ein ästhetisches Gegengewicht. So unter Andern vielfach bei den Vögeln, wo der Federschwanz diesen Dienst leistet. Er wiegt hier gegen den schräg aufwärts gerichteten Körper. Zu lang macht er den Vogel schleppend; zu kurz, haben wir stets einen mehr oder minder possirlichen Eindruck. In ausgezeichneter Weise — fast symmetrisch in der Seitenansicht — entfaltet sich der Schwanz des Hahns als ästhetisches Gegengewicht, den Hühnerherrfcher dadurch freilich besonders

zum Standvogel machend. Ähnlich haben wir das sitzende Eichhörnchen, das mit Körper und buchigem Schwanz lyraähnlich erscheint; hübsch in dieser Stellung, possirlich durch die lange Fahne beim Laufen.

Für die Architektur denke man etwa an eine gothische Kirche. Hier haben wir Thurm und Langhaus. Der Thurm hat dabei das Gegengewicht gegen das Gebäude zu leisten, ähnlich wie bei der Thieransicht von der Seite. Bleibt er hinter dem Gebäude zurück, so fehlt das Erhebende; überwiegt er es zu weit, so fehlt gleichsam der Rumpf, die gesunde Raumentwicklung. Das Gebäude wird zu sehr in die Luft gefchnellt.

In solcher Weise wird in reinen allgemeinen Erscheinungsformen die erste Reihe der Bedingungen für das ästhetische Wohlgefallen gewonnen.


Sie sichern die Eindrücke, sondern sie gegen Anderes, dienen der Unterscheidung und Bestimmtheit, ermöglichen die Übersicht und Einigung, richtige Theilung und Vergleichung und geben dadurch, daß sie den Wirrwarr empfundener Wahrnehmungen zur Ordnung führen, ästhetische Beruhigung. Sie sind deßhalb grundlegend als Disposition für jede Composition.

Schließt sich die Ästhetik nach dieser reinen Formenseite ab, weil nur in dieser Weise die der Wissenschaft nöthige Sicherheit zu gewinnen sei, so haben wir eine mathematische Ästhetik als Ziel, die das Wesen der Dinge, als in die reine Formenlehre nicht gehörig, bei Seite läßt, überall nach Maß und Zahl das Wohlgefällige zu bestimmen sucht und dies in der Messung der die Erscheinung bildenden Theilverhältnisse erstrebt. Die Musik, deren Töne alle durch ihre Verhältnisse zu einander zu bestimmen sind, giebt ein Muster, in welcher Weise diese Richtung die Aufgabe für die ganze Ästhetik sieht.

Die äußersten Consequenzen reiner Formauffassung sind hier nicht zu erörtern. Genug, daß am bequemsten dafür die Atomenlehre sich eignet, wonach an sich gleiche letzte Theilchen durch ihre Gruppierung und Stellung das mannigfaltig Seiende ergeben, auch je danach zu höheren Erregungen, bis zur geistigen Klarheit befähigt werden. Die Zahlen und Verhältnisse wären dann pythagoräisch die Formeln der Gestaltungen, die Chiffren für alles Werden.

V.

Die Vorstellung. Das Schöne als Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung.

uch in der unbeflehten Natur können die Dinge sich spiegeln; die Tonwellen von einem tönend erschütterten Körper breiten sich aus wie für das Sehen die form- und farbeeinflussten Lichtwellen und lassen auch andere Körper nach denselben Schwingungen erbeben. Gegenständlich und ins Leben gehoben werden diese und alle andern Wirkungen nur, wo ein besonderer Empfindungs-Apparat sie aufnimmt und die Eindrücke bewußt wahrnimmt: die Seele, bewußt wirkend als Geist.

Die Welt spiegelt sich im Auge, wird hörbar im Ohr, die Organe des Geruchs, Geschmacks und Gefühls empfinden Erregungen, sobald Fremdes sie berührt; im befehlten höheren Wesen theilen die Sinne die empfangenen Eindrücke sogleich der geistigen Einheit und Kraft mit, die, ein Etwas für sich, denn sonst würde das Andere sich nicht gegenständlich machen können, als lebendige Seele voll Gefühl, Geist und Willen waltet.

Das Entsprechende vermag diese in voller Kraftfülle einheitliche, doch nach den verschiedenen Anregungen sich mannigfaltig zu vereinzeln fähige Seele nicht bloß zu erkennen, sondern noch in weiterer Weise zu verwerthen.

Der Eindruck durch die Empfindung steigert sich bei einer bestimmten, geschlossenen Reihe von Eindrücken zur Wahrnehmung. Bei dieser ist ein Bewußtsein von bestimmten Erscheinungen eingetreten, an welche die Seele als geschehen, als die im gegebenen Falle gleich oder verschieden wiederkehrenden sich erinnern und dadurch auch an das darin Wirksame oder Ursächliche erinnern kann. Kann die Seele solche Wahrnehmung in bestimmten Formen nach deren Aufnahme von sich ablösen und sich selber wie ein Seelisch-Fixirtes vorstellen, so wird das Wahrgenommene zur Vorstellung. Solche Vorstellungen kann sie in unbegrenzter Zahl bilden und zum Gebrauche für die innerlich sichtbare oder hörbare Wieder-Vorstellung

bereit halten in der Phantasie durch Gedächtniß und dem entsprechende Reproduction, wobei die inneren Vorstellungen nach Lebendigkeit, Stärke, Richtigkeit u. f. w. natürlich unendlich verschieden sein können, und wenn nicht aufgefrischt, nach längerer Zeit verblasen und vergehen werden.

Wir nehmen nun Dinge in Formen mit bleibenden Eigenschaften und mit Veränderungen daran oder Thätigkeiten wahr.

Der Geist erkennt das geistige Wesen und mit der sinnlichen, in Raum und Zeit geschulten körperlichen Erfahrung das körperliche.

Wir erhalten dadurch nicht bloße Formen- oder Schatten-Vorstellungen ohne Leben und Tiefe, sondern lebendig erfüllte, so weit die Kraft des Geistes reicht, ein ihm Entsprechendes zu erkennen und vorzustellen.

Ein Wesen, eine Idee wird hinter der bloßen Form erkannt oder angenommen. Findet Uebereinstimmung statt zwischen dem betrachtenden Subject und dem Wesen des Objects, so ist Wohlgefallen möglich; anders wird das Object mißfällig, absonderlich, ästhetisch un- und widersinnig erscheinen. Nach solcher Idee beurtheilen wir die einzelne Erscheinung.

So bilden wir uns eine Idee vom Wasser, dessen uns zuzugende Erscheinung sich manifestirt in Flüssigkeit, Klarheit, Durchsichtigkeit, Reinheit. Ein Wasser, das dieser Vorstellung widerspricht, also dick schlammig ist, schmutzig, trübe aussieht, mißfällt.

Je einfacher das Wesen, je einfacher seine Eigenschaften und seine Vorstellung; desto einfacher können wir auch mit feiner Idee in der Erscheinung operiren. Je zusammengesetzter jenes, je mannigfaltiger wird die ästhetische Berücksichtigung.

Aber auch für dieselbe Vielheit einer Klasse oder Ordnung wird die Normal-Idee in der Erscheinung nicht geistlos aus dem Mittelmaß der Gesamtsomme der in der Vielheit wahrgenommenen Erscheinungen gesucht. Wenn wir z. B. eine Anzahl Menschen gesehen haben, so ist das Ideal nicht das mittlere Erscheinungsmaß aus den wenigen Schönen, den zahlreichen Hübschen, den vielen verschiedentlich Häßlichen und den ganz Häßlichen oder Mißgestalteten, wobei das Ideal schlecht wegkommen würde, sondern der Sinn für das Schöne sucht nur das ihm Bedeutendste und die ihm wohlgefalligsten Erscheinungen heraus, fondert alles etwaige Mißfällige daran noch aus und bildet aus dieser Elite sich seine neue, ihm gültige Vorstellung. Dies in Bezug auf Wesen und auf Form.

In eigenthümlicher und oft sehr verwickelter Weise legt dabei der Mensch das an ihm selbst und an Anderen in der Erfahrung als wohlgefallig Gewahrte zu Grunde: so z. B. alle Erscheinungen, die er an sich selbst als Ausdruck eines gefunden, kräftigen, selbstzufriedenen Wesens gewahrt, Alles, was seinen Sinnen wohlthut und sie und seinen Geist für die Erkenntniß fördert, wie wir dies schon oben gesehen haben, kurz, was seiner sinnlichen und geistigen Logik entspricht.

Die Haltung und der Ausdruck durch Blick und Bewegung bei Muth und Gefundheit und Kraft, an sich selbst erprobt, fällt ihm auch bei andern Wesen auf und wirkt sympathisch oder wohlgefällig. Der Ausdruck übler oder sonst mißbilliger eigener Zustände wirkt bei Anderen ebenfalls mißfällig oder zur Vorsicht mahnend. Ein gerader Blick ist offen; ein schiefer Blick verräth mißfällige Gefühle. Das wird unwillkürlich verallgemeinert übertragen, z. B. auch auf Thiere, denen man dann nicht traut.

Die Vorstellungen geschehen nun in mehr oder minder bestimmter, den engeren und weiteren Begriffen entsprechender Weise.

Im bestimmten Fall bildet eine hohe Begabung für die Vorstellung das Ideal aus; bei allgemeinen Zusammenfassungen wird auch die Vorstellung begrifflich allgemeiner, so daß der consequente Idealist bei Plato's farblosen, körperlosen, zeitlosen Schemen dafür anlangt.

Sehe ich z. B. Kinder oder Knaben, Mädchen, Jünglinge, Männer, so ist für eine bestimmte Stufe die Idealisierung leicht, immer aber nur für eine solche, deren Wesen sich gut zusammenfassen läßt. Wie ist aber die Vorstellung: Mensch? Sie umfaßt alle Altersstufen; sie umfaßt aber auch die verschiedenen Racen der Weißen, Schwarzen, Braunen. Gewöhnlich schieben wir eine unklar-bestimmtere Vorstellung bei solcher Gelegenheit ein, z. B. die eines weißen Mannes, aber allgemein gehalten, wenn wir von „dem Menschen“ reden. Aber eine volle Ideal-Gestaltung ist dafür nicht möglich. (Wir helfen uns wohl damit, daß wir eine Gesichtsbildung nehmen, welche in der Jugend noch dem männlichen und weiblichen Geschlecht gleicher Weise zukommt und dann das Geschlecht des Körpers durch Kleidung verstecken. So z. B. bei der Engel-Idealisierung.)

Doch wird hierbei die lebendige Idee von dem, was nach unserem Begriff eigentlich sein sollte, von höchster ästhetischer Wichtigkeit. Geht sie etwa beim Menschen dahin, daß die weiße Farbe und Form des Kaukasiers die eigentlich maßgebende sei, so stellen wir danach die Mongolen, Neger u. s. w. niedriger.

Wir operiren dabei bald in engen, bald in weiten und in den weitesten Kreisen.

Z. B. Wir bilden uns eine ideale Vorstellung von einem Pferd. Die Idee desselben bedeutet für uns eine gewisse Kraft, Schnelligkeit u. s. w. und eine gewisse Form, in der für uns (in den nothwendig verlangten entsprechenden Anschauungsformen) das Wesen des Pferdes am vollsten in die Erscheinung kommt.

Unfre eigne Lebenskunde und die an den Objecten selbst gewonnene Erfahrung wirkt dabei bestimmend ein, wie schon bemerkt wurde.

Die wohlgefällige Vorstellung vom Pferd zeigt uns nun ein kräftiges, großes Geschöpf mit erhobenem Hals und Kopf, auf straffen Beinen, muthig blickend u. s. w. Steif vorhängender oder schlaff niederhängender Kopf und

Hals, geknickte Beine u. f. w. widersprechen unfrer idealen Vorstellung. Danach beurtheilen wir nun alle Pferde. Aber nicht blos diese.

Wir legen die Pferde-Idealerfcheinung auch zu Grunde, wenn wir den andersartigen aber doch zum selben Geschlecht gehörenden Esel sehen — und zwar je mehr, je ausschließlicher wir an den Anblick von Pferden und je weniger an den von Eseln gewöhnt sind — und schätzen unwillkürlich den Esel danach ab, wodurch er uns dann absonderlich, komisch oder häßlich erscheint.

Wir dehnen fogar die Vergleichung leicht noch weiter aus und beurtheilen nach der schönen Thierform des Pferdes nun die andern, überhaupt noch ähnlicheren Formen, z. B. des Rindes u. f. w.

Wir bilden umfassender eine Idee für das Säugethier, für den Vogel, den Fisch, eine Idee für das lebendige befeelte Geschöpf, für die Pflanze u. f. w. u. f. w.

Was da nicht entspricht, erscheint uns absonderlich oder krank oder häßlich, komisch, widerfinnig.

Die Betrachtung von Natur und Kunst wird genug der Beispiele und näheren Bestimmungen ergeben. Hier nur Einiges herauszugreifen:

Nach der Idee vom Hund erscheint die Hyäne häßlich; nach der Idee von der Rumpfform des Säugethiers die Giraffe absonderlich; nach der Vorstellung vom Vogel ein Vogel mit großen nackten Hautpartien oder mit haarähnlichen Federn oder ohne Flügel häßlich oder absonderlich. Die Idee von einem kleinen Vogel setzt gewöhnlich dafür Lebendigkeit, Munterkeit, vielfach Auferegtheit des kleinen Geschöpfs voraus: ein stilles, sich langsam bewegendes Vögelchen erscheint sonderbar oder krank. Die Idee eines bestimmten Baums ergibt in der Form gewisse Grade der Winkel, welche die Zweige mit dem Stamm bilden. Sind für eine Anzahl Zweige oder Äste an einem Baum die Winkel sehr verschieden, so ist dies häßlich, oder ich sehe, z. B. aus den Winkeln der hängenden Äste, daß der Baum krank ist oder geschädigt wurde und die Äste etwa gebrochen worden sind.

Oder: umschließt für uns die Idee von einem Mann Muth, von einer Frau Zartheit, von einem Jüngling Frische, Idealität, von einer Jungfrau Schamhaftigkeit, von einem Kind Naivetät, so werden wir den feigen Mann, die grobe Frau, den jedes Enthusiasmus baaren Jüngling, die freche Jungfrau, das altkluge Kind mißfällig finden.

Unter besondern Umständen empfinden wir den Widerspruch zwischen unserer Idee und der Erscheinung als lächerlich, komisch, unter andern als Bestürzung und als fürchterlich und schrecklich.

So z. B. setzen wir als Idee des Menschen „Sinn“ desselben voraus. Wer sich ohne Sinn stellt, erscheint etwa lächerlich. Wer etwa durch Trunkenheit ohne weitere Gefahr sinnlos ist und dabei harmlos bleibt, lächerlich, oder auch widerlich; wer durch Wuth sinnlos ist, schrecklich und

häßlich, der Wahnsinn aber ist entsetzlich — er ist durchaus der Idee vom Menschen widersprechend. Ebenso bei der Wahrnehmung einer widerfinnigen menschlichen Form, wobei die volle Verkrüppelung häßlich, entsetzlich ist.

Es wirkt bei der Ideen-Bildung die ganze Geisteskraft mit, nicht bloß eine einzelne Thätigkeit des Empfindens, Erkennens und Wollens: es sind deshalb auch die Schranken z. B. für Bildung abstrakterer Vorstellungen nicht leicht zu ziehen, wie wir des Näheren in der Phantasie sehen werden.

Ideen und Ideale sind natürlich nach dem Standpunkt ihres Bildners verschieden, nach Menschen, ihren wechselnden Ansichten und Erkenntnissen, nach Völkern und Zeiten.

Was früher über das Bleibende, Wahre und feine Erkenntniß gefagt worden, gilt auch hier.

Ist aber eine solche Ideal-Bildung immer nothwendig? Es ergab schon die Geschichte der Ästhetik, daß nicht bloß Stumpfheit ihrer wenig bedarf, sondern andere Geistesrichtungen feindlich entgegenstehen können.

So z. B. verwirft die Ascetik das schön-sinnliche Ideal, ist aber ideal, nur daß als wahre Idee und Vorstellung vom Menschen nur die gilt, darin das Sinnliche als unterdrückt und leidend erscheint.

Eine andere anti-ideale Richtung beschränkt sich auf das Wirkliche aus dem Grunde, weil man Gott nicht dürfe meistern wollen und nichts Besseres schaffen könne, als was aus Gottes Hand hervorgegangen sei.

Eine andere verwirft jedes Ideal als Hirngepinnt, als unwahr.

Die Extremen erkennen sogar kein Herausfinden wohlgefälliger Formen unter den wirklichen Erscheinungen mehr an, sondern verwerfen überhaupt den Begriff „schön“ und sehen in jeder Wahrheit des Wirklichen als das Nothwendige auch das Richtige.

Eine Unterscheidung freilich pflegt auch noch hiebei gemacht zu werden

Es wiederholt sich hier in Bezug auf Wesen und Erscheinung die früher für die bloße Erscheinung und ihre Wahrnehmbarkeit gemachte Forderung der Bedeutung und der Deutlichkeit und Bestimmtheit. Wesen und Erscheinung sollen möglichst schnell und sicher erkannt und nach ihrem ganzen Umfang erfaßt werden: das ist wohlgefällig.

Die Erscheinung, welche in solcher Weise das Wesen klar und schnell zum Ausdruck bringt, nennen wir charakteristisch. Das Charakteristische interessiert, ist fördernd in Bezug auf die Erfassung der Form selbst, bedeutend für das Wesen des Dings, damit auch für das Wesen der Gattung, zu der es gehört. (Ein Übermaß des Charakteristischen wird Caricatur.)

Es ist somit von höchster allgemeiner ästhetischer Bedeutung, weil ästhetisch so viel auf sichere Wahrnehmung und Vorstellung ankommt. Zu diesem Wohlgefallen ist nicht erforderlich, daß das Charakteristische unter den Begriff des Rein-Schönen fällt, sondern es constituirt gleichsam ein Schönes für sich. Es verkehrt dadurch sogar oft den Eindruck des sonst Mißfälligen

und Häßlichen: die Bulldogge mit dem vorgeschobenen Unterkiefer, den vorstehenden Zähnen u. f. w. hat einen häßlichen Kopf, aber der Kenner ist von dem charakteristischen Kopf entzückt, der Dachshund ist eine Mißform, aber der charakteristische Dachshund in „seiner Art“ eine Schönheit. Wir verlangen überall Charakteristisches (Race, Stil u. f. w.). Ja das Niedere, Schädliche, Unwahre, selbst das Böse soll, wenn es denn doch in die Erscheinung tritt, sich charakteristisch zeigen: wir respectiren es sodann ästhetisch und es erregt uns das genannte Wohlgefallen, welches ein nicht so Schlimmes, das aber unentschiedener in die Erscheinung tritt, nicht erzeugt. Besonders für die Kunst wird sich das wichtig zeigen. „Wenn einmal, dann auch ganz“ gilt dabei.

Wo so das Schöne mit dem Charakteristischen identificirt wird, kann der Spruch seine paradoxe Wahrheit erhalten: schön ist häßlich, häßlich schön. Der Gegensatz z. B. gegen die fogenannte akademische Schönheit wird immer in das Extrem des Realistischen, Naturalistischen und Charakteristischen führen. Die Kunst einer realistischen, zumal nach dem Pikanten begierigen Zeit, wird dann nur zu gern die weiteren Bedingungen vergessen und auch das Individuell-Häßliche, weil charakteristisch, für schön erklären. Diese Verirrung, die ebenso weit vom rechten Ziele führt, wie die conventiönelle leblose Schönheit, gipfelt dann in dem Satz neuerer französischer Schulen: *le beau c'est le laid*.

Auch in dieser Beziehung fällt das Gleichgültige, Langweilige, Triviale, Gewöhnliche u. f. w. mit dem Uncharakteristischen zusammen.

Es ist damit dem gesteigerten ästhetischen Interesse, welches namentlich die Kunst voraussetzt, todtfeindlich.

Alles Halbe, Flaue, Verworfene, Unfertige, Verschwommene, Unentschiedene, Bastardmäßige, das Nichthalb und Nichtheil, das Mittelmäßige hat hier seinen Platz.

Reinhalten der Arten, der Stile erwächst daraus als Forderung.

Im Allgemeinen nennen wir den charakteristischen, reinen Ausdruck des Wesens Stil. Danach soll ästhetisch Alles seinen Stil haben: Das Feste soll fest erscheinen, das Leichte leicht, das Starke stark; der Mann soll nicht weiblich erscheinen, das Weib nicht männlich . . . mit anderen Worten wieder: die Idee soll klar zu Tage treten und wo ein Besonderes für die Idee vorliegt, soll sie auch als solches erscheinen, also jedes Individuelle soll eigenen Ausdruck haben. — Es ist daraus ersichtlich, welches Eindringen in die Tiefe des Wesens, bewußt oder unbewußt, für den Künstler oder den nach Erkenntniß und begründetem Urtheil strebenden Betrachter der Erscheinungen nothwendig ist.

Jeder Mensch, jede Schule, jede Zeit u. f. w. wird danach, wie das Wesen und das Charakteristische aufgefaßt wird, einen bestimmten Stil anstreben oder ausbilden.

Greifen wir schon hier einige Anwendungen der Stilforderung heraus.

Das zum Gebrauche Bequeme in der Erscheinung nennen wir das Comfortable. Das Charakteristische, den Stil für das Nützliche, Brauchbare, Gediegene, Bequeme haben z. B. die Engländer besonders, rücksichtsloser gegen das Rein-Schöne der Form, in der Erscheinung auszubilden gesucht. Wo das Gediegene ein Hauptmerk bildet, wird die Form schwerer, dicker, plumper behandelt werden. Wo Zierlichkeit und Anmuth erlrebt wird, wird die Form schwächer, zierlicher, in bewegten Formen genommen werden, als für den gewöhnlichen oder gar rücksichtslosen Gebrauch gut ist.

Die Idee des Dings wird in vielen Fällen bei dem vom Menschen Geschaffenen durch den Zweck, darauf hin es gemacht ist, bestimmt. Denken wir an ein architektonisches Werk. Hier muß die Erscheinung zu dem Zweck des Gebäudes stimmen oder als Ganzes kann nie ein wohlgefälliger Eindruck hervorgebracht werden. Eine Scheune als gothische Kirche zu bauen ist widersinnig. Eine Trauermusik kann nicht in den Formen eines lustigen Gassenhauers sich bewegen.

Stillos ist jede grundlose Vermischung von nicht zusammengehörigen Dingen und Formen — wobei allerdings das Wesen der Phantasie in den Fällen, wo sie den Ton angeben soll, mitzusprechen hat.

Wo aber Wesen und Form des Dinges selbst zur Geltung kommen, bedingen sie sich der Art, daß sie ihren besonderen Stil bei der Verwendung des Dings verlangen und eine Abweichung davon widersinnig erscheint.

Holz ist z. B. fest, aber auch zäh, elastisch. Stein ist nicht elastisch. Das Holz biegt sich unter der Last. Was also für einen Holzstuhl charakteristische Form sein kann, z. B. das Betonen des Elastischen durch gebogene Füße, das würde für einen Marmorstuhl widersinnig sein. Holzstil ist kein Steinstil. Eisen hat eine andre Tragkraft als Stein u. s. w. Das Material, soweit es nicht für die Anschauung „vernichtet“ wird, verlangt also seinen besonderen Stil.

Eine richtige Charakteristik des Materials, des Zweckes, somit auch z. B. der Construction, dann überhaupt der Erscheinungen, bringt also unter allen Umständen eine gewisse Anerkennung, eine ästhetische Befriedigung mit sich; ganz abgesehen von der eigentlichen Schönheits-Anerkennung.

Denken wir an das Wohlgefallen, das uns ein Volk und eine Gegend erregt, wo Alles Stil hat: die Menschen in ihrem Wesen und ihrer Tracht, die Häuser, das Vieh u. s. w., oder wenn wir sehen, wie der Mensch nach ganzem Ausdruck zu seiner Beschäftigung stimmt: der Seemann und wieder der Bergbewohner, der Soldat und der Geistliche u. s. w. Das Mißfällige. Häßliche ist natürlich ausgeschlossen, aber auch ohne höhere Schönheit kann uns schon dies Stilvolle allein gefallen.

Das Ziel allerdings bleibt immer für die Erscheinung das Schöne.

VI.

Das Schöne im Bezug der Dinge auf einander.

Aon der Isolirung des Objects, wie es der Forderung feiner Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung entspricht, treten wir in die lebendige Wechselbeziehung der Dinge, wo ein stetes Ab- und Zuthun der Eindrücke durch die sich begegnenden Erscheinungen und durch den Wechsel im Gemüth des Subjects stattfindet. Eins ist nicht mehr daselbe, wenn ein Andres dazu tritt; zwei Töne treffen zusammen und ein neuer Wohl- oder Mißklang ist entstanden; zu einer Farbe ist eine zweite oder eine andere Beleuchtung gekommen und die Farbe sieht verändert aus; ein Ausdruck, ein Wesen paßt plötzlich oder paßt nicht mehr, weil ein anderer Ausdruck, ein anderes Wesen hinzugekommen ist. Eine Gegend liegt vor meinen Blicken; sie ist verschieden nach dem Licht, welches sie erhellt. Ein farbiges Glas vor meinen Augen wandelt sie sogleich absolut nach ihrem Eindruck; eine Gemüthsstimmung des Betrachters desgleichen.

Das Befondere verschwindet hier als solches und tritt immer nur im Zusammenhang mit Anderem in Geltung. Eine neue Einheit wird verlangt, in der man oft nicht weiß, haben Vielheiten die Einheiten gestaltet oder hat die Einheit sich nur gespalten. Ein neuer Schein bildet sich an den Dingen, vergänglich, flüchtig, und scheint doch das Wichtigste zu sein. Schön bleibt an sich schön, häßlich häßlich, aber schön kann nun weniger schön, häßlich weniger häßlich erscheinen oder Eins kann das Andere verdunkeln oder verändern.

Die Harmonien und Disharmonien zwischen dem Verschiedenen treten in Geltung, je nach dem zwei oder mehrere Erscheinungen oder Empfindungen sich ergänzen, sich erhöhen, ein Neues bilden, sich schädigen oder gegenseitig aufheben. Liebe und Streit, Eros und Neikos bilden hier noch immer die Welt.

Wir sahen schon früher die Nothwendigkeit eines Contrastes für die

Wahrnehmung und Erkenntniß, des Wechfels, der Mannigfaltigkeit, darin aber der Einheit u. f. w. Alles das gilt auch hier für diese erfüllte, auf einander wirkende Vielheit.

Contrafte, welche richtige Ergänzungen find, werden wohlgefallen und einander heben; andere werden sich fchädigen. So wird z. B. Roth durch Grün, Blau durch Gelb gehoben, weil das fogenannte Complementärfarben — aus der Einheit des weißen Lichts hervorgegangene und sich ergänzende — find. Eine Kleiderfarbe, welche Abends bei Licht wirken foll, muß auf das Gelb diefer Beleuchtung als hinzutretende Wirkung Rücksicht nehmen. Das am Tag schön reine Blau fieht bei Licht grün, das kräftige Blau schwärzlich, das durch gelblichen Ton am Tag dagegen unentschiedene matte brillant blau, das Violette roth aus u. f. w.

Hier gilt es nur im Allgemeinen auf diese Wechselwirkungen aufmerksam zu machen und Einzelnes hervorzuheben.

Erfcheinungen im richtigen Contrast heben sich also gegenseitig. Erfcheinungen, welche einander gleich find, verdoppeln nicht immer den Eindruck, sondern wiederholen ihn oft nur. Mannigfaltigkeit, die sich ergänzt, giebt den umfassenden, dabei in aller Fülle harmonischen Eindruck. Erfcheinungen, welche einander fo gleich oder ähnlich find, daß sie keine Ergänzung oder Erweiterung der nach größerer Fülle oder der vollen Umfassung in der Gegenfätzlichkeit verlangenden Erkenntniß bringen, aber doch wieder eine hervortretende partielle Ungleichheit haben, lenken die Aufmerksamkeit auf diese ab, die dann unharmonisch erscheint. Sie wirken trotz ihrer drastischen Zusammengehörigkeit nicht verstärkend zusammen, sondern schwächen und flören einander. Besonders dann, wenn die Ungleichheit der Art ist, daß man für eine ein Abweichen, ein Fallen aus einer bestimmten Form vermuthet. Zwei Töne, die sich zu nahe liegen, klingen unharmonisch mit einander. Der eine erscheint gegen den andern falsch. Neben der senkrechten Linie erscheint die nur wenig abweichende falsch, wogegen die in größerem Winkel geneigte fogleich als selbständig, fo gewollt erkannt wird. Roth und Violett neben einander thun sich weh. Ein Effect überhaupt wird durch einen ähnlichen gar zu leicht nicht verstärkt, sondern abgeschwächt. Die Empfindung wirklicher oder anscheinender „Unreinheit“ tritt hier fo wirksam auf.

Es kommt also auch in dieser Beziehung darauf an, richtige Vielheit, Mannigfaltigkeit, richtige Contrafte und in Allem doch richtige Einheit zu haben. Diese muß immer durchgreifen.

Z. B. innerhalb der verschiedensten Töne muß eine Ton-Einheit oder Ordnung walten, innerhalb derer die einzelnen Töne dann weiter ihre bestimmten Wechselwirkungen üben und in den verschiedenen Klangfarben verschiedener Instrumente erscheinen können.

Die Einheit für das Mannigfaltigste nebeneinander ergibt das einheit-

liche Licht und der Standpunkt, wonach in Licht und Schatten und Perspective eine durchgreifende Ordnung gegeben wird.

Eine Vermischung zweier verschiedener Beleuchtungen und des Blicks von verschiedenen Standpunkten wirft die Dinge ungehörig durcheinander.

Ohne hier schon das Wefen der Phantafie des Breiteren auseinander zu fetzen, gilt es nun auch die Wichtigkeit des Verhältniffes zwischen Subject und Object zu berücksichtigen — wobei allerdings manches schon früher Angeführte unter anderen, höheren Formen wiederkehren wird.

Wie Stellung und Licht ein und daffelbe verschieden zeigen, fo die Gemüthsftimmung und der Zustand der Phantafie, der mit dem ganzen geiftigen Wefen zufammenhängt.

Die Trauer färbt und formt und verknüpft die Dinge anders als die Freude. Der ruhig der Anfchauung und Empfindung fich hingebende Geift nimmt Alles anders auf als der präoccupirte.

Es folgt daraus, daß zu einem wahren, freien, objectiven äfthetifchen Wohlgefallen eine möglichft klare, nicht voreingenommene, harmonifche Stimmung beim Betrachter herrfchen muß.

Das Subject foll dazu wie ein klarer, nicht wie ein getrübet, gebrochener Spiegel fein. Nur die möglichft ruhige, harmonifche Auffaffung giebt das Maß ab.

Dem Object kann die Stimmung des Subjects von Nutzen oder von Schaden fein. Günstige Stimmung verklärt, fieht, hört das Wohlgefällige hinzu, ftößt das Mißfälligekräftig ab; ungünstige übt das Gegentheil! Der Geift, die Phantafie macht dadurch Dinge schöner oder mißfälliger, wie das Abendroth oder der Nebel fie verändert.

Betrachten wir hier nur kurz das Anknüpfen von Wohlgefälligem oder Mißfälligem an ein Object durch die Phantafie, wodurch es für uns in der Betrachtung etwas ganz Verändertes wird.

(Göthe fagt darüber in den Sprüchen in Profa (I, 579): Es fteht manches Schöne ifolirt in der Welt, doch der Geift ift es, der Verknüpfungen zu entdecken und dadurch Kunstwerke hervorzubringen hat. Die Blume gewinnt erft ihren Reiz durch das Infect, das ihr anhängt, durch den Thautropfen, der fie befeuchtet, durch das Gefäß u. f. w. . . Fechner, der die Bedeutung der Verknüpfungen von weiteren Ideen mit einem Object befonders hervorgehoben hat, nennt das darin wirkfame Princip das der Affociation. Wir werden hier fein Beiſpiel von einer Orange für unfere Betrachtung aufnehmen. Es wird auch diefe Verknüpfung als äfthetifche Apperception behandelt.)

Ein Ding erinnert an ein anderes; der Eindruck des zweiten wirkt fogleich ein; mit dem zweiten ift ein neuer Anftoß gegeben zu einer dritten Vorftellung u. f. w.; ganze Reihen von äfthetifchen Vorftellungen können fich in diefer Weife an ein einfacheres Object knüpfen und diefem ein eigen-

thümliches Interesse verleihen, das von seinem ästhetischen Interesse an und für sich ganz verschieden ist.

Eine dafür begabte Phantasie nennen wir dichterisch. Eine engere Anschauung oder Erinnerung dehnt sie zu einer Fülle aus; eine weitere, undeutlichere Vorstellung zieht sie lebendig concret zusammen. Da Nichts für sich allein abgefloffen ist, immer Eins mit einem Andern in Zusammenhang steht, z. B. schon als Ursache und Wirkung, so ist hier eine unendliche Verknüpfung gegeben. Das Endliche ist an das Unendliche, das Bestimmte an das Unbestimmte geknüpft, wie Plato sagt.

Nehme ich eine gelbrothe lackirte Holzkugel von der Größe einer Orange, so habe ich eine wohlgefällige Form und Farbe. Nehme ich eine Orange, so sehe ich aus ihrer eigenthümlichen Form und Farbe, in der frei abgeänderten Kugelform, dem Weichen, Rauhlchen, Frischen, Glänzenden, Schwellenden, ein Anderes, Lebendiges, Mannigfaltigeres. Ist die Holzkugel durch schönen Schein der Orange ganz ähnlich gemacht, so stelle ich sie, dem ästhetischen Wohlgefallen nach, auf das bloße Schauen hin der wirklichen Orange gleich. Denke ich an die südliche Landschaft, darin diese gewachsen, an die Ferne u. s. w., so bekommt sie für mich ein gesteigertes Interesse. Ihr saftiger angenehmer Geschmack giebt ihr auch noch einen materiellen Werth, abgesehen von feineren Bezügen, die in Duft und auch in Geschmack ästhetisch wirksam sind. Die objective Beurtheilung der Orange hinsichtlich ihrer Schönheit muß nun aber die Nebenvorstellungen des gewöhnlichen Werthes, auch des Interessanten abzulösen suchen; nur insoweit das eigentliche Wesen in die Erscheinung tritt und die Erkennung desselben die Erscheinung richtiger auffassen lehrt, gehören die Nebenvorstellungen hierher. Ob die Orange z. B. im Glashaus im Norden, oder im Süden, an einem schönen oder häßlichen Baum gewachsen, von schönen Händen oder von garstigen gepflückt worden, ist an sich für ihr ästhetisches Wohlgefallen, wie sie da, als einzelne Orange, vor mir liegt, ganz gleichgültig. Dadurch erhält sie keinen ästhetisch-höheren oder niederen Werth. Ebenfowenig dadurch, daß sie mehr oder weniger gekostet hat: ob für sie ein eigenes Glashaus gebaut ist, oder ob sie wild wuchs. Alles dies fällt aus dem Objectiven heraus. Davon ist aber ihr poetisches Interesse verschieden. Knüpfe ich an sie Nebenvorstellungen schöner Art, denke ich also etwa an das dunkle Laub, daraus sie glüht in südlichem Lande, wo ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, die Citronen blühen, die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht, dann hat die Phantasie gedichtet. Es ist nicht mehr die einzelne Orange, die ich ästhetisch beurtheile.

Wie der schöne Schein immer derartig wahr sein muß, daß er das volle Wesen eines Dinges zur Anschauung bringen kann, gehört des Näheren in die Kunst. Einseitigkeit hemmt die Gesamterfassung und beschränkt die richtigen Nebenvorstellungen, kann aber auch unangenehme Ideenverbindun-

gen abschneiden, was für die poetisch auffassende Phantasie wichtig ist. Übermäßiges Hervorrufen von Nebenvorstellungen stört natürlich die objective Erfassung.

Das Erfassen ist entweder trocken, kalt genau, unter Umständen mathematisch oder architektonisch, wo nur die Formen an sich berücksichtigt werden oder es ist volllebendig bei dem, der in der Form das Wesen hervorquellen sieht; es ist poetisch, wenn selbständig schöne Verknüpfungen an das Object gereiht werden.

In diesen Fällen ist das Object noch die Hauptsache für das ästhetische Erfassen geblieben. Die subjective Behandlung macht dagegen die Zuthat des Subjects zur Hauptsache. Wir pflegen danach eine objective und eine subjective Einbildungskraft und Kunst zu unterscheiden.

Jede Kraftbethätigung ist — innerhalb der durch die Kraft bestimmten Grenzen — wohlgefällig. So auch die der Phantasie. Diese will und muß, besonders bei gesteigerter Begabung, in Thätigkeit treten. Das Wohlgefallen an dieser selbst läßt Unangenehmes, was damit etwa verbunden ist, vergessen. Wie der kräftige Körper nicht zurückscheut vor Müdigkeit und Beschwerden, wie diese wohlgefällig erscheinen und von der jugendlichen, muthigen Kraft als Ergötzung aufgefucht werden, während die gezwungene Ruhe verhaßt ist, so strebt die Einbildungskraft activ oder passiv nach Beschäftigung, unbekümmert, ob viel Mißfälliges dabei zu überwinden ist.

Dies vorzüglich in der Jugend, in dem natürlichen Streben, sich auszubilden, und wenigstens in der Vorstellung möglichst viel zu umfassen.

Was unter solchen Voraussetzungen die Einbildungskraft überhaupt anregt und bereichert, wird gerne von ihr angenommen, mag es auch an sich zum Schönen oder Erquicklichen nicht gehören. So z. B. steht das Unfertige, Unvollkommene an sich ästhetisch tief. Sobald es aber der Art ist, daß es die Phantasie anregt und diese zu lebhaften und mannigfaltigen Ergänzungen oder sonstigen neuen Reihen von wohlgefälligen Vorstellungen reizt, ist es ästhetisch interessant und wohlgefällig. Altersstufen oder Zeiten (z. B. Jugendjahre und im Mittelalter), welche durchaus solcher Anregungen bedürftig sind, vermögen eine klare, bestimmte Schönheit, welche ein solches Spiel der Phantasie nicht begünstigt, gar nicht recht zu würdigen und sehen das Schöne überhaupt nicht mit der klaren Vorstellung, sondern nur mit dem Phantastischen verbunden.

Bevor wir jedoch des Weiteren die Unterscheidungen nach solcher objectiven oder subjectiven Auffassung des Wohlgefälligen anführen, heben wir eine für unsere Zeiten besonders wichtige Nebenvorstellung für die ästhetische Betrachtung hervor: die der Mode.

In Dingen, welche uns nebenfächlicher erscheinen, lassen wir unseren Geschmack leicht durch andere Urtheile bestimmen, welchen wir mehr Gewicht beilegen. (Der Charakterlose freilich folgt in Allem, auch dem Wich-

tigten, dem fremden gerade maßgebenden Vorbild und Urtheil.) In der Kleidertracht z. B., um diese herauszugreifen, bethätigt sich der Sinn für wechselnde Mannigfaltigkeit, für Phantasie. Die Körper Schönheit ist dagegen das Bleibende, um welches launische und ungebildete Phantasie oft so geschmacklos, plump oder albern, herum wirkt. Wir sind an dies Spiel schon gewöhnt und deswegen von vornherein nicht so gewaltige Schönheitsrigoristen hinsichtlich der Kleidung. Nun kommt darin eine neue Mode: sie fällt anfangs auf, weil der Geschmack für das Neue noch nicht abgestumpft ist; sie erscheint uns vielleicht albern, ungeheuerlich; wir verlachen, verhöhnen sie, ärgern uns darüber, halten es für unmöglich, daß etwa anständige Damen je dergleichen nachmachen werden. Nun beginnen aber die sogenannten Ton angebenden Kreise dies ganz ruhig zu thun. Die vornehmere Klasse nimmt — sklavisch gegen die Mode — die Mode an. Die Tracht selbst wird nun ein Wahrzeichen für die Person, daß sie den höheren Ständen angehört; was dazu gerechnet werden will, sieht sich förmlich gezwungen, äußerlich dies zu zeigen und bis zu der dazu nöthigen Grenze wenigstens die Mode mitzumachen. Das reine ästhetische Urtheil hört sich also in diesem Falle auf und es wird ein andres Werthschätzungsurtheil untergeschoben. So mag es denn oft wünschenswerther erscheinen — wenigstens an Andern — eine Geschmacklosigkeit mitzumachen, als sich aus der zugehörigen Klasse herauszustellen und dadurch absonderlich zu erscheinen.

Die Grenze, wo solche Nachgiebigkeit zur Feigheit und Schlechtigkeit wird, fängt da an, wo es sich nicht mehr um ein für nebenfächlicher erachtetes Spiel handelt, sondern um eine gegen die Überzeugung gehende Mode, Tendenz, Zeitrichtung oder was es nun sei.

Wenn die ganze Zeit unruhig und einseitig beeinflusst ist, so ist für den, der mitten drin steht, die Erkenntniß einer einseitigen oder verkehrten Tendenz oft sehr schwer oder unmöglich. Das, worauf der Zeitgeschmack geht, erscheint wohlgefällig und als das wahre Schöne. Wir thun dann unbewußt alle fördernden, gefälligen Nebenvorstellungen hinzu. Was grade den herrschenden Anschauungen, Gefühlen und Leidenschaften, Voraussetzungen und Tendenzen schmeichelt, bekommt dadurch eine Werthschätzung, gegen welche das richtige ästhetische und sonstige Urtheil gar nicht aufkommt.

Sind die Stimmungen vorüber, fallen die Nebenvorstellungen damit weg, welche so anregend wirkten, so wird oft dem früher dafür Begeisterten selbst die einstmalige Begeisterung und Verblendung unerklärlich. Eine Speculation auf solche Stimmungen vorübergehender Art ist stets eine schwindelnde, aber auch im vollen Ernste können Jahrzehnte, Jahrhunderte hindurch in dieser Weise Völker sich irren. Für Tageserscheinungen, welche den Leidenschaften des Augenblicks und der Mode fröhnen, braucht man nur an gewisse französische und andere Romane zu denken: die Wunder ihrer Zeit, zehn Jahre später wenig gelesen, zwanzig Jahre später vergessen. Für

andauernde Irrthümer und Verrückung des wahren ästhetischen Standpunktes denke man etwa an die Lehrpoesie des 17. und 18. Jahrhunderts. Oft fehlen später zu solchen Werken alle Zugänge, um nur die Möglichkeit ihres Eindrucks zu begreifen und ungefähr zu fassen, welche Nebenvorstellungen bei Allen die Täufchung des Wohlgefälligen oder Schönen hervorriefen.

Das in sich Schöne dauert. In kühlen oder einseitigen Zeiten kann es gleichfalls nicht voll erkannt werden, wird vielleicht Jahrhunderte, Jahrtausende nicht voll geschätzt, aber immer kann es wieder mit voller Macht wirken und ist fähig, alle schönen Ideenreihen zu erwecken, in deren Sphäre es gehört.

Der volle Ausdruck des Wesens giebt die classische Schönheit, classisch hier im weiteren Sinne gebraucht. Es ist darin Alles objectiv zur vollständigen Erscheinung gebracht, ohne subjective falsche Absichtlichkeit. Getreu, naiv ist das Classische geschaffen, um seiner selbst willen. Es bedarf nicht fremder Zuthaten, nicht außerordentlicher Nebenvorstellung, genügt auch ganz für sich allein, aber es schließt auch keine richtigen poetischen Anknüpfungen aus; weil es ästhetisch wahr ist, können sich alle Beziehungen leicht aus ihm entwickeln. Das Wahre in dieser Beziehung ist für uns das schöne Ewig-Natürliche; je näher es diesem kommt, desto schöner und dauernder ist es. So ist z. B. von Homer das Wesen des Menschen in nicht übertroffener Wahrheit schön dargestellt. Er ist ein allgemein classischer Dichter für alle Zeiten und Völker, welche mit dem griechischen Geiste in harmonischem Zusammenhange stehen. Corneille hat dem französischen Geist seiner Zeit einen schönen, vollen Ausdruck verliehen. Er ist ein classischer französischer Dichter des 17. Jahrhunderts. Classicität oder Vollkommenheit, die höhere oder die specielle, hat Jeder in seiner Art anzustreben, für das, was er thut, wie für das, was er ist, wie schon oben beim Stil und Charakter gefordert worden.

Wo die subjective Schönheit selbst das Object ist, kann auch sie natürlich classisch in ihrer Art sein. Die schöne Subjectivität gehört als Ergänzung zur schönen Objectivität und sind beide einander neben geordnet.

Wird ein Object nicht um seiner selbst willen gesetzt, sondern hauptsächlich als Merkzeichen für andere wichtige Vorstellungen, so ist es in Bezug auf diese deren Symbol. Wenn man den Stoff noch nicht so zu bearbeiten versteht, daß der Inhalt, den man ihm geben will, klar in die Erscheinung tritt und derselbe nur durch die Erfahrung oder durch besondere Hilfsmittel trotz der ihm nicht entsprechenden Darstellung erkannt oder geahnt wird, so stehen wir auf der ästhetisch niedrigen Stufe der symbolischen Kunst. Auch das Voll-Schöne wird immer symbolisch vom Beschauer aufgefaßt werden können — abgesehen davon, daß Jedes willkürlich zum Symbol gemacht werden kann —, aber es ist nie bloßes Symbol. Z. B. eine Blume, etwa eine Lilie, gefalle mir an sich. Nun können aber weitere Beziehungen eintreten: ich sehe darin ein Bild der Reinheit; ich denke an reine Jungfräulichkeit u. f. w. Die Lilie kann mir also deren Symbol werden. So ist

jedes schöne Kunstwerk, welches ein Einzelnes vorstellt, doch ein Symbol für das Ganze der darin behandelten Erscheinungen. Rafaels sixtinische Madonna ist an sich schön, eine schöne Frau mit schönem Kind, ist eine Verklärung der Mutter und des Kindes überhaupt und hat außerdem noch die christlich-symbolische Bedeutung als Mutter Gottes.

Auch dort, wo der Stoff nicht so bearbeitet werden kann, um den vollen Umfang der darzustellenden Idee auszudrücken, ist das Symbol als Aushilfe herbeizuziehen. Die Plastik kann keinen Wald bilden: ein Baumstamm muß als Zeichen dafür stehen. Sie kann das Meer nicht darstellen: der Dreizack weist auf den Meerbewohner. Die Aushilfe solcher symbolischen Beigaben zur näheren Bestimmung ist bekannt. Eine schlanke Jünglingsgestalt wird z. B. durch einen Flügelhut, den sogenannten Mercurstab u. s. w. als der Gott Mercur bestimmt. Der gewaltige Mann mit dem Adler neben sich und dem Blitz ist Zeus.

Wo die geistige Auffassung die volle sinnliche Erscheinung nicht will, weil sie ihr etwa zu natürlich-gewöhnlich vorkommt und das Natürliche ihr als ein Abfall vom Geistigen, Göttlichen, als ein Schlechtes, Sinnlich-Verführendes u. dergl. erscheint, da wird sie mit Absicht bei einer symbolischen Kunst beharren und nur diese für ihre Ideen gelten lassen.

Der klassischen Schönheit stehen noch andere Arten der unvollständigen Schönheit entgegen.

So z. B. ist eine Skizze eine unvollständige Schönheit, wenn sie an sich schön und wahr ist. Dadurch, daß sie der Phantasie Raum giebt, alles nicht Ausgeführte sich in der schönsten Weise zu ergänzen, kann sie sehr anregend wirken und ein ganz besonderes ästhetisches Interesse erwecken. Unter Umständen sieht auch „der überraschte Liebhaber, was nicht da steht“. Wird hierauf absichtlich speculirt — meistens wegen Unfähigkeit, das classisch Schöne voll darzustellen —, so bekommen wir die von Göthe so genannten Skizzisten. Eine in gleicher Weise speculirende, undeutliche, zerflüssene Behandlung, die aller Bestimmtheit aus dem Wege geht, zeigt uns die „Phantomisten (Poetisirer, Scheinmänner, Phantasmisten, Imaginanten, Schwebler und Nebler)*. Dem entgegen stehen jene einseitigen, trockenen u. a. Auffassungen des Schönen. Hier sei nur darauf hingewiesen, wie die Bestimmtheit und Vollkommenheit der classischen Schönheit oft mit der einseitig abgeschlossenen verwechselt wird, welche den kalten, trockenen, akademischen Stil ergiebt. Doch darüber später das Nähere.

Einer Art der unbestimmten Schönheit sei hier ausführlicher gedacht: jener, welche wir romantisch nennen. Romantisch bezeichnet im engeren Sinne dasjenige, was Gefühle und Vorstellungen erweckt, wie sie in der Verbindung von Glauben und Minnewesen das Mittelalter besonders bei den romanischen Völkerchaften beherrschten. Was die Phantasie dem ähnlich anreizt, ist also im engeren Sinne romantisch. Im Allgemeinen war nun jene

Zeit dem Natürlichen und Objectiven in ihren Idealen abgewandt und dem Übernatürlichen, Unklaren und Schwärmerischen — aus Gründen, die hier nicht näher zu erörtern sind — zugewandt, während das Alterthum in seinen schönsten Bestrebungen dem Natürlichen huldigte und dies in seiner schönsten Erfcheinung zu erfassen suchte. Dort Subjectivität, welche die Dinge nach den herrschenden Empfindungen modelte; hier Objectivität, welcher das Verwerfen des Natürlichen widerstand und die sich lieber im Bestimmten begrenzte, als ins Unbestimmte hinein verschwärmte. So hat man die Begriffe des Classischen und Romantischen wohl überhaupt als Gegenätze der vollen, bestimmten und der unbestimmten, in Erregung von Empfindungen schwärmerischer Art ihr Hauptziel sehenden Schönheit genommen. (Am schärfsten R. Zimmermann: Ästhetik.)

Wegen des Reizes, der in der Unbestimmtheit und in der dadurch erregten ergänzenden Thätigkeit der Phantasie liegt, wegen all der Empfindungen und Gefühlsregungen, die an das Unbestimmt-Wohlgefällige sich knüpfen, kann das Romantische sehr wirksam sein, ja für manche Stufen und Empfindungszustände wird es, wie schon oben gesagt, weit anziehender wirken als die classische Schönheit, die in folchem Falle leicht kalt erscheint.

Ein Unendliches, Unergründliches scheint sich zu öffnen; ob der Fülle oder der Leere ist nicht zu ersehen. Gefühl und Phantasie des romantisch Erregten legen ihr Bestes hinein, während das classisch Geschlossene in seiner Bestimmtheit zur Concentrirung und klaren Bestimmtheit nöthigt.

Jeder Zug gegen das Unbestimmte, der in manchen Künsten, wie z. B. bei einer Betonung des Colorits und Helldunkels in der Malerei gegeben ist, jede besondere Anregung zu Empfindungen und Träumereien wird danach wohl als eine romantische Richtung charakterisirt. In wie weit z. B. Waldesdämmerung, Mondnacht, Halbdunkel romantisch ist, wann ein Charakter, ein Kunstwerk, eine Zeit so genannt wird, ist leicht zu ersehen.


Werfen wir noch einen Blick auf die ästhetische Bedeutung der Dinge neben einander. Sind zwei Objecte jedes in seiner Art schön, so wird je nach der höheren Bedeutung auch ihre Schönheit höher oder niedriger gestellt werden. Das heißt aber nicht, daß ein häßlicheres Object einer höheren Stufe schöner ist, als das schöne einer niederen. Nehmen wir z. B. an, daß die Säugethiere eine höhere Stufe repräsentiren, als die Vögel, so ist doch damit nicht ein Adler etwa häßlicher als eine Ratte. Erstlich kann man Unähnliches überhaupt nicht genau gegeneinander abschätzen. Will man es im Allgemeinen thun, so gilt es dann die entsprechenden Parallelen zu nehmen. Man müßte dann z. B. dem Adler den Löwen entgegenstellen. Oder nehmen wir ein Beispiel aus der Kunst. So viel höher der Mensch als das Thier steht, um so viel höher die Kunst, welche ihn darstellt. Beim Voll-Schönen der Historienmalerei und Thiermalerei wird man also jene höher stellen können als diese, einen Rubens etwa höher zu schätzen haben als Paul Potter, aber

Potter wird natürlich allen unvollkommenen Historienmalern vorgehen. Doch gilt hier die Mahnung, sich davor zu hüten, Unähnliches genau nach seiner ästhetischen Werthschätzung abwägen zu wollen. Wenn es sich z. B. um einen Streit handelt zwischen Landschaft und Genre, so würde etwa ein einzelner Baum, Stein u. dergl. der Darstellung des Menschen gleich unterzuordnen sein, wie steht aber die Gesamtnatur, welche eine große Landschaft uns vorführt, gegen das einzelne gewöhnliche Menschenbild? Wie steht die Gesamtdurchläuterung des Unorganischen in der schönen Bildung der Architektur gegen eine Statue? Nur im Allgemeinen sind hier Stufen anzugeben und kann man sagen: die schönste plastische Darstellung des Menschen steht höher als der schönste architektonische Bau nach seiner äußeren Erscheinung, während sich dagegen die architectonische Construction, Disposition der Räume u. s. w. jeder Vergleichung entzieht.

Ist nun aber ein schönes Ding einer höheren Stufe schöner als das schöne einer niederen, so ist dagegen ein häßliches Ding einer höheren Stufe durchgehends häßlicher als das einer niederen. Je höher der Wurf, desto tiefer der Fall. Die Bedeutung des Niederen ergreift uns nicht in dem Maße. So finden wir bei gleicher Häßlichkeit verschiedener Stufen wohl die Häßlichkeit in umgekehrter Proportion ihrer Bedeutung.

VII.

Die Empfindungen ausser dem Schönen und Erhabenen.

o vielgestaltig wie das Schöne ist nun auch das ihm entgegengesetzte Häßliche. Ungefetzmäßigkeit, Gegensatz gegen die Grundbedingungen, die für den Menschen und seine ästhetischen Anschauungen gegeben sind, bildet das Wesen des Häßlichen. Statt eines Reiches der Harmonie ist es ein Reich des Widerspruches, sei es, daß derselbe in und an den Dingen zu Tage tritt oder zwischen dem Betrachtenden und den Objecten waltet. In jenem Falle haben wir ein wirklich Häßliches vor uns; in diesem wird der Schein des Häßlichen erregt, ohne daß er vielleicht begründet ist. So, wenn die Gefetzmäßigkeit eines Dinges nicht mit der uns angeborenen Gefetzmäßigkeit, oder auch nicht mit einer anerzogenen Auffassung übereinstimmt, wonach wir Manches für häßlich erklären, was doch nur uns, oder unserem Volk oder unserer Zeit so erscheint, während andere Beurtheiler einen wohlgefälligen Eindruck davon empfangen. Am deutlichsten kann man diesen Widerspruch, dieses Auseinanderfallen der Maßstäbe bei jener Beurtheilung der Mode gewahren, deren Geschmacklosigkeiten heute gepriesen, morgen erkannt werden und welche daher gleichsam ein ewiger Scandal für die Ästhetik ist.

So wichtig das Häßliche ist, so müssen wir hier doch darauf verzichten, sein ausgedehntes, im weitesten Sinn vom Furchtbaren bis zum Gleichgültigen sich erstreckendes Gebiet eingehend zu untersuchen. Es muß genug sein, darauf hinzuweisen, aus dem Verkehren der Sätze, die für das Schöne bestehen, das Häßliche zu gewinnen.

So haben wir gesehen, daß für die sinnliche Erfassung und überhaupt für die Erhaltung des Lebens in feinen menschlichen Entwicklungen, Bewegung, Licht und Klang erforderlich sind. Wenn Bewegung, Licht und Klang uns ästhetisch erfreuen, so folgt daraus, daß Bewegungslosigkeit,

absoluter Licht- und Klangmangel nimmermehr wohlgefallen können, sondern in das Reich des Häßlichen gehören. Und so erscheint uns auch völlige Bewegungslosigkeit als Nichts, als Tod. So ist die sogenannte Grabesstille und ist die schwarze Grabesnacht uns widrig, ganz zu geschweigen von dem Gedanken an absolute Nacht und absolute Stille.

Freiheit und Ordnung in richtiger Harmonie erzeugen den Eindruck des Schönen. Folglich ist nur Willkür ohne Ordnung, nur Ordnung ohne Freiheit, also Zwang, häßlich, widerwärtig. Das Chaos ist häßlich wie Knechtschaft und Tyrannei, die Anarchie wie die geistlose Schablone, wie die tote Form. Die Schönheit will Einheit und Mannigfaltigkeit. Man lasse den Eindruck der Einheit fort und man hat eine chaotische Masse, ein Gewimmel, eine willkürliche Vielheit, die nur noch Mißfallen erregt. So ein Klumpen Würmer, die durcheinander kriechen, deren Leiber wir nicht einmal auseinanderzuhalten vermögen — wie ekelhaft! So auch ein Haufe Trödelkrams über- und durcheinandergeworfen, ein Schutthausen ohne äußere Form, jede ungegliederte, einheitlos erscheinende Vielheit. Erst wenn Ordnung in das Chaos kommt, entsteht der Kosmos. Gleicher Weise wird die Einheit ohne Vielheit oder Mannigfaltigkeit oder die Einheit in falscher Vielheit, ewig wiederkehrend, häßlich. Immer derselbe Ton oder dieselbe Form, überhaupt immer dieselbe Wiederholung, dann das Ausgedehnte ohne Unterbrechung und Wechsel, kurz jede fehlerhafte Einheit macht uns einen unangenehmen Eindruck. Man nehme ein stets gleiches Gedudel oder eine Wandfläche, die in einer Farbe keinen Wechsel der Beleuchtung, des Lichtes und Schattens u. s. w. zeigt oder den grauen eintönigen, durch keine besonders auffallende Wolke belebten Himmel eines Landregens oder man nehme ermüdende Parallellinien, die ewig und ewig wiederkehren oder was es nun sei, — der Eindruck ist mißfällig, häßlich.

Ebenso ergibt sich, daß die Verzerrung des Regelmäßigen, Symmetrischen und Proportionierten die dem Schönen entgegengesetzten Empfindungen erweckt. Das schönste Gesicht ist sogleich häßlich, sobald es sich in einem verzerrenden Spiegel betrachtet, der alle Verhältnisse verkehrt. Jede Trübung Verunstaltung, Verkrüppelung u. s. w. ist danach zu betrachten. Auf die Disharmonie zwischen Wesen und Erscheinung ward schon hingewiesen. Auch die Einwirkung des Ethisch-Häßlichen ist berührt. Die mannigfachsten Steigerungen sind natürlich beim Eindruck des Häßlichen möglich. Die höchste ist die absolute Ekel; darin verkehrt sich unsere Natur gegen das ihr Fremdartige, Widerstrebende; sie wendet sich instinctiv ab, verliert in sich jede Haltung und bekämpfende Kraft; sie unterliegt dem Häßlichen und nur nach schwerem Kampfe mag es ihr gelingen, die Ruhe wiederzufinden und jede Verbindung zwischen sich und dem Häßlichen hinwegzudenken. Vermag sie dies, kann sie alle Beziehungen abbrechen und den Gegenstand dadurch rein objectiv hinstellen — wie es die Wissenschaft verlangt, für die darum je in den betreffenden Gebieten nichts Häßliches existirt —, so ist der Ekel

gehoben, das Häßliche aber auch in andere Gesichtspunkte gerückt. Natürlicher Weise läßt sich auch ein Irrthum in der Beurtheilung des Häßlichen denken und heben. Es mag uns ein Gesicht häßlich erscheinen; bei längerer Betrachtung können wir aber finden, daß wir nur einige Disharmonien auf den ersten Blick gewahrt, die tiefer liegenden Harmonien aber, die darin sich ausdrücken, nicht entdeckten. Finden wir diese nun, so kann sich der Eindruck des Wohlgefälligen über den des Mißfallens erheben und ihn schließlich ganz vernichten.

Wir übergehen hier alle die einzelnen Häßlichkeiten, die doch nicht vollständig zu geben wären (Reinheit — Schmutz, Klarheit — Verworrenheit, Leichtigkeit der Bewegung — Plumpheit, Keuschheit der Erscheinung — Obcönität u. s. w.) und Jeder leicht aus dem Gegebenen zu beurtheilen vermag. Es gilt auch noch auf besondere Maßstäbe für den Gebrauch des Häßlichen aufmerksam zu machen, abgesehen von dem schon oben besprochenen Charakteristischen, durch welches es ästhetisch bedeutsam sein kann.

Wir wissen, daß der Mensch jede übertriebene Einheit oder Einseitigkeit flieht. Nehmen wir nun das Schöne — ethisch die Tugend — und setzen wir, daß wir nur Schönes und wieder nur Schönes zu sehen bekämen, so ergibt sich durch richtige Folgerung, daß wir bald einen unbefriedigenden Eindruck empfänden. Die Forderung des Wechsels würde nicht erfüllt; wir würden Langeweile, wenn nichts Schlimmeres verspüren. In dem Falle könnte also selbst das Häßliche als Mannigfaltigkeit oder Wechsel eine Art wohlgefälligen Eindruck machen, freilich nicht an und für sich, sondern nur in Verbindung mit dem Schönen. Außerdem läßt sich denken, ein Häßliches, das aber nicht absolut häßlich sein darf, könnte unter solchen Umständen dadurch wirksam werden, daß es das Maß für unsere Beurtheilung herabstimmt. Wir sind geneigt, seine Ungefehmäßigkeit mehr oder weniger zum Ausgangspunkt zu nehmen, erhöhen aber dadurch um ebensoviele das Schöne, als wir uns zum Häßlichen herablassen. So wird das Häßliche zur Folie. Nur schöne Gesichter in einer Gesellschaft drücken einander, sobald wir den Eindruck des Durchschnitts verloren und uns einen neuen Maßstab gebildet haben. Aber unschöne und häßliche daneben, und jene strahlen schöner — eine ästhetische Wahrheit, die immer von den ausübenden Ästhetikern und Ästhetikerinnen erkannt und angewendet worden. Man sehe nur, was für eine Freundin eine eitle Schöne sucht, die nichts als die Schönheit ihrer eigenen Person im Auge hat.

Es giebt aber auch Auflösungen des Häßlichen. Dieses kann in seinen Widersprüchen sich, ohne Schaden zu bringen, in ein Nichts auflösen, oder es können diese Widersprüche sich zum Einklange gestalten. Jenes ist komisch, dieses die zur Harmonie werdende Disharmonie. Rein Harmonisches ist schön; eine in das Schöne hineinklingende Disharmonie, die sich har-

monisch auflöst, vermag sogar das Wohlgefallen zu steigern. Wir lernen durch sie nicht nur den Werth des Einklangs schätzen und bekommen den Eindruck einer Freiheit oder Mannigfaltigkeit, sondern eine tiefere Empfindung sieht darin das Wahrzeichen, daß alles Häßliche zu besiegen ist und besiegt werden wird, daß aus Kampf und Zwiespalt befeligender harmonischer Frieden geboren werden könne.

Natürlich treten wir mit der Anwendung des Häßlichen aus dem Rahmen der engeren Schönheit und ihrer Harmonie heraus, das Reich einer allgemeineren Schönheit gewinnend. Aber auch hierfür ist nicht zu vergessen, daß häßlich häßlich bleibt und nicht das Ziel sein kann. Es muß als Folie dienen, darf nicht herrschen. Therites steht unter den Heroen und ist an seinem Platz für die Absicht des Dichters; aber ein Heros unter einer Schaar von Theriteffen wäre ein unerbaulicher, klägliches Anblick. Das Häßliche übermäßig anzubringen, zu viel in Disharmonien sich zu bewegen, ist das Zeichen einer verdorbenen, blasirten, selbst-häßlichen Zeit.

Wirft man die Frage auf, wer zumeist das Häßliche gebrauchen dürfe, wer am wenigsten, ergibt sich die Antwort: Je näher die Kunst dem Leben steht, um so berechtigter, ja nothwendig erscheint auch das Häßliche; der Künstler, der seinständige, die Lebens-Harmonie darzustellen, der Dichter darf es am meisten; gar nicht hat sich der Architekt damit zu befassen; er hat zu arbeiten, die Schönheit der unorganischen Welt zu befreien und zur Anschauung zu bringen, und diese Schönheit erträgt die Willkür des Häßlichen nicht, weil sie, wie wir sehen werden, hauptsächlich in der Ordnung begründet ist. Ihr ähnlich die Musik mit der Disharmonie als Contrast. Malerei folgt der Dichtung; beschränkter ist Sculptur. (Siehe hierüber Lessings Laokoon.)

Ein weiteres Moment für die Anwendung des Häßlichen ist die Dauer desselben in der Betrachtung. Das Vorübergehende kann natürlich nicht mit derselben Gewalt wirken, wie das Währende. Flüchtig verhallt das Wort, während das Bildwerk besteht; der disharmonische Ton verklingt in der Zeit, die Architektur ist für die Zeit. Dann giebt auch der Sinn des Gedichts das stärkste Gefühl des Abscheus. Er zeigt, daß das Häßliche wirklich da ist, wird also mit größerer Disharmonie wirken und darum kann das sichtbare Häßliche nicht in der Ausdehnung angewendet werden, wie das nur vorgestellte Häßliche. Der Dramatiker darf nicht in der Weise damit agiren wie der Epiker, der Maler nicht wie der Dichter u. f. f.

Wenn das Häßliche das Ungefehrmäßige, sich Widersprechende, ein Maß durch das andere Aufhebende und Vernichtende ausdrückt, was ist dann das Furchtbare?

Es ist kurz ausgedrückt das Maßlose. In dem Dinge und zwischen ihm und uns giebt es kein Maß mehr, — die Maßlosigkeit darin ist absolut, darum fürchten wir uns. Im Furchtbaren ist unsere Persönlichkeit nicht

abgestoßen, wie im Häßlichen, sondern aufgehoben. (Es wird hier natürlich nicht jedes Bedrohende, wie wohl im Sprachgebrauch geschieht, als furchtbar verstanden. Das Gefährliche, Bedrohende und das Furchtbare sind wohl zu unterscheiden.) Es ist das Reich der direct und indirect uns bedrohenden Gewalten, des Dunklen, Übermenschlichen, Dämonischen, Gespenstigen, von all den andern Erscheinungen abgesehen, in denen es sich zeigt. Je mehr Spielraum dabei die Phantasie bekommt, desto furchtbarer der Eindruck. Das Erleiden selbst ist ein beschränktes, einseitiges gegen die tausend Möglichkeiten des Furchtbaren, welches eintreten kann. Wer in der wirklichen Gefahr sich beherzt zeigt, kann doch vor ihrem Eintreten zittern, wenn er eine rege Phantasie hat. Das absolut Unbestimmbare muß natürlich am stärksten wirken: wie dies in den Annahmen zukünftiger Qualen (Hölle) auf das arme Menschengeschlecht seinen Einfluß übt, ist bekannt. Das öde Eisgebirge ist furchtbar, in welchem das Leben seine Vernichtung sieht, wäre es ihm anheimgegeben; der Abgrund, für den die Kraft zu klettern oder zu springen nicht reicht, wird furchtbar, und was Alles der Art uns maßlos und vernichtend erscheint. Aber dann hauptsächlich das Fehlen des Maßes, welches wir in der Vernunft im Erkennen von Ursache und Wirkung tragen. Jede Wirkung ohne Ursache oder ohne genügende Ursache macht einen furchtbaren Eindruck. Im Kleinen beunruhigt oder erschreckt die Wahrnehmung, daß diese gewohnten Verbindungen, dieses Maß, nach welchem wir alles beurtheilen, fehlt. Gesteigert erfüllt sie uns mit höchster Furcht. Hier — dann auch verbunden mit dem Häßlichen — hat das Gespenstige seine Stelle, dann auch das Wahnsinnige. Wir wollen nur ein Beispiel herausgreifen:

Macbeth hat Banquo ermordet. Er will tafeln; da erhebt sich Banquo's Geist und setzt sich auf seinen Platz . . . nun folgt die Scene, wo Macbeth den Todten erblickt —

die Zeit ist hin,

Wo, war das Hirn heraus, der Mensch auch starb,
 Aus war's mit ihm: jetzt stehn sie wieder auf
 Mit zwanzig Todeswunden auf den Häuptern,
 Vertreiben uns vom Stuhl — —
 Fort, aus dem Aug' mir, birg Dich in die Erde,
 Marklos ist Dein Gebirn, Dein Blut ist kalt;
 Du hast nicht Sehkraft mehr in diesen Augen,
 Womit Du funkelt. — —

— — — — —
 Was Einer wagt, wag' ich.
 Komm mir zu Leib als Rufslands zott'ger Bär,
 Bepanzert Nashorn und Hyrkaner Tiger,
 Nimm jegliche Gestalt, nur diese nicht,
 Nicht beben sollen meine starken Nerven:
 Leb' wieder, fordr' auf's Schwert mich in die Wüste;
 Weich ich Dir zitternd aus, so nenne mich
 Dann Dirnenpuppe. — Weg, Du grauer Schatten!

Alle Gefahren der Wirklichkeit will Macbeth bestehen, nur dies Unfaßbare nicht, mit welchem alle menschlichen Verbindungen zerrissen sind. So fühlt auch Richard III. mehr Schrecken vor den Schatten seines Traumes, als vor zehntausend Kriegern; so empfinden wir überhaupt im Traume unfagbare Furcht, weil kein Maß mehr zwischen uns und dessen Gestalten existirt.

Mit dem Häßlichen verbunden wird das Furchtbare zum Graußigen, Scheußlichen, Entsetzlichen. Es bedarf hierfür keiner befonderen Auseinandersetzungen. Ich will nur, weil wir uns foeben im Gebiet des Dämonischen bewegten, daran erinnern, daß unfere nordische Phantafie sich zu diesem Häßlich-Furchtbaren neigt, während der von Schönheit mehr durchdrungene Helene sich eher mit dem Furchtbaren genügen ließ. Unfere Hexen mit scheußlichen Attributen und manche feiner Schauergestalten, z. B. eine Gorgo mögen dafür angeführt werden. Wenn wir an das Furchtbare keinen Maßstab legen, haben wir natürlich auch keinen Eindruck von Furchtbarem. Sowie wir ihm gegenüber ein Maß finden, mindert sich sein Schrecken oder fällt fort. Daher verliert es sich durch Gewöhnung, die uns schließlich ein ruhiges Urtheil gestattet. Der Seemann ermißt die Gewalt des Meeres und nun hört — außerordentliche Fälle ausgenommen — die Furcht auf, die ein Anderer vielleicht empfindet. Der Abgrund, der den ungewohnten Blick mit Schwindel umnachtete und uns in wirren Kreifen zum Sturz zu ziehen schien, — er hat uns nicht getödtet. Wir beginnen unfere Kraft mit ihm zu messen. Vielleicht bleibt er furchtbar, vielleicht erscheint er nur noch ungeheuer oder sehr groß, wenn wir ihn lange betrachten. Im Gefühl der Sicherheit mögen wir lächeln.

↳ Natürlich kann kein Eindruck des Furchtbaren entstehen, wenn der Eindruck auf eine, dem Furchtbaren nicht zugängliche Seele trifft. Dies geschieht entweder, wenn dieselbe stumpfsinnig Alles von sich abgleiten läßt oder keine Ahnung von dem hat, was eigentlich droht, oder gar keine Vergleiche anstellt zwischen sich und dem Furchtbaren und nicht vorschauend an die Folgen denkt, oder von einem Impuls oder Gefetz — Aufregung, Pflichtgefühl u. f. w. — getrieben wird, über welchem sie Alles vergißt. Aber auch bei vollem Erkennen des Furchtbaren kann der Mensch sich dagegen wahren, der unerfchütterlich das eigene Maß im Busen gewonnen hat, der in sich zur höchsten Harmonie gekommen ist. Das Vertrauen, das die Religion verleiht, mag ihn dahin geführt haben, indem er die Gottheit überall sieht und ihr vertraut, oder der hohe Muth mag im Stolz oder durch die Ueberzeugung von der unbezwinglichen Kraft des Menschengeistes gewonnen sein —

— — — — —
 Si fractus illabatur orbis,
 Impavidum ferient ruinae.

Jede solche Furchtlosigkeit aber scheint über das Maß der schwachen menschlichen Natur hinauszurücken und wird damit erhaben.

Die Verbindung des Häßlichen mit dem Furchtbaren erzeugt die Empfindungen der Nachtseiten des Lebens. Hier waltet das unserer Natur Todfeindliche, das wir mit dem Schauerhaften, Grauenhaften, Scheußlichen, Entsetzlichen bezeichnen, alles, was unter häßlichen Formen maßlos, widerfönnig, unerhört, verrucht, dämonisch, fatanisch u. s. w. erscheint: die Pest mit ihrer Zerstörung und Verwefung, die Hungersnoth mit ihren Schauerlichkeiten, der Wahnsinn in seiner Vernichtung, schauerhafte Verbrechen, der ganze vorhin schon berührte häßliche Aberglauben; dann alles Häßlich-Bedrohende in der Natur, dunkle Höhlen etwa voll Moder mit kriechendem, giftigem Gwürm, das häßliche giftige Gethier überhaupt — in der furchtbaren Wirkung des Giftes liegt etwas Maßlos-Unbegreifliches —, kurz wir haben ein wüßtes Reich darin vor uns, das wir nur mit Schauer betreten.

Wir wollen hier ebenfalls nur ein einzelnes Beispiel des Schauerlichen, Häßlich-Furchtbaren herausgreifen, und zwar ein echt germanisches, das im Gespenstig-Grauenhaften sich bewegt. Der König Hrodgar hat einen weiten Saal erbaut, den schönsten, der auf Erden zu finden. Darin schlafen die Helden. Aber im Moore wohnen schreckliche Unholde; in des Sumpfes Abgrund, der Unthiere Sitz, haufen die von Gott Verworfenen, Grendel und seine Mutter.

In Düsterniß

Bewohnen sie Wolfschluchten, windige Klippen,
 Das fahrvolle Fennmoor, wo in Felsenströmen
 Unter nächtlichen Klüften niederstürzt die Flut,
 Den Werder unterwühlend — —
 Unheimlich hängt ein Hain darüber,
 Mit gewaltigen Wurzeln das Wasser überhelmend.
 Ein schauerlich Wunder schaut man allnächtlich da:
 In der Flut ist Feuer. Doch so erfahren lebt
 Der Menschen Keiner, der das Moor gegründet hat.
 Wenn von Hunden gehetzt auch der Haidestapfer,
 Der hornstarke Hirsch den Holzwald sucht,
 Das Leben läßt er, wie lange verfolgt,
 Doch eher am Ufer, als er darinne
 Sein Haupt behütete: so ungeheuer ist es dort,
 Wo wider die Wolken der Wogen Gemenge
 Starr emporsteigt und der Sturm sich austobt
 In leiden Gewittern, daß die Luft sich verhält
 Und die Himmel weinen.

Aus diesem Sumpfe kommt im Schleier des Dunstes Grendel gegangen. Der Meuchler, der Gottes Zorn trägt, wadet in Wolken, vor den Augen, der Lohe vergleichbar, leidiger Glanz. Dreißig Helden zerreißt er, ihr Gebein zerknirschend, ihr Blut trinkend, wie er zuerst geschritten kommt zum Saal. Dann kehrt er wieder, die hohe Halle verwaifend, bis Beowulf über dem Meere von seinen Gräueln hört und sich entschließt ihn zu bestehen. Er bettet sich in den Saal. Der Leidstifter greift nach ihm, da packt ihn Beowulf

Und faßt' ihm die Fäufte: die Finger zerbrachen
 Dem Riefen, da rückwärts ihn der Recke stiefs.
 — — Das war ihm ein grauer Gang.
 — Aus fuhr ein Geschrei
 So neu und nie erhört, die Norddänen fafste
 Schüttelnder Schrecken, die Schaaren der Männer,
 Die auf dem Walle den Wehruf hörten,
 Den Gegner Gottes das Grauslied brüllen,
 Den sieglofen Sang des Verfehrten Jammerlaut.

Grendel unterliegt im Kampfe den Händen des Beowulf, aber die noch graufere Mutter gilt es jetzt zu tödten. Nun reitet Beowulf mit Führern in das Moor, bis er überwachen sieht

Den grauen Stein von starrenden Bäumen,
 Wonnelofem Wald. Ein blutig Waffer stand
 Trübe darunter.
 Das Volk fah von Blut das Fennmoor wallen,
 Von heißem Herzfaft. Ein Horn fang zu Zeiten
 Ein fchaurig Sterbelied . .
 Sie fahn im Waffer Wurmgefchlechter viel,
 Seltfame Seedrachen fih im Sumpfe tummeln
 Und an der Klippen Nafen die Nifche lauern.
 Hinweg floh Gewürm und wild Gethier — —

Dort taucht Beowulf hinab ins Moor und in ihrer Höhle muß auch Grendels Mutter nach schrecklichem Kampfe ihm unterliegen. Erfreulich aber in allem Graus erscheint die Heldenkraft, die unbezwingbare Seele in dem gewaltigen Körper, die selbst dies Schreckliche besiegt und dadurch uns die ästhetische Freiheit wiedergiebt.

Es muß auch bei diesem Häßlich-Furchtbaren, oder vielmehr zumeist bei ihm, hervorgehoben werden, daß es für die Kunst nur mit Vorsicht zu benutzen ist und standhaltend für den Blick — im Gemälde, in der Sculptur — leicht unerträglich wird. Auch das Drama ist hier gebundener durch die sichtbar darstellende Auffassung als die sonstigen Arten der Poesie. Immer aber, wenn das Graufige benutzt wird, muß es gebändigt erscheinen durch den kräftigen gefunden Sinn des Künstlers. So wie sich dieser selber vom krankhaften Graufen packen läßt und ein fieberndes Behagen daran bekundet, mit bebenden Nerven, furchtverzerrt in diesen Tiefen zu wühlen, so bekommen wir das volle widerwärtige Gefühl. Ein Shakespeare darf es wohl wagen, auch das Entsetzliche uns vorzuführen; die gefunden Nerven des Mittelalters brauchten sich nicht so leicht vor den Höllenfratzen des Fegefeuers zu scheuen, wenn sie darüber die Lichtengel walten lassen; aber wenn Theodor Amadeus Hoffmann und andere deutsche und französische Romantiker uns ihre graufigen Spukgeschichten und irren und wirren Ausgeburten krankhaften Geistes

erzählen, wo wir mit wahnfinnigen Fratzen zu Tische sitzen, oder Menschen erblicken, die auf Eisbären Menschenblut aus Schädeln trinken, ohne daß sich die Dichter über diesen graufigen Eindrücken halten können, dann spricht daraus eine schlimme Verkehrtheit, Krankheit der Dichterseele oder Albernheit. Denn auch dieser Bogen, zu stark gespannt, bricht; auch das Graufige kann umschlagen und wird dann lächerlich, wie jeder solcher Umschlag. Wir sehen, daß dieses Maßlos-Verzerrte überhaupt kein Maß hat und nur der Schatten von einem Nichts ist.

Wo das Graufige beliebt ist, ist etwas „faul“ im Volk. Entweder ist es barbarisch, roh und seine stumpfen Nerven können durch Schreckliches allein gekitzelt werden, oder es ist verdorben, abgestumpft, blasirt. Der Wilde und der verthierte Mensch weiden sich an Qualen ihrer Opfer und Scheußlichkeiten, wie das Geschlecht, welches Juvenal in seiner Verworfenheit schildert.

Wohl wird der Künstler der schwächlichen Zeit das Entsetzliche entgegenhalten dürfen, damit sie ihre Nerven dagegen stärkt, aber nur unter den angegebenen Bedingungen. So wie er über das Ziel hinausschießt, wird sein Werk an sich häßlich; je größer die darauf verwandte Kraft, desto widerwilliger ihre Erscheinung. Nur zu oft wird hiergegen gefehlt; um gar nicht der untergeordneten Autoren mit ihren Gräuel- und Schaudergeschichten zu gedenken, können uns aus den letzten Zeiten ein Hebbel oder ein Delacroix mit seiner Metzlei von Skios darüber belehren.

Eine ausführliche treffliche Darlegung des ganzen Gebiets des Häßlichen giebt: Rosenkranz, Ästhetik des Häßlichen, auf welche hier für das eingehendere Studium verwiesen wird.

Dem Furchtbaren steht das Gleichgültige gegenüber, welches Alles in sich begreift, was weder durch Gefetzmäßigkeit uns anzieht, noch durch Ungefetzmäßigkeit uns abstößt, was weder ein harmonisches, noch ein disharmonisches Gefühl in uns erweckt. Ist im Furchtbaren der Mensch gleichsam aufgehoben, so ist er beim Gleichgültigen vollständig indifferent; er schwankt zwischen dem Lachen und dem Verlachen oder das lachbare Object existirt überhaupt nicht für ihn in ästhetischer Beziehung. Wir befinden uns hier in dem Reiche der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit, dessen, was nicht schön, aber auch nicht häßlich genannt werden kann, was so, was aber auch anders sein könnte, ohne daß wir ein größeres Interesse dafür gewöhnen. Wäre weiß schön, schwarz häßlich, so hätten wir hier grau. Kein Maß ist darin recht ausgeprägt, noch wird es besonders vermißt oder verkehrt gefunden. Natürlich ist dieses Gebiet von Jedem zu fliehen, der unser ästhetisches Interesse zu erwecken sucht; es sei denn, daß er eine Folie für seine höheren Gestaltungen braucht, die er doch nicht aus dem Häßlichen nehmen will. Der Trivialität gefällt freilich auch das Triviale. Wenn Shakespeare uns hin und wieder Dutzendmenschen vorführt, wie Rosenkranz und Gündensterne im Hamlet, so erkennen wir darin eine meisterliche Anwendung; schlimm aber ist es,

wenn die ganzen Werke, wie eine Unzahl von englischen, schwedischen und deutschen Romanen, sich nicht aus der Sphäre des Langweiligen und Gewöhnlichen erheben und wir in solchem grauen Philistertum und seinem bleiernem Druck nichts als die gewöhnlichsten Seiten des gewöhnlichen Lebens wiederfinden. Was ewig gleich unwichtig sich ablebt, ist nicht werth, durch die Kunst festgehalten zu werden.

Nach dem Häßlichen hinüber nennen wir es das Niedrige, indem bei dieser Empfindung sich Gleichgültigkeit mit Widerwillen zu paaren beginnt. Ueber das Niedere fühlen wir uns erhaben. Es zeigt noch nicht ganz verschobene, widersprechende Verhältnisse, steht aber schon hart an der Grenze, wo unfer Unmuth sich in Widerwillen verwandelt. Es giebt das niederste Maß an; was darunter fällt wird gemein, in des Wortes schlimmer Bedeutung und nicht als „gewöhnlich“ gefaßt. Niedrig ist der Ausdruck eines Menschen, in welchem das Thierische der menschlichen Natur zum Vorschein kommt, ohne das Geistige ganz zu verdrängen. Er wird gemein, wenn er sich in Sinnlichkeit und Rohheit zum Viehischen steigert, in welchem Begriffe das geistige Element ganz ausgeschlossen ist. Das — im schlechten Sinn — Bäurische und Plebejische, dann das Cynische, Unflätige, Pöbelhafte hat im Niederen und Gemeinen sein Wefen. Hier agiren die Kärrner, die Gadshill die Laterne nicht leihen wollen und mit John Falstaff Bekanntschaft machen, hier der Pöbel des Coriolanus, oder die brüllende Masse, für welche der Pförtner in Heinrich VIII., ein Dutzend Dornstöcke, und starke, bestellt; hier die Figuren der Schenk- und Kirmeßbilder der holländischen Schule; hier finden die unflätigen Späße der Fastnachtsspiele und des Hans Wurst ein wiehernes Gelächter; hier flucht und säuft der Trunkenbold, keift das schmutzige Trödelweib — von all dem Gewöhnlich-Niederen abgesehen, mit welchem das Leben angefüllt ist.

Es ist ein ungemein großes Gebiet. Glücklicher Weise wird es für die Ästhetik verwendbarer, weil es, noch nicht vom absolut Häßlichen erfüllt und ohne Furchtbares in sich zu tragen, leicht durch das Komische aufgelöst werden kann. Wir werden den Gebrauch, den das Komische davon macht, bald näher betrachten.

Das Gemeine hat natürlich seine Freude am Gemeinen, das Niedere am Niederen. Die Späße eines Eulenspiegel und Pfaffen von Kahlenberg sind das Entzücken von Jahrhunderten gewesen. Eine davon verschiedene Anwendung findet das Lachbar-Häßliche, wenn seine Derbheit und rohe Natürlichkeit als Folie gebraucht wird und als Gegengewicht gegen Ueberfeinerungen und Verkehrtheit, um dadurch den richtigen Standpunkt für die Beurtheilung des letzteren zu gewinnen. Man denke nur an Sancho Panfa, den getreuen Schildknappen des edlen Ritters aus der Mancha.

Vom Lachbaren zum Schönen hinüber haben wir das Reizende gesetzt. Zwischen diesem und dem Lachbaren haben wir die Empfindungen, die durch

ein kleinliches Maß in den Gegenständen erweckt werden, das Niedliche in feinen verschiedenen Arten, dann auch das nur schlechthin Gefällige, was wohl „hübsch“ erscheint, aber nicht auf die Bezeichnung des Reizenden, geschweige auf Schönheit Anspruch machen kann. Während wir über dem Gefälligen stehen, unfer Maß entschieden größer ist, als dasjenige des Niedlichen und Hübschen, fühlen wir mit dem Reizenden eine größere Gleichartigkeit. Alles darunter Stehende können wir belächeln, für das Reizende wird uns das Lächeln allein bleiben. Es ist ein Schönes in geringerer, mehr ungebundener, spielender Gefetzmäßigkeit. Anstrengung, zu feiner Beurtheilung das Maß in uns zu finden, erfordert es noch nicht. Es muthet uns an, reizt uns sich ihm zuzuwenden, kann uns aber noch nicht mit der tiefen, starken Liebe, dem völligen Aufgehen, wonach das wahre Schöne uns verlangen läßt, erfüllen.

Als besonders anmuthig oder reizend wird uns das Schöne erscheinen, wenn es sich feiner strengen Vollkommenheit im heitern Spiele begiebt und diese oder jene Gefetzmäßigkeit überhüpfend sich freier, ungebundener, innerhalb weiterer aber immer noch sicherer Grenzen bewegt. Hier ist dann Schönheit die Trägerin des Reizenden, Anmuthigen; unsere Empfindungen bleiben also gehobener, wenn wir auch in dem Spiele des Reizenden ihnen eine größere Anspannung erlassen. Man hat deswegen auch das Anmuthige nur der beweglichen Schönheit zugefehen wollen (Schiller: Ueber Anmuth und Würde). Aber auch in dieser Beschränkung gefaßt, sehen wir, daß unsere Bestimmung eines geminderten Maßes im Reizenden bleibt. Betrachten wir den Gürtel der Anmuth, den die Kypriß der Here leihet, um das Herz des Zeus verführerisch zu bewegen:

Sprach's und löste vom Busen den wunderköllichen Gürtel,
 Buntgefickt: dort waren die Zauberreize verammelt;
 Dort war schmachtende Lieb und Sehnfucht, dort das Getändel,
 Dort die schmeichelnde Bitte, die oft auch den Weifen bethört.

In allem Genannten ist ein Unterordnen, ein Hinanstreben zu dem Umworbenen, eine Herabablafung des wahren Schönen von feiner Hoheit und Strenge. Und hierin, in dem kleineren Maße, welches das Reizende hat, gegenüber den hohen Anforderungen des Rein-Schönen, liegt die große Anziehungskraft, welche es ausübt. Es gefällt häufiger, schneller als das Schöne, namentlich der Masse. Ja, viele verstehen nur feine Leichtigkeit, fein Spiel zu würdigen. Um das Schöne zu erfassen, dazu muß sich in der Brust des Beschauers eine volle, reine Harmonie finden, mit welcher Jenes verschmelzend dann die höchste Empfindung des Wohlgefallens giebt. Wer sie nicht besitzt, kann auch das Schöne nur ahnen, nicht ganz würdigen, nicht völlig begreifen. Leicht wird es ihm streng, ja steif in feiner vollkommenen Gefetzmäßigkeit erscheinen, von der Nichts hinwegzuthun, zu welcher Nichts hin-

zuzufügen ist, die Laune ausschließt. Der gewöhnliche Sinn, dessen innere Harmonie lückenhaft ist, wird sich darum zu dem gleichfalls Lückenhaften oder ihm Entsprechenden durch die Willkürlichkeit hingezogen fühlen. Die Seele in ihrer gewöhnlichen Empfindung, in Stimmungen, wo sie sich nicht abringen mag, um das höchste eigene Maß zu gewinnen und anzulegen, fühlt also Neigung zum Reizenden, während sie sich wohl vom streng Schönen abwendet, ja mit ihm sich zu messen scheut und Widerwillen empfindet. Das Reizende ist zu allen Stunden gefällig, läßt sich leicht erfassen. Es ist die anmuthige Nymphe, die sich zu uns niederneigt, während die reine Schönheit als die hehre Göttin erscheint, zu der wir emporsehauen, bis unsere Herzen in Reinheit ihrer würdig geworden und ihr Blick dem unsern in wehevoller Liebe antwortet. Dagegen zieht uns das Reizende nur an sich auf eine gleiche Stufe, nicht hinauf. Dem gewöhnlichen Sinn schmeichelnd steht es da, zum Spiel, zum Tändeln, zu schneller Anerkennung und zu ebenso schnellem Verlassen, um sodann das Spiel von Neuem zu beginnen. — Ein bedeutender Reiz liegt dabei in dem Willkürlichen, in der größeren Freiheit, die es dem strengen Schönen gegenüber besitzt; dadurch wird es für viele Stunden ein wahres Bedürfniß, für die Stunden der Erholung, wo der Geist ausruhen will, wo er sich abspannt von schwerer, streng bannender Arbeit. Strengerer, zwingender und gezwungener, logischer Sinn zeichnet den Mann aus, während das Weib in Allem mehr eine schöne Willkürlichkeit zeigt. Er hat mehr Gesetz, sie mehr Willkür. Er verlangt daher als Ergänzung das Reizende der Frau; sie sucht in ihm die strengere Festigkeit. Auch im Bau beider Geschlechter drückt sich dieser Unterschied aus; der Mann hat eine herbere, großartigere, die Frau eine weichere, reizendere Schönheit.

Auch wenn wir das Maß des Mannes als Norm anlegen, finden wir, daß die, in körperlicher wie doch auch mehrfach in geistiger Hinsicht schwächere Frau unter dieses Maß, also ins Reizende fällt. Nehmen wir das Maß der Frau als Norm, so steigt der Mann darüber hinaus. Es rückt die männliche — sinnliche und geistige — Schönheit ins Erhabene hinüber. Naturgemäß sucht und verlangt darum auch der Mann das Reizende bei der Frau. Anderseits muß die Frau im Manne etwas Erhabenes finden, oder sie wird sich auf die Dauer nicht von ihm gefesselt fühlen. Das bloß Reizende wird ihr bei ihm nur auf kurze Zeit gefallen; es stellt ihn auf eine Stufe, die sie selber einnimmt und auf welcher sie leichtlich Siegerin bleibt. Sie fühlt also keine Ergänzung zu der höheren Harmonie, welche Mann und Weib in ihrer Vereinigung darzustellen haben, kann also niemals die rechte Befriedigung empfinden.

In feiner Willkürlichkeit offenbart sich wohl, wie gezeigt, das Reizende. Diese Willkür darf sich jedoch nicht schrankenlos zeigen, wodurch sie ins Häßliche fallen würde; darf auch den Stempel der Absicht nicht an der

Stirn tragen, wodurch sie maskenhaft erschiene. Sie braucht nicht im eigentlichen Sinne des Wortes „naiv“ zu sein, so daß sie nicht weiß, was sie thut, sondern kann auch in einem gewissen absichtlichen „Gehenlassen“ sich reizend zeigen; nur darf eben die Absicht nicht durchschlagen. Letzteres zeigt sich in der Coquetterie, die außer in wirklichen größeren Anreizungen zum größten Theil in bewußter Willkür besteht.

Die Vorneigung zum Reizenden bleibt übrigens stets ein gewisses Zeichen der Schwäche einer Zeit. Ein Nachlassen der Kraft wird dadurch verkündet.

Tiefer als das Reizende, wie schon gefagt wurde, liegt das Gefällige, Hübsche mit all den verwandten Begriffen. Noch immer waltet darin eine gewisse Schönheit; es bietet daher die hauptfächlichste Klasse der wohlgefälligen Empfindungen für Alle, deren eigenes Maß des Schönen ein sehr geringes ist.

Was höher als das Reizende zum Schönen hinüberführt, möchte ich das Liebliche, in der Bedeutung des Lieberweckenden, nennen. Es zeigt sich gefetzmäßiger, als das Reizende, wird darum auch dem darin waltenden Willkürlichen, Beweglichen mehr entzogen und zu der höheren harmonischen Ruhe des Schönen gerückt. Mit dem Lieblichen ist kein Begriff des Launigen und Launischen verbunden, wie bei dem Reizenden. Es ist stillere, fanftere Schönheit, die aber noch nicht zu der strengen Geschlossenheit in sich aufgestiegen ist, die das Rein-Schöne kennzeichnet und für die Meisten im Schein eines Unnahbaren, in einer gewissen kalten Hoheit erscheinen läßt. Wohl dem Schönen, das lieblich und auch reizend erscheinen kann. Alle Herzen stehen ihm offen.

VIII.

Das Erhabene.

Erhaben, sagt Kant, ist das Schlechthin-Große, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist. Es ist, was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemüthes beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft. Die genaue Prüfung zeigt uns darum auch, daß es sich nur auf die Vernunft bezieht, nur in unseren Ideen, nicht im Äußerlich-Großen zu suchen sei. — Die Idee überwiegt die Erscheinung, sagt dafür die Hegel'sche Schule.

Erhaben nennen wir das über unsere Kraft erhabene, vom Maß Beherrschte, dessen Maße jedoch sich unserer Bemessung entziehen. Unsere Maße sind dafür zu klein, Gesetzmäßigkeit ist da, aber wie sie messen?

Nähmest Du Flügel der Morgenröthe und flögest zum äußersten Meere, sagt der Psalmist, oder: der Himmel ist sein Stuhl, die Erde ist seiner Füße Schemel . . . an solcher Unmöglichkeit des Begreifens und Erfassens einer gewaltigen Harmonie ist das Wesen des Erhabenen zu erkennen.

Sowie Maßlosigkeit herrscht, geht das Erhabene ins Furchtbare über; es ist leicht einzusehen, wie schwankend der Begriff des Erhabenen und Furchtbaren für die Beurtheilung oder in der Auffassung sein kann. Nehme ich die Begriffe: Unendlichkeit, Ewigkeit, so sind sie furchtbar, wenn ich nicht durch den Glauben an eine Gottheit, durch die Annahme einer Weltordnung eine Harmonie in sie hineinlege, die ich freilich nicht fassen und begreifen, höchstens nur mit meinen Ahnungen streifen kann. Aber dann werden sie erhaben.

Die Gottheit, das Schickal sind furchtbar oder erhaben, je nachdem ich die Willkür von ihnen hinwegdenke und ihnen eine Harmonie, ein Maß beilege.

Der Gott Juda's ist furchtbar, denn er ist maßlos in seinem Grimm und unbarmherzig in seiner Rache. Gott ist der Herr; Juda sein Knecht. Der

Zeus der Hellenen ist erhaben. Auch er vermag Himmel und Erde mit dem Winken seiner Augenbrauen zu erschüttern, aber sein Anbeter kann freudig zu ihm auffchauen; das Maß thront auf seinem Antlitz, wie es seine Handlungen beherrscht.

So sind Sternweiten, so ist das Meer, der Himmel, Sturm, Wetter und was es Gewaltiges giebt unter dem Himmel und auf Erden, erhaben, wenn wir eine Harmonie darin erkennen. Ein Kanonenschlag, eine Pulverexplosion mit einem Knall können darum, weil sie in sich kein Maß tragen, nie erhaben sein, aber der Knall des Geschützes, der wiederhallt, der Donner, der an den Bergwänden oder in den Wolken rollt, wird erhaben, weil er sein Maß in dem Anrollen und Abnehmen mit sich führt, das unferer menschlichen Stimmanstrengung spottet.

Aber welches Maß haben wir anzulegen?

Wir messen die Sonnenweite, fangen an Sternweiten zu bestimmen, wir berechnen die Stärke des Schalls — giebt es denn dabei ein Erhabenes? Hat man nicht, wie Kant gelehrt hat, alles mathematisch Erhabene zu verwerfen, weil man ja nur einen größeren Maßstab zu wählen braucht, um das Erhabene herabzudrücken? Sehe ich einen hohen Baum, so brauche ich nur einen Berg anzufchauen; sehe ich einen Berg von bedeutender Höhe, so brauche ich nur an den Erddurchmesser zu denken, bei diesem an das Planetensystem, für dieses an die Milchstraße und so fort. Dagegen ist zu bemerken, daß jedes Ding mit seinem eigenen Maß gemessen sein will, dieses Maß aber durch die menschliche Kraft des Beurtheilers bestimmt wird. Was unter den so entstandenen, zusammengesetzten, man könnte sagen, menschlich höchsten Maßstab fällt, kann nie erhaben gefunden werden, möge es an sich so bedeutend sein, wie es wolle. Es versteht sich, daß dabei das Dynamisch-Erhabene, eine Kraft, einen großen Vorzug hat, weil ich dieselbe nicht bemessen kann, wie eine Ausdehnung. Wenn wir einen Menschen nehmen, so kann dessen Körperlänge niemals erhaben scheinen, sondern nur groß, weil wir sie jeden Augenblick bemessen, wohl aber mag die ihm zugetraute oder wirklich eigenthümliche Kraft einen solchen Eindruck des Erhabenen machen, weil sie für unsern Maßstab unberechenbar erscheinen kann; auch diese Kraft wird dann wieder gerne auf das schwieriger oder gar nicht genau zu bemessende geistige Gebiet beschränkt. Aber der rohere, nur körperliche Mensch wird auch bei einer unverhältnißmäßigen Anzahl von Pfunden, die Jemand hebt, oder bei der für ihn undenkbaren Dauer der Anstrengung, die der Athlet, die der Boxer aushält, die Hochachtung des Erhabenen empfinden.

Es kommt beim Messen des Erhabenen nicht darauf an, ob wir etwas in eine mathematische Formel fassen können, sondern ob wir einen klaren Begriff noch mit dem Maße verbinden. Eine Meile ist eine Zahl, die nichts befagen will für das Erhabene, wenn ich dagegen eine Sonnenweite nehme.

Aber ein Berg, der eine halbe Meile hoch ist, wird schon erhaben, sobald mir diese Höhe ein Gefühl meines eigenen kleinen Maſes von Höhe und Stärke bringt. Steigt er flach an, so kann er mir einen solchen Eindruck nicht machen. Ich finde weder Vergleichungspunkte, noch sehe ich eine besondere Schwierigkeit, ihn zu ersteigen, indem mir ja keine Hindernisse in den Weg treten. Aber er steige gewaltig empor, schroff, schwierig, so empfinde ich mit dem Gefühl meines kleinen, dagegen nichts bedeutenden Maſes den Eindruck des Erhabenen — immer vorausgesetzt, daß er den Eindruck des Schönen an sich trägt. Ein Chaos kann nie erhaben sein. In dieser Weise hat man das richtige Maß zu suchen. Außerdem freilich kämen wir auch beim Erhabenen nur zu einer öden Einheit: der philosophischen Gewiſheit des „Ich“; die Ästhetik hat mit ihren mannigfaltigen Erscheinungen alsdann von selber aufgehört.

So lange ich nach einem deutlichen, mir völlig geläufigen Maß messen kann, so lange giebt es für mich kein Erhabenes.

Andererseits kann das, was mir die Maßstäbe nimmt, den Eindruck des Erhabenen hervorrufen, wo er an sich nicht erweckt sein würde. In dieser Weise sind Dämmerung und Dunkelheit wichtig.

Das Erhabene erscheint in der Natur, es erscheint im geistigen Leben, überall, wo wir hinaufsehen zur unfaßbaren Größe. — Wie sollte man hier nicht an Hiob oder an die Psalmen erinnern oder an die gewaltigen Propheten. Wenn der Herr zu Hiob sagt: „Kannst Du dem Roß Kräfte geben oder seinen Hals zieren mit Geschrei? Kannst Du es schrecken wie die Heuschrecken? — Flieget der Habicht durch Deinen Verstand und breitet seine Flügel gegen Mittag? Fleuchet der Adler auf Deinen Befehl so hoch? Siehe den Behemoth. Seine Knochen sind fest wie Erz, seine Gebeine sind wie eiserne Stäbe . . . Er schluckt in sich den Strom und achtet's nicht groß; läßt sich dünken, er wolle den Jordan mit seinem Munde ausschöpfen . . . Kannst Du den Leviathan fangen mit einem Hamen und seine Zunge mit einem Strick fassen? Kannst Du ihm eine Angel in die Nase legen und mit einem Stachel ihm die Backen durchbohren? Meinst Du, er werde Dir viel Flehens machen oder Dir heucheln? . . . Wer kann ihm sein Kleid aufdecken? Und wer darf es wagen, ihm zwischen die Zähne zu greifen? Wer kann die Kinnbacken seines Antlitzes aufthun? Schrecklich stehen seine Zähne umher . . . Sein Niesen glänzet wie ein Licht; seine Augen sind wie die Augenlider der Morgenröthe. Aus seinem Munde fahren Fackeln und feurige Funken schießen heraus . . . Sein Odem ist wie lichte Lohe und aus seinem Munde gehen Flammen. Sein Herz ist so hart wie ein Stein, und so fest wie ein Stück vom untersten Mühlstein. Wenn er sich erhebt, so entsetzen sich die Starken und wenn er daher bricht, so ist keine Gnade da. Wenn man zu ihm will mit dem Schwert, so reget er sich nicht; oder mit dem Speiße, Geſchoß und Panzer. Er achtet Eisen wie Stroh, und Erz wie faul

Holz. Kein Pfeil wird ihn verjagen, die Schleudersteine sind ihm wie Stoppeln. Den Hammer achtet er wie Stoppeln; er spottet der bebenden Lanze . . . Er machet, daß das tiefe Meer siedet wie in Töpfen, und rühret's ineinander, wie man eine Salbe mengt. Nach ihm leuchtet der Weg, er machet die Tiefe ganz grau. Auf Erden ist ihm Niemand zu gleichen; er ist gemacht ohne Furcht zu sein. Er verachtet Alles, was hoch ist; er ist König über alle Stolzen.“

Das ist Schilderung des Erhabenen in der Zeit der Lanzen und Pfeile.

Satz um Satz das Unvergleichliche, gegen welches das Höchste, was der Mensch hat an Kraft, Geschwindigkeit, Muth wegfällt.

So singt David: Führe ich gen Himmel, so bist Du da, bettete ich mich in der Hölle, siehe so bist Du auch da. Nähme ich Flügel der Morgenröthe und bliebe am äußersten Meer, so würde mich doch Deine Hand dafelbst führen und Deine Rechte mich halten. Spräche ich: Finsterniß möge mich decken, so muß die Nacht auch Licht um mich sein. Denn auch Finsterniß nicht finster ist bei Dir und die Nacht leuchtet wie der Tag, Finsterniß ist wie das Licht . . .

Der Geist, welcher das Größte, Mächtigste denken und sich vorstellen kann, ist selbst erhaben. Er wird es auch durch seine Macht, durch die unberechenbaren Wirkungen, welche seine Erkenntniß, seine Werke, sein Wille auszuüben vermögen, durch die Kraft mit dem Übergewaltigsten zu ringen und sein Selbst dagegen zu wahren.

Der bewußte Entdecker, der die Folgen seiner Entdeckung geistig überschaut, empfindet Erhabenheit. Wer den unendlichen Raum, die Ewigkeit oder sonstiges Abfolutes, Gott gleichsam im Geist anzuschauen oder nachzufühlen vermag, genießt in solcher Übersinnlichkeit und Verzücktheit der Phantasie das Erhabene. Der Herrscher über das Wohl und Wehe von Millionen, der große Staatsmann, der große Feldherr, die mit einem Worte, einem Federstrich, einer Rede, einer Schlacht die Geschicke der Völker, und zwar vielleicht für immer, verändern können, besitzen eine erhabene Macht. Die Denker, Gesetzgeber, Künstler, welche die Völker geistig bestimmen durch Lehren, Grundsätze und Kunstwerke, desgleichen. Aber das Erhabene des Geistes ist nicht auf seine directe Macht beschränkt. Jede hohe Kraft, die wir bewundern müssen, während wir zweifeln, ob wir sie selbst besäßen oder auszuüben stark genug wären, rückt für uns an das und in das Erhabene. Auch das bloße Widerstandsvermögen, auch das Dulden und Leiden edler Art. Der edle große unerschütterliche Charakter ist erhaben, jede Überzeugungstreue ohne Wanken und Schwanken, die Liebe, die Güte, die Wahrheit u. s. w. ohne Fehl. Der Dulder am Kreuz, der noch die Liebe gegen die, die ihn hassen und tödten, und die Ergebung gegen seinen Gott bewahrt, ist erhaben. Ein tapferer Mann, sagt Seneca, im Kampf mit der Widerwärtigkeit ist ein anziehendes Schauspiel für Götter. Der edle Mensch in der Erfüllung seiner Pflicht, handelnd nach Überzeugung und Gewissen, der sich

vor keiner Gewalt beugt, der weder durch Furcht vor dem Tode oder äußerer Schmach oder Unglück, noch durch Lockungen des äußeren Glückes und Ruhmes sich beirren läßt, nach Recht und Gewissen sich selber treu zu bleiben (in demokratischen Zeiten ist z. B. Volksgunst der Tyrann, dem so Viele sich beugen) und der ruhig seine Pflicht thut, rückt ins Erhabene. Es muß dabei die Seele frei und nicht etwa durch Haß, Verstocktheit, knechtischen Gehorsam, blinden Fanatismus krank oder stumpf sein; anders fehlt das Schön-Maßvolle, das zum Erhabenen nöthig ist. (Der Wille hat sein Maß in sich, wenn er nicht Eigensinn ist; der Zorn wird maßlos und furchtbar; die Wuth drüber hinaus häßlich und entsetzlich.) Der fromme Märtyrer, nicht der Fanatiker wirkt erhaben. Sokrates vor seinen Richtern und lächelnd den Giftbecher leerend, Curtius, der schön gewaffnet zum Abgrund reitet, Iphigenie, die sich willig für ihr Volk opfern läßt, der sterbende Epaminondas, Maria Stuart und Marie Antoinette Angesichts der Hinrichtung u. f. w. u. f. w. werden erhaben. Erhaben ist die einfache Gesinnung und schöne Bescheidenheit nach den größten Thaten, wie wir sie heut an einem Kaiser und einem großen Feldherrn sehen, die sich darin den höchsten Mustern, zu deren letzten ein Washington zählt, anreihen.

Die Anerkennung des Erhabenen kümmert sich nicht darum, ob es vielleicht an einem uns Feindlichen sich offenbart, wenn nicht etwa der Haß unser Urtheil trübt. Selbst die gewaltige Kraft und der feste Wille des Bösen kann uns unter Umständen zu schaudernder Anerkennung zwingen, wenn es als Verkehrung großer Eigenschaften erscheint, die ebenso dem Besseren oder Guten dienen können.

Das einfach Schlechte oder Böse ist uns widerwärtig oder verhaßt und gefürchtet; je mehr es gehäuft ist, desto scheußlicher oder thierisch-unverständiger erscheint es uns. Aber sehen wir einen bösen Menschen mit Allem kämpfen, was wir für mächtig erachten, mit der menschlichen Gesellschaft, mit den Überzeugungen seiner Zeit, und sehen wir ihn dann auch noch in einen inneren Kampf verwickelt, mit seinem eigenen besseren Ich, mit seinem Gewissen in Zwiespalt — und bäumt er doch gegen Alles auf in schwerem Ringen, hält er sich lange Zeit gegen so viele Kräfte, die schon einzeln einen Starken niederwerfen können, dann wird solcher böser Charakter ein Hauptvorwurf für die Schilderung des Erhabenen, dessen Sturz freilich durch die Gerechtigkeit wie durch die Wahrheit verlangt wird. Er wird übermenschlich, weil in seinem furchtbaren Ringen ihm die Kraft fehlt, die gegen Alles Festigkeit verleihen kann, das gute Selbstbewußtsein, das Gewissen, weil dieser treueste Helfer und sicherste Freund sein schlimmster Feind geworden.

Richard III. erwacht:

Ein andres Pferd, verbindet meine Wunden!
Erbarmen, Jesus! — Still, ich träumte nur.

O feig Gewiffen, wie Du mich bedrängft!
 Das Licht brennt blau. S'ift todt Mitternacht,
 Angfttropfen, eiskalt, ftehn auf meinem Leib . . .
 Was fürcht' ich denn?
 Hat mein Gewiffen doch viel taufend Zungen . . .
 Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
 Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! fchuldig!
 Ich muß verzweifeln

Kaum haben die fliegenden Fibern des furchtbaren Mannes fich in etwas bei der Stimme Ratcliffs beruhigt und beginnt der Alp des Traumes zu entweichen, der mit feinen graufen Schatten mehr Schrecken in die Seele warf,

Als wefentlich zehntaufend Krieger könnten
 In Stahl und angeführt vom falſchen Richmond,

fo richtet er fich aus der Selbftvernichtung wieder auf, wie er ſchon in der Verachtung des Feindes zeigt. Bald ift er wieder er felbft . . .

Kämpft Englands Edle! Kämpft beherzte Saffen!
 Zieht Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
 Sport eure stolzen Rofs' und reitet im Blut!

Und dazwifchen fliegt ſchon wieder der Blutbefehl. Stanley weigert fich zu kommen —

Herunter mit dem Kopfe feines Sohnes!

Nun fetzt der Feind an; er ift ſchon über das Moor gedrungen. Was macht das Richard!

Wohl taufend Herzen ſchwellen mir im Buſen!

Und nun fällt er, König bis zum letzten Hauch, kämpfend wie der ſchäumende Eber, den er fo oft zum Symbol gehabt . . . Welch ein gewaltiger Menſch!

Aber in diefer Art muß das Erhabene des Böſen ſich zeigen. Gräueltathen häufen hat nichts mit der Erhabenheit zu thun. Ein Menſch, der das Böſe übt, ohne Kämpfe wie die geſchilderten zu beſtehen, kann nie erhaben erſcheinen. Er wird für uns entweder dämonifch (Richard III. ſteht ſchon in diefer Beziehung auf der Grenze), maßlos furchtbar, oder wird zu einem unmenſchlichen, rohen Ungeheuer und erſcheint finnlos, viehiſch. Mit einem Teufel oder einem viehiſchen Barbaren hat das Erhabene nichts zu ſchaffen. Dies wird leider von vielen Künſtlern vergeſſen, die uns Scheufale vorführen und uns ſtatt mit den Gefühlen des Erhabenen, die ſie durch das gewaltige Böſe bezwecken wollen, nur mit Empfindungen des Entſetzlichen und Ekelhaften erfüllen.

Das Erhabene bewirkt Hochachtung, Verehrung. Freilich auch wohl Unzufriedenheit, Neid und Haß bei schwächeren und unedlen Seelen. Die volle, gleiche Harmonie des Schönen giebt es nie; es bleibt in ihm stets ein Streben, ein Emporblicken oder fein eigenthümlicher Charakter ist verloren und es ist zum Schönen geworden, oder in andere Empfindungen übergegangen. Leicht drückt es den, der sich dagegen kleiner gewahrt; wessen Seele nicht den Hochgenuß findet, freudig hinanzustreben, emporzueifern, sich selbst so groß zu machen, daß er das Erhabene ausmessen und erfassen kann, wer dagegen in verletzter Eitelkeit Neid fühlt, wer nicht bewundern, verehren kann, was höher steht als das eigene Ich, der wird das Erhabene mit Unwillen ertragen, wird neiden, wird es scheuen oder es gar hassen. Das sind die Seelen, die es lieben, das Glänzende zu schwärzen und das Erhabene in den Staub zu ziehen. Das sind die Henkersknechte, die den edlen Dulder martern. Das sind die Jago's, die den Othello hassen und ins Verderben stürzen, das ist die Canaille, die einen großen Gefallenen mit Füßen tritt und in Fetzen zerreißt, das sind alle die, welche Erhabenheit zu einer Art Fluch für das Leben machen.

Eine gewisse Scheu vor dem Erhabenen bleibt immer bestehen. Denn wir sehen darin gerade eine übermächtige Kraft, eine Größe, die wir selber nicht so besitzen. Aber diese Scheu, die dem Furchtbaren zu Theil wird, welches uns in dieser Weise im Erhabenen zu liegen scheint, wird sich in Achtung verklären. So lange ich vor einem Gewitter mit den zuckenden Blitzen und dem rollenden Donner ein Gefühl der Angst und Furcht empfinde, betrachte ich es nicht als erhaben, doch wenn ich, nicht gleichgültig, nicht fürchtend, aber achtungsvoll seine Gewalt und Herrlichkeit bewundere, dann und nur dann erscheint es mir erhaben.

Das Wohlgefallen am Erhabenen wird entweder dadurch erweckt, daß es als schützend für uns angeschaut wird — ganz abgesehen von dem rein ästhetischen Wohlgefallen, welches aus der Harmonie entspringt, die es in sich trägt und welche es vom Furchtbaren in dieser Hinsicht unterscheidet —, oder wir fühlen, daß eine Kraft in unserer Brust vorhanden, die dem Erhabenen ebenbürtig ist, ja sich zu ihm aufschwingen und ihm gleich werden kann. Im ersten Fall haben wir gleichsam einen kindlichen Eindruck; wie das Kind oder auch das Weib zum Mann, so schauen wir getrost und uns sicher fühlend zum Erhabenen hinauf; so schauen die Schaaren auf den Helden, so die Völker zu Gott. Wir wollen dann nicht gleichen, sondern nur uns des Erhabenen durch Liebe und Vertrauen würdig zeigen. Im zweiten Fall ein ganz verschiedenes Gefühl: Freude, eine ähnliche Kraft in uns zu entdecken, wie in dem Erhabenen sich zeigt. Und hiemit kann und soll sich dann das Aufwärtsstreben verbinden, dem Erhabenen nun mehr und mehr gleich zu werden, sich selber zu erhöhen. Das kindliche Gefühl lächelt hinauf und lipfelt: Vater. Das Gleichheitsgefühl hebt in der Verzückerung

edlen Stolzes das Haupt und sagt: ich bin Dir ähnlich; ich bin ein Theil von Dir; siehe Deinen Sohn, der Dir gleich wird.

Wer das Erhabene darstellen will, muß es in sich empfinden. Die Künstler, welche es uns vorführen, gehören deshalb zu den größten Menschen. Sie stellen anschaulich die zu erstrebenden Ziele hin für die höchsten Vorstellungen, Gefühle und Ueberzeugungen der Menschheit.

IX.

Das Tragische.



eder Untergang des Schönen und Erhabenen erweckt edlen Geistern Sympathie.

Ein mildes Auflösen und Vergehen rührt; ein herbes gewaltfames giebt noch das Gefühl der Furcht oder des Schreckens zur Trauer.

Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter bezwingt —
die Harmonie erfrischt; das macht weinen.

Siehe da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dafs das Schöne vergeht, dafs das Vollkommene stirbt.

Auch wenn das Groß-Bedeutende endet, wie es nicht anders zu erwarten stand, so haben wir nur Trauer. Sehen wir es aber gegen unsere Erwartung, im Widerspruch mit unserem Hoffen und Wünschen in einen vernichtenden Kampf, in einen unerwarteten schweren Sturz unabwendbar hineingerissen, dann erfaßt Furcht und Mitleiden, das tragische Gefühl uns in erschütternder Weise. Je weniger wir solchen Ausgang vermutheten und eine derartige innere Harmonie und Größe folchem Schickal ausgesetzt wähten, desto erschütternder der Fall. Je höher das tragische Opfer also stand, je näher etwa an der Erreichung eines völlig sichernden Ziels, desto gewaltfämer wirkt dieser Contrast. Glück und Unglück der menschlichen Auffassung schiebt sich hier ein.

Der Sturz des Niederen, Gemeinen, Rein-Furchtbaren oder Rein-Häßlichen kann nie einen solchen Eindruck erzeugen. Wo wir uns freuen und nur Befriedigung über den Untergang empfinden, ist nichts Tragisches.

Auch darf mit diesem Gefühl nicht das bloße Schaudern und Entsetzen

verwechselt werden, welches ein ungewöhnlicher, entsetzlicher Ausgang, Graufamkeit u. dgl. erregt. An sich ist dies nur schrecklich oder scheußlich u. f. w., unter Umständen allerdings kann es auch tragisch sein.

(Wie sehr wird noch, weil dies häufig mißkannt wird, in falscher und schlechter Tragik gesündigt, die ihr Ziel im bloßen Graufen sieht.)

Dieses gewaltsame Auflösen des Harmonischen tragischer Art kann unendlich verschieden geschehen, läßt sich aber im Allgemeinen auf folgende drei Fälle zurückführen: Entweder kommt der Gegensatz von Außen, oder der Gegensatz erzeugt sich von Innen heraus, so daß gleichsam eine innere Zerspaltung stattfindet, oder beides trifft zusammen: Schickfal, Schuld, oder Schickfal und Schuld.

Im ersten Falle kann das uns durch tragisches Ende ergreifende Object ein rein harmonisches, ein voll-schönes sein. Im zweiten und dritten Fall muß ein Keim, eine Möglichkeit der inneren Auflösung vorhanden gewesen sein; eine absolute Vollkommenheit ist also dafür ausgeschlossen.

Im ersten Fall sehen wir z. B. die Gottheit oder das Schickfal oder Zufall oder rein äußere Verhältnisse als den Angreifer und Vernichter. Das reinste, schönste, vollkommenste Wesen kann danach ohne irgend ein Zutun dem tragischen Sturz anheimfallen. Mitten im Glück tritt etwa eine durch das Object gar nicht bestimmbare Wendung ein: Mißgeschick, Krankheit, der Zufall aller Art.

Im zweiten haben wir eine innere Schuld. Das Harmonische, Edle u. f. w. kommt in innere Auflösung, in Kampf mit sich selbst: Schuld im gewöhnlichen Sinne, Ueberhöhung, Uebermaß des Wollens oder Schwäche, Leidenschaft, Rücksichtslosigkeit u. f. w. reißen aus dem harmonischen Maße; dadurch werden Blößen gegeben, Gegner erregt, wird der Blick befangen, die Kraft gelähmt, Schuld schnürt das Opfer ein, erdrückt es. Es kann dem Gegner, den es schuldig sich erweckt hat, nicht widerstehen und stürzt.

Im dritten Fall treffen äußere und innere Mächte zusammen: Schickfal und Schuld.

Es braucht nur darauf hingewiesen zu werden, wie viel hier von der Auffassung der Menschen je nach den verschiedenen Culturstufen und ihrem Glauben abhängt, was Schuld oder Schickfal genannt wird. Die einfacheren, weniger den Zusammenhang der Dinge untersuchenden Geister sehen z. B. einfach Schickfal und äußere Veranlassung oder den bloßen Zufall, wo tieferblickende deutlich die verbindenden Fäden erkennen, deren Riß das Schickfal herab schlagen ließ, unter Umständen also ganz ausgeprägt die Selbstherabsehwörung des Verderbens finden. Doch in unendlich vielen Fällen wird die Menschheit dem großen Weltgetriebe ohne volle Erkenntniß gegenüberstehen und von Schickfal und Zufall sprechen, wengleich die Nothwendigkeit des Geschehens in der Form von Ursache und Wirkung gewußt wird.

Die einfachste, in einer Hinsicht niedrigste, in der anderen bequemste ist

diejenige Stufe, wo eine reine Äußerlichkeit des Schickfals angenommen wird. Das Schickfal trifft den Menschen aus Willkür oder aus unerbittlicher Nothwendigkeit. Es ist vorherbestimmt, was kommen muß und nun muß es kommen. Letztere Schickfalsidee sehen wir bei vielen Völkern herrschend; auch in der antiken Welt war sie mächtig und erzeugte jene Schickfals-tragödie, in welcher der Mensch von vornherein als das Opfer erscheint. Er kennt vielleicht sein Geschick. Aber nichts hilft, demselben zu entgehen, kein Sperren, kein Abwendigmachen durch Kraft, Klugheit und Güte. Ist diese Auffassung — man sieht, wie wir in das schwierigste Gebiet der Freiheit, des freien Willens u. f. w. geführt werden — ist diese Auffassung eines Theils drückend, demüthigend, so ist sie andern Theils wieder, einmal den Druck abgeschüttelt, vor jener Ängstlichkeit der Erwägung, vor jener Bläße der Gedanken schützend, wo der Mensch immer reflectirt, wie er sich zu führen, welche Wege er zu wandeln habe, um gut zu sein, resp. auch seinen Gott nicht zu erzürnen, oder wie er sich stets vorbedächtigt von den Schlingen des Schickfals fern zu halten habe. Dies ist sicher wie der Tod.

Hier kann, wie schon gesagt, Rein-Schönes, Erhabenes ohne alle Schuld getroffen werden, als reines Opfer stürzen. Iphigenie wird geschlachtet, schuldlos. Ödipus kann seinem Schickfal nicht entgehen. Polykrates sucht umsonst demselben auszuweichen.

Doch die mannigfachsten Verhältnisse ergeben ein Gleiches, z. B. das durch die Eltern bedingte Schickfal des Kindes. Max und Thekla sind beide schuldlos; als die Kinder ihrer Väter werden sie mit in den Strudel geriffen. Ueberall, wo solche unlösbare Bande die Menschen verbinden, reißt Eins das Andere mit hinein: Schande z. B. des Einen trifft den Anderen mit und kann die schmerzlichsten tragischen Conflictte bringen. Ähnlich durch Vererbung körperlicher Übel u. f. w.

Doch weisen wir vorher noch auf jene Ereignisse, welche auch wir durchgängig einfach als ein äußerliches Schickfal nehmen, wo Unbestimmbares, Unabwendbares sich geltend macht: Tod, Krankheit, der Zufall, z. B. ein Naturereigniß, eine Verwechslung u. dgl., Alles das, was wir Glück und Unglück nennen. Was kann z. B. oft ein Mensch dazu, daß er mit einem Bösen zusammenstößt, ein Opfer mit einem Quäler?

Auch jener ernste Zwiespalt berechtigter Interessen ist zu diesem von Außen herandringenden Feindlichen zu rechnen, in welchem der beste Wille allein keine befriedigende Entscheidung finden kann und worin man den wohl glücklich schätzt, der aus innerem Drang einseitig wählt und voll empfindet, auch wenn sich schließlich herausstellt, daß er geirrt habe. Hier sucht die Schuldtheorie gewöhnlich zu einseitig ihre Theorie nachzuweisen und macht deshalb häufig pedantische Mißgriffe. Ganz von Charakter und Schuld abgesehen, so giebt es viele Conflictte im Menschenleben, die so wenig wie der Sturmwind nach Schuld oder Unschuld sich richten und oft den festesten

Charakter zerbrechen. Solche Conflict, aus denen man nicht flüchten kann, die man durchkämpfen muß, obwohl man auf jeder Seite Verderben sieht, sind tragisch. Natürlich haben wir dabei die Ueberzeugungen der Zeit in Betracht zu ziehen. Orest ist z. B. ein einfach-deutlicher Fall. Was er thun mag, er begeht Unrecht. Mordet er die Mutter, wie das Rachegebot für den Vater verlangte, so ist er Muttermörder; läßt er den Vater ungerächt, so ist dessen Schatten ungefühnt. So steht Timoleon zwischen dem tyrannischen Bruder und der Freiheit, Brutus ähnlich zwischen der Liebe zu Cäsar und zur Republik; Hamlet soll rächen, aber seine Mutter ist ebenfalls beim Opfer; seine Natur sträubt sich; Tell steht zwischen der Wahl, Geßler zu morden oder seine Familie behandelt zu sehen, wie den alten Melchthal. In Antigone ist der Conflict deutlich; in Romeo und Julia verfleckter, doch auch hier durchaus nicht in erster Linie eine Schuld anzunehmen.

Menschengefchick und die wechselnde Anschauung von Schuld läßt sich nicht immer gleichwägen. Der Begriff des Schicksals wird deshalb so leicht nicht bei den Menschen verschwinden. Und so lange wird auch der Glaube dabei walten.

Es versteht sich, daß für die Heraufbeschwörung des Tragischen die wahren Conflict zu finden sind. Man kann sich nicht beliebige derartige Mächte schaffen und ist an die Wahrheit, sei es die allgemeine oder die speciellere (z. B. geschichtliche Wahrheit) gebunden. So darf der Künstler uns z. B. für heute keinen Conflict als maßgebend vorführen, der längst im Bewußtsein der Zeit überwunden ist und durchaus keine zerstörende Macht mehr hat, sondern etwa eine einfache gefetzliche Lösung.

Der Zufall, um diesen wichtigen Factor des Lebens ins Auge zu fassen, ist als blinder Zufall für das Tragische der Kunst nicht zu gebrauchen. Seine Disharmonie stört uns; sie verdrießt, erscheint häßlich. Nur wenn wir eine tiefere Verbindung oder höhere Schickung entdecken oder zu entdecken glauben — im ersten Falle hört er dadurch vollständig auf, noch Zufall zu sein — kann er als Macht auftreten. Wenn ein Mann durch eine stürzende Bildsäule erschlagen wird, so kann das ein blinder Zufall sein; wenn aber die Bildsäule eines Ermordeten auf den Mörder fällt und diesen erschlägt, so ist das kein blinder Zufall mehr für unsere Betrachtung. Wir sind versucht eine höhere Schickung darin zu sehen. Ebenso bei Naturereignissen, wo religiöse Auffassung eine Fügung der Gottheit zu entdecken sucht.

Pyrrhus wird beim Sturm einer Stadt von einem Weibe mit einem Ziegelsteine todt geworfen; Richard Löwenherz fällt durch einen Pfeilschuß; darin liegt für Soldaten nichts Außergewöhnliches; es ist ein Zufall oder durch Geschicklichkeit bewirkt, daß Stein und Pfeil trafen. Das ästhetische, alles Bedeutende gern tragisch ausstattende Gefühl arbeitet darum sogleich in der Sage eine Verbindung herzustellen. Dort wird es eine Mutter, die den Pyrrhus tödtet, weil er ihren Sohn verfolgt; hier wird es ein Bogenschütze, dem Richard die Anverwandten erschlagen. Der Versuch einer Besserung des Zufälligen

und Gewöhnlichen wird dadurch gemacht, aber die Gegenätze sind noch nicht entsprechend. Aber König Attila stirbt an einem Blutsturz in der Brautnacht mit einer jungen, neuvermählten Gattin. Nun wird diese Gattin zur Mörderin gemacht — er hat ihr den Vater, die Brüder getödtet. Hier ist der Zufall tragisch gehoben. Es ist die Gattin, nicht ein feindliches Weib oder ein feindlicher Bogenschütz. Es ist die Gattin gegen den Gatten, eine Königin gegen den König gesetzt. Daß Moreau durch eine Kanonenkugel fällt, ist ein blinder Zufall; daß er durch einen der ersten Schüsse fällt, da er auf das Schlachtfeld gegen seine Landsleute kommt, erscheint nicht mehr als ein solcher. Ein bekanntes Beispiel giebt uns das Schickal Fiesco's. Fiesco empört sich gegen Doria und siegt. Er will ein Galeere im Hafen besteigen, gleitet auf dem hinüberführenden Brette aus, fällt ins Wasser und ertrinkt. Das war ein zufälliges Ende. Schiller suchte diesen Zufall auszumerzen, indem er die Figur des Verrina schuf, der Fiesco ins Wasser schleudert, da er sieht, daß derselbe nicht Genua's Freiheit, sondern nur die eigene Herrschaft bezweckt.

Das ganz Gewöhnliche ist an und für sich schon vom Tragischen ausgeschlossen. Wenn ein Erhabenes auf gewöhnlichem Wege zu Grunde geht — daß ein Mensch stirbt, wenn er alt ist, ein Bau von der Zeit verwittert und zusammenfällt u. s. w. —, so ist das ganz wahrheitsgemäß, mag auch höchst bedauerlich sein, wird aber nur unter besonderen Umständen tragisch erscheinen.

Diesem Kampf, der äußerlich herangetragen wird, steht jener gegenüber, der inwendig entbrennt und zerprestend wirkt. Doch kommt auch hier so viel auf die Anschauung an, auf die Auffassung, wie die Anlage zur Disharmonie, wie die Schuld u. s. w. zu beurtheilen sei, daß der Versuch einer ganz genauen Fassung mit feinen Ausnahmen, Beschränkungen, Voraussetzungen hier zu weit führen würde. Ich kann z. B. eine Krankheit, die von innen heraus das Schöne, Erhabene in erschütternder Weise zerstört, hieher stellen, oder kann dieselbe wie vorher schickfalsmäßig fassen. Ein Uebermaß, welches ein edel angelegtes Object hinreißt, das Gleichgewicht stört und den Sturz veranlaßt, dann die eigentliche verbrecherische Schuld u. s. w. gehören hieher, wenn wir die Frage nach der Anlage, nach dem freien Willen außer Spiel lassen. Im Allgemeinen steht gegen die reine Schickfalsstheorie hier das: sein Schickal schafft sich selbst der Mensch. Es ist z. B. Coriolan ein Opfer seiner Leidenschaft, seines unbändigen Stolzes, der ihn schuldig werden läßt und schließlich in einen Conflict führt, dem er tragisch erliegt. Macbeth, Wallenstein, Karl Moor (Franz Moor dagegen, weil er nur ein schrecklicher Böfewicht ist, endet für uns nicht tragisch; wir finden Befriedigung über das entsprechende Ende und den gerechten Lohn, der darin liegt), Faust, Ajax u. s. w. gehören in dieses Gebiet, dessen Bedeutung und Größe bekannt ist.

Gerade in tragischen Fällen, wo eine Harmonie nie mehr für uns denkbar ist, erscheint auch das schwere tragische Ende wie eine Erlösung, ist Ruhe

und Frieden. Nach dem Sturm, der Alles erschütterte und niederwarf, die Stille. Ueber dem Grabe neues Leben.

Wo ein Uebermaß Anlaß gab, sich zu überhöhen, die geschädigten Interessen gegen sich zu rufen, da liegt in feiner Niederlage etwas Nivellirendes. Jenes wird auf das Maß zurückgewiesen und in gewissem Sinn die Harmonie hergestellt. Das Recht einer Persönlichkeit geht z. B. bis zu einem gewissen Punkte; darüber hinaus wird es Unrecht. Wenn ein großer Mann Großes durchsetzen will, so geräth er nach Umständen unumgänglich in den Bereich tragischer Mächte. Er kann nicht auf Schwache, Halbberechtigte oder Anders-Berechtigte Rücksicht nehmen; will er dasjenige, was er als gut erkannte, durchsetzen, so muß er energisch, oft rücksichtslos vorgehen. Er unternimmt Etwas, wovon er weiß, daß sich die Zahl und Größe der Opfer nicht berechnen läßt. Vollkommen ist er selbst nicht, ist sein Ziel nicht. So wandelt er auf der gefährlichen Schneide zwischen Abgründen der Schuld. Seiner Ueberzeugung gemäß und selbstlos, nur das Wohl des Werkes im Auge, darf er vorgehen; so wie er aus persönlichen Rücksichten, aus Selbstsucht, ohne Ueberzeugung ein solches gefährliches Wagniß unternimmt, ist er ein Verbrecher. (Daher das verschiedene Urtheil über so manche große Männer der Geschichte und ihre Thaten.) Auch seine Kraft kommt in Betracht. Wer z. B. von vornherein sich für unfähig halten muß, Großes auszuführen, darf es nicht unternehmen. Den Menschen, von dem dies klar ist, trifft bei einem unglücklichen Ausgange der Zorn, der Spott oder je nachdem auch der Fluch, ohne daß er das volle tragische Mitgefühl gewinnt. Jeder, der Großes unternimmt, erwäge wohl, wie weit er berechtigt ist, Andern sein Gesetz aufzuzwingen und seiner Kraft zu trauen, oder er gewärtige, den verhängnißvollen Mächten zu verfallen. Dann kann nur großer Kampf, edler Untergang ihm noch die tragische Weihe geben.

Der dritte Fall, daß Äußeres und Inneres zur erschütternden tragischen Auflösung führen, ist im Allgemeinen der unserm Gerechtigkeitsgefühl entsprechendste. Ein bloß äußeres Schicksal, welches Schuldloses stürzt, erscheint leicht zu ungerecht, läßt das harmonische Gefühl, welches die Kunst immer im Auge zu behalten hat, schwer oder gar nicht aufkommen, macht uns unwillig, bitter, verdrießlich. Unmotivirtes quält, drückt uns. Eine bloße Schuld, ohne jede große äußere Veranlassung und bedeutende Nöthigung, stellt den Thäter leicht aus dem Tragischen heraus, indem er dadurch zum einfachen Verbrecher wird.

Deshalb hat schon die antike Tragödie gern in ihr Schicksal Schuld verwoben und hat Aristoteles schon für sie den Satz aufgestellt, daß in ihr nicht tadellose, auch nicht bloß lasterhafte Menschen dargestellt werden dürfen, weil dies das sittliche Gefühl abließe.

Durch eine Schuld wird das hereinbrechende Verderben erklärt. Das Übel wird in Zusammenhang gesetzt und das Zufällige, Unmotivirte darin aufgehoben. Das Schicksal stürzt nicht mehr aus Böswilligkeit oder blinder

Unvernunft über sein Opfer, fordern ist von ihm beschworen. Das Schickfal oder die Gottheit haßt, beneidet nicht einfach das Reine, Schöne, Große, zu welchen Gedanken die reine Schickfalstheorie oft geführt hat, sondern Schuld verlangt Sühnung. Es ist ein Unterschied, ob Diana und Apollo die Kinder der Niobe aus Neid tödten, oder ob Niobe sich stolz erhebt und die furchtbaren Pfeile der Gottheit sie belehren, wie wenig ein Mensch sich mit den Göttern messen darf; ob Maria Stuart ganz unschuldig war oder doch auch eine Schuld fühlt, wenn das Verderben nun auch tragisch erschütternd eintritt, als sie durch innere Besserung ein anderes Schickfal zu verdienen schien.

Je nach dem Schickfal oder der Schuld hin kann bei ihrer Verbindung die tiefere Betonung liegen. Abbsolute Gleichwägung dafür zu verlangen, dazu berechtigt unsere Lebenskenntniß nicht. Das Exempel geht nicht immer auf, wie systematische Geister so leicht meinen.

In die eigentliche Schickfalstragödie fogar, wo dem Menschen von vornherein sein tragisches Ende bestimmt ist, sehen wir schon von den griechischen Dramatikern die Schuld derartig eingemischt, daß der Charakter starrsinnig zu dem schlimmen Ausgang hindrängt. Oder in tragisch andrängenden übermächtigen Verhältnissen ist doch das Opfer nicht ganz schuldlos. Übermuth oder ein anderes, Andere verletzendes Übermaß des Wollens, Sinns reißt es gegen den Untergang. Ödipus ist heftig; rücksichtslos drängt er vor. Antigone, Kreon, Ajax u. f. w. tragen den Keim ihres Unglücks in sich. Schickfal und Persönlichkeit und Verhältnisse und Schuld werden so wie Zettel und Einflach verwoben. In deutlicher scharfer Fassung des Zusammenwirkens eines solchen Schickfals und der Charaktere sehen wir z. B. die beiden feindlichen Brüder in der Braut von Messina. Aus dem harten rücksichtslosen Eroberer-Geschlecht sind die schroffen feindlichen Brüder erwachsen. Hier erklärt immer Eins das Andere.

Wie weit Schuld oder Schickfal vorwiegt, bestimmend wirkt, steht also meistens dahin. Der Künstler hat darin zu schalten, wie das Leben schaltet. Shakespeare läßt z. B. in der trefflichsten Weise bald mehr, bald weniger auch in äußeren Conflicten Schuld anklingen und dem Übel die Wege weifen und bahnen. Wer etwa Desdemona's Schickfal als Strafe für ihren kindlichen Leichtsinns ansieht, wäre ein höchst ungerechter und durchaus unpoetischer Richter. Was kann sie dafür, daß ein verruchter Böfewicht ihren Gatten haßt und sie zum Opfer macht, um in ihr den Gehaßten doppelt zu verderben! Ein Mann, dem sie nie Leides gethan, der aber in ihre Kreise gerathen ist und die Ahnungslose und ihren Gatten mit Lüge verstrickt! Aber allerdings ist sie nicht ganz rein; ihre Verletzung kindlicher Pflicht läßt den Verdacht leichter eindringen, daß sie auch gegen ihren Mann handeln könne, wie sie gegen ihren Vater leichtsinnig rücksichtslos gehandelt. (Jede die Schranke vergeffende Hingabe des Weibes aus Leidenschaft birgt solchen Keim nagender Gedanken, läßt den Pfeil wohl zurückschnellen.) So ist in

Romeo's und Juliens leidenschaftlicher Rücksichtslosigkeit, Haß und Über-eilung, in Cordelia's Sprödigkeit und Hartnäckigkeit ein schuldiges Moment. Absolut nöthig aber ist es durchaus nicht in allen Fällen.

Wünschen wir Schickfal durch Schuld, so darf die Schuld doch nur eine bedingte sein, wie sie einem bedeutenderen Charakter entspricht, von dem auch das Wort gilt: Wo Licht ist, ist Schatten. Gemeine und niedere Antriebe und Conflictc sind durchaus ausgeschlossen; über das Motiv eines Löffeldiebstahls für einen tragischen Conflict ist man hinaus.

Wallenstein ist schuldig, hat aber Entschuldigungen für sich, die seinen Conflict erst tragisch machen. Denn das Recht des Mächtigen auf die Macht ist ein ewiger, naturgemäßer Anlaß zu den bedeutendsten Conflicten, nach Gutem oder Üblem immer neu zu variiren. Hier führt es zum Heil und rettet; es wäre feig, schändlich, wenn es nicht geltend gemacht würde; dort wieder führt es zum Unrecht und zu Schuld und Verderben. Macbeth ohne die Verhältnisse und ohne die für einen solchen Charakter in solcher Zeit und bei solcher Lockung übermäßige Verführung wäre nicht tragisch, sondern nur einfacher Mörder; zu Richard III. gehört sein Grimm der Mißgestaltung und seine Zeit. Doch wandelt er auf der äußersten Grenze, trotz der Größe in seiner Schlechtigkeit, welche uns als Größe anzieht.

Doch sind hier nicht die einzelnen Fälle zu umfassen.

Auch das Rührende und das Traurige ist hier nicht des Näheren zu erörtern. Natürlich kann es ebenfalls wirksam werden zum Tragischen. Wir werden in der Tragödie nicht bloß Tragisches, sondern auch Schreckliches, Trauriges, Rührendes u. s. w. verlangen, gemäß der Verschiedenheit der vom unglücklichen Ende betroffenen Personen. Man denke an König Lear: Tod der absolut Schlechten und Befriedigung, Tod Edmunds und Bedauern über diese zum Bösen gewandte Kraft, des treuen Narren Tod, Cordelia, Lear. Oder Hamlet, Ophelia, König, Königin, Laertes, Polonius.

In erster Linie ist der Widerspruch nicht erfreuend, sondern betrübend und erschütternd. Allerdings kann ein schönes, harmonisches und damit auch erhebendes Gefühl aus seinem Anblick erwachsen. In der Kunst muß dies der Fall sein.

Die harmonische Lösung richtet sich stets nach der Auffassung der Berechtigung bei dem Kampf der Mächte. Am einfachsten ist sie da, wo der Conflict durch eine Schuld oder ein Übermaß erregt wird und zu einer Sühne führt. Hier ist eine Verderben bringende Steigerung, ein Selbstverzehren, ein Klären, wie das Gewitter, das dem schwülen Tag entflammend, zerstörend, erschreckend ausbricht, um zu reinigen. So kann auch das Tragische, welches aus dem Charakter emporsteigt und den Sturm der Leidenschaften wüthen läßt, reinigend auf das ihm Sympathische wirken, welchem es vorgeführt wird. Überhaupt ist alles Tragische eine Frage nach den Tiefen der Lebensgründe und geht in seinem Verfolg aus dem Rein-Ästheti-

schen heraus in das Allgemeine des Lebens, wo Wahres, Gutes und Schönes unaufgelöst wirken. Das Tragische höheren Stils hat damit aber auch auf ein Höheres zu weisen; in der Vernichtung selbst muß der Keim eines Neuen, Weiteren, Höheren liegen, welcher aufgehen, siegreich sich ausbreiten wird. Mit dumpfer Erschütterung, Bangen und Graufen dürfen wir von ihm nicht scheiden.

So hat das Tragische auf den höheren Stufen ein großartiges religiöses Moment in sich, indem es uns, richtig verstanden, auch im Widerstreit das Maß des Menschlichen und unsere Einsicht in das Walten des Übermenschlichen und der Weltordnung zeigt, darin Schuld und Sühne und Werden des Schicksals. Im Tragischen wird das groß, erhabene Untergehende zum verbrennenden Phönix, der aus der Asche im reineren Glanze entschwebt. Ernste Räthsel werden darin entsiegelt und über Furcht und Thränen und Tod hinweg schauen wir in eine höhere, göttliche Harmonie.

X.

Das Komische.

Im Tragischen sehen wir an das uns Sympathische einen ersten Gegensatz treten, und jenes im Kampf mit diesem vernichtet werden. Eine schöne Auflösung des Widerspruches nach ernstem Kampfe, der haarfahrig am Tragischen vorbeiführen kann (Cymbeline, Kaufmann von Venedig, Göthe's Iphigenie), ist nachdenklich, ernststimmend-erfreulich.

Eine besondere heitere Empfindung aber findet Statt, wenn wir innerlich frei bleibend einen Widerstreit sich in unschädlicher Weise auflösen sehen, so daß wir über einen darin zu Tage tretenden unerwarteten Widerfenn lachen müssen. So beim Komischen. Im Tragischen ringen zwei erste Mächte und stürzen in einander verschlungen. Nur eine erhebt sich wieder; die andere ist todt. Auch im Komischen fassen sich zwei und purzeln übereinander, ein Sinn und ein Widerfenn sind immer als Gegner darin betheilt, wobei einer dem andern ein Bein stellt und ihn zu Fall bringt. Das wider den Sinn sich Offenbarende macht uns lachen. Wohl zu bemerken ist, daß das Komische einen an und für sich sehr bedeutenden Schaden mit sich führen kann, daß aber der Schaden nie als ein bedauerlicher erscheinen darf, wenn eine komische Entwicklung des Widerspruchs heraus kommen soll. Wir werden gleich sehen, daß hier die Subjectivität ihr volles Gewicht in die Wagschale legt und daß der menschliche oder persönliche Egoismus die bestimmte Scheidung von schädlich und unschädlich unmöglich macht. Was dem Einen komisch erscheint, kann für einen Anderen sehr traurig, unter Umständen tragisch sein. Was Dieser den Ausdruck komischer Empfindung nennt, nennt Jener tadelnswerthe Schadenfreude oder hämische Bosheit.

Welcher Art muß der Widerspruch des Komischen sein?

Im Allgemeinen darf man sagen, muß er ungewöhnlich, als Überraschung, auftreten. Wie wir beim Tragischen ein naturgemäßes Absterben verwarfen, so hier die langsame, ruhige Auflösung des unschädlichen Widerspruchs.

Das Komische verliert sich, wenn die Gegenätze nicht in schneller Folge aufeinanderplatzen und zerfspringen, indem sie uns verblüffen.

Eine Haupterscheinung des Komischen besteht darin, daß eine Empfindung plötzlich in ihren Gegensatz umschlägt und durch diesen Gegensatz aufgehoben wird. Wo Wirklichkeit und Erwartung, Idee und Erscheinung nicht zu einander passen und uns dieses Gegentheil des eigentlichen Sinns in heiterer Weise plötzlich zum Bewußtsein kommt, lachen wir.

Nehmen wir für den komischen Widerspruch der Erscheinungen einige Beispiele. Zuerst das viel angeführte des in erhabener Rede Alles begeistern- den Redners, der plötzlich vom Niesen überrascht wird, oder des Triumphators, der in seinem würdevollen Aufzuge stolpert, um nicht schlimmere Menschlichkeiten bei hoch pathetischen Gelegenheiten anzuführen. Hier ist Erhabenheit dem Wesen wie der Erscheinung nach angenommen. An diese springt der Gegensatz des Gewöhnlichen oder Niederen heran. Ein komischer Widerspruch zwischen Jenem und Diesem, durch den das Erhabene aufgehoben wird, kommt zu Tag. Wir lachen. Vor dem Komischen hat sich besonders das Bewußt-Erhabene zu hüten: *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.*

Wie das Furchtbare komisch erscheinen kann, ist oft genug, um ein Beispiel herauszugreifen, in Thierbuden zu sehen. Namentlich das gewöhnliche Volk, das die Dinge einfach nimmt, wie sie sind, zeichnet sich durch Freude an solchem komischen Widerspruche aus. Es braucht kein Affe oder plumper Bär zu sein, der an den Stangen seines Käfigs in voller Wuth rüttelt, um eine Menge Zuschauer in die größte Heiterkeit zu versetzen; selbst der mächtigste Löwe oder Tiger erregt diese Empfindungen, wenn er wuthbrüllend gegen die Stangen springt oder mit den furchtbaren Pranken nach der Gabel des Wärters schlägt. Seine Wuth und Kraft und seine Ohnmacht zu schaden treten in komischen Widerspruch für alle diejenigen, die nicht zartfühlend genug sind, mit dem mächtigen Thier Bedauern zu empfinden oder nicht Phantasie genug haben, sich die Schranken hinwegzudenken, oder nicht stolz genug sind, einen gefesselten Gegner nicht zu plagen. Die Menge, die solche Bedenken nicht kennt, findet den größten Spaß, ganz zu geschweigen, wenn der Fall sich mit einem Geschöpfe ereignet, vor dem sie keinen Respekt hat. Denn wenn für das Edlere sich eher Großmuth oder Bedauern regt, so findet das weniger Geachtete feltener Mitleid. Das Volk ist nicht zufrieden, bis es den Affen in unschädlicher Wuth sieht, und er die Zähne fletschend, den Käfig rüttelnd, wie toll umherpringt. Je wüthender er sich geberdet, desto herrlicher erscheint der Spaß. Der Ohnmacht des gereizten, aber gehemmtten Starken entspricht die Ohnmacht des gereizten und freien Schwachen. Einen bösen Kettenhund in Ruhe zu lassen, ist Vielen ganz unmöglich, ein wildes Thier zu plagen, ist den Meisten Genuß; einen schwachen Menschen zornig zu machen, gilt als ein herrliches

Gaudium, namentlich den unentwickelten Gemüthern, also Kindern und Ungebildeten. Der sich offenbarende Gegensatz reizt sie unwiderstehlich zum Lachen.

Um ein Beispiel für den Umschlag des Graufigen zu haben, denke man an die Schlußscene in Don Juan von Byron. Das Gespenst des grauen Mönches schleicht dort in Don Juans Zimmer. Furcht und Entsetzen sträubt Juans Haare und raubt ihm den Athem. In der Scham über seine feige Schwäche dringt er auf das Gespenst ein, greift und — greift die mondbeglänzte Mauer; graufend faßt er wieder danach; da fällt die Kutte des gespenstigen Mönchs und

Offenbart den üppigen füßen Leib
Von der Fitz Fulke, dem wonnig holden Weib.

Das ist der Umschlag, der komisch wird, komisch wie alle sich ins Gewöhnliche auflösenden Gespenstergeschichten, die keinen üblen Ausgang haben.

Das Häßliche ist eine schlimme Disharmonie. Aber wie komisch kann auch das Häßliche werden! Zuerst die Erscheinung, daß das Häßliche so häufig von Ungebildeten für komisch erachtet wird, indem sie den Schaden oder das Traurige nicht beachten, den das Häßliche dem bringt, an dem es sich zeigt, auch nicht das Häßliche an sich betrachten und dadurch mit Widerwillen erfüllt werden, sondern es in Gegensatz mit dem setzen, dem es eigentlich gleichen sollte, dem Wohlgebildeten oder dem Schönen. Dann wird nur dieser Widerspruch empfunden. Jede Verbildung wird daher von der großen Menge, den Kindern natürlich voran, häufiger verlacht als bedauert. Aber auch der Gebildete, der sich leichter in die Lage des Verunstalteten versetzt, wird sich des komischen Eindrucks nicht erwehren können, wenn er bemerkt, daß der Häßliche sich für schön hält, wenn der Verwachsene z. B. sich als einen Herzensräuber betrachtet. Der Widerspruch der Wirklichkeit und solcher Einbildung ist so schlagend, daß er unwiderstehlich einen komischen Eindruck bewirkt. Eine häßliche Maske ist etwas furchtbar-häßliches, weil das Todte der Maske zum Häßlichen kommt. Aber wir wissen, daß ein lebendiges und wie wir annehmen wollen, ein hübsches Wesen dahinter steckt und dieser Gegensatz erscheint wohl komisch. Für ein feines ästhetisches Gefühl giebt es übrigens dabei engere Grenzen, als gewöhnlich angenommen werden. Masken können abscheulich sein trotz Bewußtsein des Gegensatzes.

Das Komische des Niederen, das bedeutend erscheinen will, ist bekannt; es bietet ja ein unerfchöpfliches Thema, vom aufgeblasenen Frosch und dem Efel in der Löwenhaut bis zu den Malvolio's, Pistols, Parolles. Alles Prahlen und alles Großmäulige gehört hierher; Iros der Bettler und Therfites.

Plötzliches Umschlagen in das Furchtbare und Schreckliche ist, wie schon

gefagt, heikler Natur, kann aber doch wohl von komischer Wirkung fein, wenn z. B. der Gegenfatz durch Dummdreiftigkeit entfteht die ihre unerwartete Belehrung findet. Gefezt, Jemand will ohne Weiteres einen fchönen Hund freicheln oder einen Leopard necken und plötzlich fährt der Hund ihm in die Hand oder der Leopard trifft ihn mit einem blitzgefchwinden Schlag, fo wird fich unwillkürlich die Lachluft unferer bemächtigen, wenn auch der angerichtete Schaden diefelbe fchnell zurückdrängen follte. Ähnlich zerfchlagener Kopf und Prügel ftatt Küffe, Verluft ftatt Gewinn; Niederlagen dem Geck und Prahler. Doch möchte das wahrhaft Graufige als unkomifch auszufchließen fein, indem der Anforderung, daß das Komifche fich unfehädlich auflösen foll, dabei kaum zu genügen ift, es fei denn, daß wir uns auf einen fehr egoiftifchen Standpunkt verfezen.

Um aus den taufendfachen komifchen Gegenfätzen noch einige hervorzuheben, denke man nur an das Plumpe = Zierliche, z. B. den Bär, der tanzt, an das Starke = Schwache, Muthige = Feige, Große = Kleine u. f. w. An den Bramarbas, der davon läuft; an zweckwidrige Handlung. Wie komifch ift der ertappte Heuchler und der Aufschneider und Lügner und wie nun alle die Träger des fich in Nichts auflöfenden Widerspruchs heißen, wenn fie fich für uns unfehädlich zeigen. Unfehädlich für uns! Für fich und Alle, die es gut mit ihnen meinen oder von ihnen abhängen, leider gewöhnlich nur zu fehädlich! Man nehme z. B. den Lügner oder den Trunkenen oder gar den Narren. Vernunft und Unvernunft treten beim Trunkenen und Narren in Widerspruch. Der Fremde kann über den Trunkenen lachen, während Anverwandte vielleicht die bitterften Thränen über ihn vergießen oder Verdruß und Zorn empfinden. Selbft der Irre, ja der Wahnninnige erfcheint wohl wegen des inneren Widerspruches lächerlich, obgleich eine gefittete Zeit in diefen Krankheitserfcheinungen mehr das Schädliche und Traurige als kindifch-leichtfinnig das Komifche zu berücksichtigen pflegt. Rohere Zeiten find auch darin nicht zartfühlend; verkrüppelte Narren z. B. erfcheinen ihnen ftets komifch. Daffelbe gilt von den Kindern und Ungebildeten der aufgeklärteren Zeitalter. Auch das Böfe wollen wir anführen, das in feiner Luft zu fchaden betrogen und unfehädlich gezeigt wird. Der dumme geprellte Teufel ift z. B. ein beliebtes Sujet der Komik. Hier ift die Dummheit der Gegenfatz zu der böfen Abficht, der wir eigentlich Schlaucht zuzufchreiben pflegen, durch welche Dummheit dann das Böfe nichtig gemacht wird und uns dadurch höchft lächerlich erfcheint.

Das Reich des Komifchen folcher Gegenfätze ift, wie man fieht, groß und hat viele Provinzen. Wir wollen nur noch einzelne oft genannte zufammengehörige Gruppen daraus hervorheben.

Zuerft das Gebiet des Niedrig-Komifchen, den gewöhnlichften Schauplatz der Volksfreude. Alles, was zum Niedrigen gerechnet werden kann: das

Unanständige, Bäurische, Töpelhafte, Plumpe u. f. w. gehört dahin; ferner auch Alles, was ins Häßliche hineingreift, wie das Verwachsene, das Entstellte überhaupt. Vor allem Andern macht sich hierbei das Animalische des Menschen gegenüber seinem geistigen Auftreten und dessen Geboten geltend. Das Thierische unserer Natur wird in Gegensatz zu den höheren Anforderungen des Lebens gesetzt und dadurch entsteht ein lächerlicher Widerspruch. Ja, nicht nur das Thierische des Menschen, sondern das Thier selbst wird unter diesem Gesichtspunkt aufgefaßt; seine Befriedigung der Bedürfnisse z. B. erscheint komisch durch das Anlegen des Maßes menschlicher Wohlthatigkeit, was uns namentlich da geläufig ist, wo das Thier durch den Umgang mit dem Menschen gehoben erscheint und eine Art Anständigkeit bei ihm vorausgesetzt wird. Je höher dabei die Anforderungen des sogenannten Anstandes oder der guten Sitte gestellt sind, desto komischer, freilich nur in niederer Art, der Gegensatz.

Nehmen wir ein recht Niederes. Wenn ein Bauer, der über Natürliches natürlich denkt, einen Hund führt, der eine Nothdurft befriedigen muß, so wird das mehr unanständig als komisch sein, weil der Gegensatz nicht besonders offenbar wird. Wenn aber einem geputzten Herrn oder einer Dame mit ihrem Hunde dasselbe begegnet, so macht das einen sehr niedrig-komischen Eindruck. Der Widerspruch des Anständigen und Unanständigen tritt so schlagend hervor; das Naturbedürfniß überträgt sich unwillkürlich auf die Person und macht sich da gegen die Wohlgezogenheit und Etiquette so geltend, daß nichts als Lachen über die Nichtigkeit überbleibt, die aus diesen Widersprüchen hervorspringt. Je fremder das Thier dem Menschen steht, desto schwächer die Vergleichung und desto geringer der Widerspruch. Je näher und verbundener, desto komischer: Das Pferd vor dem Wagen macht in ähnlichen Fällen einen weniger lächerlichen Eindruck, als das Pferd des Reiters. Am schlimmsten wird dies, wenn das Thier aus seiner Sphäre in die menschliche gerückt wird, z. B. wenn Thiere — Hunde, Geßlers Pferd, Ziegen u. f. w. — auf dem Theater erscheinen und sich dort unanständig aufführen.

Das Gebiet des Komischen ist so umfassend, dazu unbestimmt, daß gar nicht der Versuch gemacht werden kann, es hier auch nur annähernd nach allen seinen Theilen zu betrachten. Als Grundgesetz bleibt immer das unschädliche Auflösen durch — feineren oder derberen — Widerspruch im Gegensatz bestehen, mag sich das nun im Naiven, Drolligen, Täppischen u. f. w., im Scherz, im Schwank, in der Zote, in den Eulenspiegelgeden, in den lächerlichen Situationen, in Aufschneidereien, Lügen, oder in sonstigen komischen Widersprüchen zwischen Wesen oder Stoff und Form, Absicht und Ausführung, Begriff und Realität zeigen. Wenn das Weib an der Königs-tafel die Feinheit des leinenen Tischtuches prüft, so fallen die Kleinlichkeit und die Großartigkeit übereinander her; wenn Rembrandt den Ganymedes

malt, wie der Adler dem dicken, schreienden, vor Angst unanständigen Bürfchchen das Hemd in die Höhe zieht, so ist das solche gegensätzliche Beleuchtung eines Ganymed, daß nichts als Lachen bleibt. Wenn Jordaens freilich uns bei seinem Fest des Bohnenkönigs, wo alle schon angetrunken sind, einen Knaben in noch prononcirterer Lage vorführt, so geht das Unanständige stark über das Komische hinaus. Doch auch diese Grenze des Komischen durch das Derbe oder Unanständige oder was es nun sei, ist nicht hier, noch ist sie überhaupt anzugeben, indem auf den verschiedenen Standpunkt Alles ankommt, von dem aus wir eine Sache betrachten. Was dem Einen der höchste Spaß ist, gilt dem Andern für unflätig; worüber der Eine lacht, weint der Andere; was hier kaum prickelt und kitzelt, thut dort weh.

Auf die verschiedenen, zum Theil in ihren Grenzen sehr strittigen Arten des Komischen im Grotesken, Burlesken, Poffenhaften u. s. w. soll hier nur hingewiesen werden.

Auch die Caricatur, die Parodie und Travestie können nur eine einfache Erwähnung finden. Die Caricatur wirkt durch Übertreibung der Eigenthümlichkeit eines Originals. Die Parodie und Travestie übertragen Gleiches auf durchaus Ungleichartiges, wodurch ein Unfinn herauskommt, der uns lachen macht. In der Parodie wird ein Niederes lächerlich erhöht, eine gewöhnliche Handlung z. B. in den Formen einer höheren dargestellt, in der Travestie wird ein Höheres erniedrigt, z. B. in den Formen des Niederen vorgeführt. [Ich verweise für dies ganze Kapitel auf Rosenkranz', Jean Pauls, Flögels dahin bezügliche Werke.]

Ein besonderes Gebiet im Komischen beansprucht der gedankenhafte komische Widerspruch, der Witz. Er trägt ein Maß an das Bewitzelte, und zwar in schneller, alle Zwischenstufen überspringender Weise, wodurch er eine Vergleichung hervorruft, die mit einem Widerfinn, mit einer Nichtigkeit endet. Oder er bewirkt, daß wir einen Augenblick seiner Vergleichung trauen und einen Widerfinn glauben und dann über unsere eigene Verkehrtheit lachen.

Eine Hauptthätigkeit des Witzes besteht im Auffinden des Ähnlichen im Unähnlichen, wonach man ihn auch wohl definirt hat. Seine einfachste Art ist der Wortwitz, wo eine Bedeutung des Wortes, das mehrere Bedeutungen hat, mit einer andern, nicht dahin gehörigen, vertauscht und dem Sinne untergeschoben wird. Ein armer Hauptmann verurtheilte einen Soldaten zu 25 Stockprügeln. Nach dem zwölften Hiebe sagt er jedoch: ich will Dir die übrigen diesmal schenken. Herr Hauptmann, veretzt der Soldat, Sie haben nichts zu verschenken; Sie haben Frau und Kinder. Hier ist Schenken im Sinne von Erlassen gebraucht, während der Delinquent es im eigentlichsten Sinne als Geben faßt, und dadurch einen Unfinn macht, aber auch einen Hieb führt. Ähnlich, wenn die Klangähnlichkeit eines

Wortes gestattet, ein anderes herauszuhören, um dieses unterzuziehen und dadurch den Widerspruch hineinzutragen. Für den Witz, bei dem wir über uns selber lachen, wenn wir unferen Irrthum gewahren und die ganze Zufammensetzung sich in Nichts auflösen sehen, kann Lichtenbergs Annonce stehen: Es ist ein Messer ohne Klinge verloren worden, an dem das Heft fehlt. Die verschiedensten Arten des Witzes kommen alle in dem Widerspruch des Komischen zusammen.

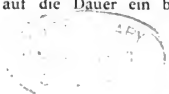
Vom Witze verschieden ist die Ironie. Der Witz setzt mit einem Sprung an sein Opfer oder zeigt plötzlich ein Gegenbild; er trägt eine Vergleichung heran. Die Ironie schiebt sich in ihren Gegenstand hinein, um ihn von innen heraus aufzulösen. Es geschieht dies, indem die Ironie auf das eingeht, was sie als nichtig hinzustellen sucht, dabei aber die Widersprüche aufdeckt und so das Ganze zerfprengt. Sie unterscheidet sich vom einfachen Witze oder überhaupt vom Einfach-Komischen dadurch, daß sie den Gegenstand nicht mehr in harmloser Weise angreift, die, so scharf sie sein mag, doch ihn nur in eine heitere Nichtigkeit auflösen will, sondern daß sie auf eine Vernichtung im gewöhnlichen Sinne des Wortes ausgeht. Während der Witz oder das Komische überhaupt sich damit begnügen, ihr Opfer laufen zu lassen, wenn sie es in den Sand geworfen oder erschreckt oder gezaust und ihm seinen falschen Flitterschmuck genommen haben, verwundet der Spott, schneidet die Ironie. Schärfer noch die Satire, der Sarkasmus, der Hohn. Sie sind ätzend, wohl giftig; es ist ihre Ablicht zu kränken, zu verletzen. Die Ironie und Satire geißeln und hecheln; ihr Opfer bleibt nicht ungeschädigt; der Sarkasmus und Hohn treffen schneidend und träufeln dann noch Gift in die Wunden. Natürlicher Weise sind im Einzelnen wieder große Ablufungen. Es giebt feinen und groben Spott, eine streifende und zeretzende Satire, Periffage u. f. w. Die Wirkungen können dem Necken und Kitzeln ähnlich sein, aber der Spott und seine Genossen können auch wie mit Wasser begießen, mit dem Schwerte schlagen, mit glühendem Eisen fengen; Hohn ist häufig ein giftiger Dolch, dessen Wunde niemals heilen kann.

In allen diesen Fällen ist das harmlos Komische ausgeschlossen; es sind scharfe Waffen, die wir aber deswegen nur gegen das Unwürdige angewandt sehen wollen. Wenn sie gegen das Reine gerichtet sind, namentlich wenn wir das Schwache dadurch verletzt sehen, so empört sich die Seele so sehr dagegen, als es sie freuen mag, wenn das Verderbte, Schlechte, Übermäßige (Stolze, Hochmüthige u. f. w.) dadurch getroffen wird. Doch kehren wir zum Komischen zurück und lassen wir die Wirkung ins Auge, die es auf unferne Empfindungen übt. Seine Hauptwirkung ist eine löfende.

Jede übermäßige Spannung der Seele wird dadurch gehoben. Ist etwa durch volle Hingabe an das Erhabene, Schöne, Steif-Anständige ein unfreier Zustand eingetreten oder hat der Eindruck des Häßlichen oder Niederen

oder Furchtbaren sie ergriffen, so springt das Komische hülfreich bei und refluirt in integrum. Es stellt den natürlichen Standpunkt wieder her. Es ist der Diener, der uns zuruft: bedenke, daß Du ein Mensch bist! wenn wir uns gar zu hoch über unsere Natur hinausschrauben; der es uns manchmal bei den unpaßendsten Gelegenheiten, wie wir meinen, zuruft und darum auch wohl unseren Zorn erweckt, der uns doch aber auch die schwarzen Brillen der Mißstimmung, Trübsal, Beängstigung vor dem Gesichte wegreißt und den wir uns darum zum Freund machen müssen. Noch einer andern wohlgefälligen Empfindung, die das Komische giebt, ist zu gedenken. Das Komische weist uns auf die Freude der reinen Harmonie hin; es verhöhnt das Schlimmste bis zu einem gewissen Grade. Alles Komische höheren Stils setzt voraus, daß man das Ideal kenne, von dem der Abstand in lächerlicher Weise gezeigt wird. Erst dadurch wird das Komische, z. B. die Satire voll geadelt. Dann aber ist nicht zu vergessen, daß es unserer Selbstgefälligkeit vielfach schmeichelt. Wir fühlen uns höher stehend, klüger, sicherer u. s. w. als das, was wir komisch finden. So kann das Wohlgefallen daran, ausartend, zu Schadenfreude und Bosheit werden; selbst die gutmüthigen, sonst aber kleinlichen Seelen wird es leicht kitzeln, das Höhere unter sich fallen zu sehen. Es ist in diesem Punkte dem Gefühl der Verehrung entgegengesetzt, wie es denn überhaupt dessen gefährlichster Feind ist.

Nichts ist gesunder als das gute Komische mit seinem heiteren Lachen. Die schwarze Sorge wird in seinen Springfluthen wieder licht und klar gewaschen; die dunkelsten Flecken gehen heraus. Es spannt ab und erfrischt zugleich — keine trefflichere Erholung, kein besserer Regulator zu denken. Es sieht schlimm mit einem gefunden Volksleben aus, wo das Niedrig-Komische prude verbannt ist; es weist auf einen geschraubten Zustand aller Stände, der dem Ganzen gefährlich ist. Aber das Maß ist auch für das Komische einzuhalten und recht strenge einzuhalten. Wo es sich übermäßig breit macht, da entsteht Flachheit; da spannt es nicht mehr die Empfindungen ab aus Überspannung, sondern macht sie schlaff und schwach. Jedes Schöne, jedes Große, Erhabene durch Komik auf das gewöhnliche Niveau zurückführen, bringt schließlich die jammervollste Gewöhnlichkeit, die Unfähigkeit, überhaupt noch schön, erhaben zu empfinden. Niedere Komik, häufig vor Augen, beschmutzt und befudelt. Die Empfindung für das Häßliche wird in der Art dadurch gehoben, daß wir dahin gebracht werden, nicht mehr Widerwillen gegen das Häßliche, Zotige, Obscöne u. s. w. zu empfinden, sondern es mit Freude zu begrüßen, weil es Anlaß zu komischen Widersprüchen giebt. So corrumpt es. Auch vom Witz gilt das Gesagte. Nichts ist angenehmer, erheiternder als der Witz, aber auch nichts schrecklicher als nur Witz, namentlich wo er ohne Humor in seiner Schärfe auftritt. Seine wehende, flackernde Fackel schmerzt mehr als Dämmerung und Dunkelheit. Der beschränkteste Mensch wird auf die Dauer ein besserer



Gefellschafter als der Witzling. Mit dem Beschränkten kommt man doch noch zu einem positiven Resultate; giebt er nichts, so nimmt er auch nichts, so behält man doch sein Eigen; aber der stets Witzelnde löst Alles in Nichts auf. Nach tausend Witzen über tausend Dinge stehen wir noch wie am Anfang; sie laufen fast immer auf ein Zerfetzen und Zerstören hinaus. Je schneidender dabei der Witz, desto schlimmer. Solches Bewitzeln, Auflösen alles Edlen, Strebenden, Durchziehen des Niedern, Einfachen, dies Treffen von Gut und Schlecht, Schön und Häßlich kann einem das Herz im Leibe umwenden; es ist das schlimmste Scheidewasser.

Dabei ist noch auf eine darin liegende Gefahr aufmerksam zu machen. Wer jedes Hohe im Witz auflösen, jedes Edle, Erhabene für den Schein des Augenblicks in die Gewöhnlichkeit herabziehen kann, der ist leicht geneigt zu glauben, daß er das Hohe bezwingen könne und höher, mächtiger sei, als das, was er durch den Witz auflöst und in den Staub wirft. Dies ist natürlich Thorheit. Übel im Zaum gehaltener Witz ist dabei so ärgerlich und störend wie ein schlecht dressirter Jagdhund. Jede Mausfährte muß er abspüren, nach jedem Maikäfer schnappen, jede Lerche mit großem Selbstgefühl aufjagen. Jedes witzelnde Gespräch wird daher zerfahren und irrlichterierend, und daher auf die Dauer ermüdend. Guter Witz freilich ist oft ein kühner Stoßfalk, der nichts in seinem Bereich scheut und die größte Gans, den gravitätischsten Reiher herunterbeizt, die außer ihm nur die mächtigen Adler anzugreifen wagen.

Humor ist, im gewöhnlichen Sinn, die gute Laune, welche in allen, auch in den ernstesten Verhältnissen ihre Heiterkeit und innere Freiheit bewahrt und dem Schlimmen noch eine heitere Seite abzugewinnen weiß. Die gesteigerte Freiheit, die ganze Welt der Erscheinungen in ihrem Ernst auf das Heitere, in ihrem Heiteren auf das Ernste hin anzuschauen und zu beherrschen, ergiebt den höheren Humor. Als solcher steht er dem Pathos des ernsten Auffassens und dem Tragischen gegenüber.

Komisch wirkt er, in so weit er die Contraste zeigt, was er in der Weise zu thun liebt, daß er aus der einen in eine andere, am liebsten in die entgegengesetzteste hinübergleitet, ohne daß man recht gewahr wird, wie er die eine verläßt und in die andere geräth. Die lachende Thräne im Auge ist, wie Jean Paul sagt, sein Symbol. Er zeigt uns Trauriges: plötzlich lächelt es durch Thränen; gleich darauf lacht es; wie wir uns verwundert fragen, wie dies zugegangen, sehen wir Lachen und Weinen verschwunden, starre Verzweiflung steht vor uns. So wechselt Hoch und Niedrig, Gemeines, Erhabenes, Schönes, Häßliches, Stärke, Schwäche: der Humor ist ein Kaleidoskop der Empfindungen, das mit jeder Drehung andere Bilder zeigt.

Er unterscheidet sich dabei vom Witz; Witz geht auf den Verstand, Humor richtet sich ans Gefühl. Der Witz setzt Eins gegen das Andere, daß beide fallen; der Humor wandelt Eins ins Andere, bis das Große nicht mehr

zu groß, das Kleine nicht mehr zu klein ist. Die Feinfühligkeit des Witzes, Ähnlichkeiten im Unähnlichen zu finden, sowie überhaupt das Komische der Gegenätze muß ihm zur Grundlage dienen. Doch bedarf er eines größeren Umfangs, setzt Gefühl und poetische Anschauung voraus, hat aber weder die Schlagfertigkeit, noch die Schärfe des Witzes nöthig.

Humor mit den Raketen des Witzes dazwischen ist eine wunderbare Macht. Dabei ist er an sich milder und positiver als Witz, so lange er nicht in Sarkasmus übergeht, in den er sich gern verwandelt. Wenn der Witz Scharfzinn für das Ähnliche im Unähnlichen voraussetzt, so zeugt der Humor von großer Geistesfreiheit und Beherrschung der Empfindungen. Keine läßt er solche Gewalt über sich gewinnen, daß er mit fortgerissen würde, sondern in dem Augenblicke, wo wir denken, daß das Pathos, das überwältigende Gefühl ihn erfaßt, in demselben Augenblicke macht er einen Haken und eilt in entgegengesetzter Richtung davon. Unsere Augen füllen sich mit Thränen, unsere Lippen zittern, unser Herz bebt — was bleibt übrig, als über den Jammer laut zu weinen, den uns der Humor zeigt! Plötzlich stehen wir da und schauen uns wie albern um: der Gegenstand der Trauer ist verschwunden — der verhungerte Knabe mit den bleichen, bleichen Wangen; hinter uns pfeift und lacht er als ungezogener Bettelbub, der seine Zunge gegen uns in die Backen schiebend davon trollt.

Guter Humor ist ein herrlich Ding. Er zeugt von Kraft, Freiheit, Beherrschung der Empfindung oder des Stoffs. Er ist je nach seiner Aufgabe ernst und heiter; nun streng, nun milde; jetzt dämpft er unser übermäßiges verblendetes Entzücken, jetzt hebt er unseren niederge schlagenen Muth; hier zeigt er das Übermenschliche menschlich, dort weiß er das Kleinste, Unbedeutendste emporzurücken; den Stecknadelkopf macht er zum Globus, von dem er Historien erzählt, das Meer zu einem Glas Wasser; um die Glorie von Orionen fliegend, steht er plötzlich betrachtend vor dem Thürklopfer oder starrt in die alte Laterne an der Straßenecke. Mit gutem Witz vereint ist er ein Gefellschafter — ein Gefellschafter wie John Falstaff. Man lese, wie Falstaff und Bardolf in das Wirthshaus zum Eberkopf treten und Sir John die fluchwürdige Gefellschafter betrauert. Gegen solche Breitseiten des Humors ist nicht Stand zu halten; er segelt jeden Ernst, jede Griebgrämigkeit nieder, ertränkt tausend Sorgen. Er ist ein Platzregen gegen die Dürre; da kann nichts stockig werden; Alles muß ins lachende Grün schießen. Aber da ist auch die Kehrseite des Humors. Er hält nur zu häufig nicht Treu noch Glauben; er rutscht ab, wo man ihn halten will; er kann auf keiner Höhe stehen, ohne hinabzugleiten, muß, wenn er schmutzige Stiefel hat, in das Reine springen. Auch er wird leicht mittelmäßig, weil er das Hohe und Niedere zusammen schlägt und dann das Mittel herausrechnet. Zügellos, verliert er jedes innere Maß. Man sehe den dicken Ritter in der Schenke; aber man sehe ihn auch als Werbehauptmann, vor der Schlacht und in der

Schlacht. Sein Humor platzfeuert, als seine Mannschaft zusammengehauen ist, die Schlacht auf dem Spiele steht, und selbst als sein Harry mit dem gefährlichen Percy sicht. Der Humor drückt sich leicht durch jedes Loch, fühlt sich auch in der Goffe wohl, lügt und trügt mit Humor, kurz, zeigt sich oft als Taugenichts ohne Ehre und Gewissen, immer mit dem Deckschild des Humors, in dessen nachgiebigen Falten alle ihm für seine Fehler und Laster zugehenden Schläge aufgefangen werden.

Wenn der Humor Geistesfreiheit verkündet und Laune hat, so kann diese Stärke doch auch in Schwäche ausarten. Der schlechte Humor ist der schwache, launische Geist, der keine Empfindung festzuhalten und durchzuarbeiten vermag. Er verräth nervöse Kraftlosigkeit, die unfreiwillig, ohne Selbstbeherrschung von einem Extrem ins andere fällt. Er findet sich darum auch häufig bei Melancholikern, Hypochondern, bei Allen, wo der Wille nicht kräftig ist.

Einseitige Humoristen verderben sich durch ein Übermaß, wie man nur zu oft bemerken kann. Sie können keinen Stoff mehr voll und fest ergreifen und bilden, keine Leidenschaft festhalten, keinen geraden Weg mehr gehen, wenn sie auch wollen. Immer springen sie links oder rechts ab. Dadurch können sie unausstehlich werden, wenn man mit ihnen zu einem Ziele will. Dem Langsamsten werden sie zu langsam und langweilig; auf halbem Wege ist auch er schon der ewigen Kreuz- und Quer- und Seitensprünge des Humors überdrüssig und demselben voraus; der Humor aber ist meistens müde, wenn erst der halbe Weg zurückgelegt ist; ist derselbe lang, so kommt er selten an, ohne lahm, hinkend und eingefallen zu sein. Es ist dies das Kreuz bei allen Humoristen, die vergessen, daß der Humor eine herrliche Beigabe, aber nicht die Hauptsache ist. Sie geben dann eine Mahlzeit von lauter süßen und fauren Beigaben, die den Hungrigen nicht sättigen, sondern nur täuschen und ihm schließlich den Magen verderben.

Das Tragikomische entsteht durch das Zusammenschießen des Tragischen und Komischen. Das Tragische löst sich komisch auf — statt des Schwertreiches, der das Haupt vom Rumpfe trennt, ein Schlag mit einem nassen Handtuch. Oder ein Komisches hat unglücklichen Ausgang — der Clown ahmt einen ungechickten Fall nach, fällt wirklich ungechickt und bricht ein Bein. Man kann es sich leicht nach dem Komischen und Tragischen (Unglücklichen) construiren.

Es gilt hier noch einen Begriff zu erörtern, der mit dem, was über die Ironie bisher gesagt ist, nicht verwechselt werden darf. Es ist dies die sogenannte Ironie der Romantiker, die ursprünglich nur die Freiheit des Künstlers gegenüber seinen Schöpfungen bedeuten soll. Wenn die Trauer z. B. im Drama weint, so tritt die Narrheit dazwischen und lacht. Der Künstler darf aber nicht mehr der Narrheit einen traurigen Zug geben; er muß sein eigenes Mitgefühl im Zügel halten können. Der ist noch ein Stümper in der

Kunst, der feinen Pegasus nicht nach Belieben führen kann, mit dem das Roß macht, was es will, nicht die Gangart geht, die es soll. So lange die Empfindungen das Gebiß zwischen die Zähne nehmen und durchgehen, nicht eher einhaltend, als bis sie müde sind, so lange kann man von allem Andern, nur noch nicht von Kunst sprechen. Diese Beherrschung wurde nun „Ironie“ genannt (heutigen Tages oft Humor); der Künstler müsse sich ironisch zu seinen Gebilden verhalten. Bald ging jedoch die echte Bedeutung davon verloren und die gewöhnliche der Ironie schob sich in den Satz. Der Künstler sollte gleichsam der Welt ins Gesicht stoßen, daß die Welt nur ein Spiel seines Ich, nur seine Vorstellung sei, die er, gleichgültig, ob fogenanntes Erhabenes oder Gewöhnliches agirt werde, beliebig ändern könne. Nun meinten Künstler, sie müßten in Allem ironisch sein, um sich wahrhaft frei zu zeigen.

Und so trugen sie nun die Zerfetzung in ihre eigenen Gestalten. Namentlich verfielen sie dabei in schlechten Humor. Um zu zeigen, daß sie freie Künstler wären und ihr Spiel — wiederum ein Begriff, der tausend Mißverständnisse erzeugt hat — mit dem Stoffe trieben, warfen sie die Extreme durcheinander, bewitzelten, verhöhnten und zersetzten Alles, was sie schufen, und zersetzten sich, die Künstler, schließlich selbst. Und diese Disharmonie, in der Stoff, Welt, Künstler, in der Alles auseinander fiel, das galt für Kunst, das sollte harmonischen Eindruck machen! Nichtiges Spiel Alles! Seligkeit und Koth, Sterne und das Licht des Bordellfensters, das Höchste und das Niedrigste, das Reinste und das Schmutzigste ward durcheinander geworfen; da gab es nichts Heiliges mehr, denn die Ironie verlangte ja, das Heilige in den Staub zu werfen und mit Füßen darauf zu treten, nichts Großes, denn das Gemeine durfte nicht vergessen werden. Schließlich zerrinnt Alles, bis auf Ehre, Vaterland, Streben und Leben selbst. Nichts bleibt als Zerfetzung und Fäulniß! — Es war eine schwere Krankheit des künstlerischen Geistes. Unfre Zeit freilich — ist ihr Pessimismus erfreulicher? — Heiterer, klaraugiger Humor ist es, was wir brauchen: diese für ein schönes Gleichgewicht und eine weitere Harmonie nöthige Gegengabe zu den leidenschaftlichen Anspannungen und Einseitigkeiten, in welche die Gegenwart sich zur Lösung von so manchen großen, zu ganz neuen Bahnen führenden Problemen hingestürzt hat.

Wir stehen am Schluß dieses Abschnittes. So weit der Raum und die ganze Anlage es gestatteten, ist auf die Maße für die Ästhetik hingewiesen. Aus der Fülle haben wir, was das Wichtigste schien, herausgegriffen, nicht im entferntesten eine Erschöpfung des Gegenstandes beanspruchend.

Es wird jetzt gelten, die gewonnenen Maße anzulegen, nachzuweisen, wie sie gehandhabt werden müssen, darzutun, daß es wirklich Gesetze giebt, das unendliche Reich der Erscheinungen nach Schönem und Häßlichem zu erkennen, oder es wenigstens der Willkür in Bezug auf ästhetisches Gefallen zu entreißen.

Ist der eingeschlagene Weg zu einförmig und zu beschwerlich gewesen? Ward nicht genug über das Schöne und Erhabene geschwärmt, mit dem Reizenden, Lieblichen zu wenig gekost, mit dem Niedlichen zu wenig getändelt? Ward über das Niedere und Gemeine nicht gebührend die Schaaale der Verachtung gegossen, beim Häßlichen Widerwillen gezeigt, beim Furchtbaren gefchaudert?

In der Ausübung der Kunst möge geschwärmt, gefeiert und gefchaudert werden. Hier aber sind nur Wege zu weisen und die Merkmale für das Erkennen zu geben. Ein langweiliger Führer, der uns an jeder Stelle des Weges nicht bloß die Schönheiten der Aussicht weist, sondern uns nun auch seine eigenen Gefühle darüber auskrant! Den Weg soll er uns zeigen und uns aufmerksam machen, aber selbst sehen, selbst empfinden, darin besteht die Freude und der Nutzen des Wanderns!

II.

Das Schöne in der Natur.

I.

Bewegung, Klang und Licht.



esthetiker haben, in der einseitigen Verherrlichung des Geistes, Schönheit nur in der Kunst, dem Werke des Menschengestes, gesehen, der Natur aber eigentliche Schönheit abgespröchen. Dieser Standpunkt ist überwunden.

Wir können uns der Welt als Mikrokosmos gleichsetzen und uns für ihren Liebling, ihren concentrirten Ausdruck, halten, aber uns darüberstellen, wäre Thorheit.

Wenn wir das Schöne der Natur untersuchen, untersuchen wir nicht bloß den Menschengest, der Etwas in die Natur hineinschaut, sondern wir betrachten ein Wirkliches, von dem wir ein Theil sind. Wir lernen dabei freilich uns selber kennen, indem wir in der Welt außer uns dasjenige objectiv untersuchen können, was im Menschen zusammengefaßt ihn bildet.

Wir beginnen mit der Bewegung. Was sich nicht bewegt, gilt uns im gewissen Sinne für todt. Leben und Regen und Bewegen erscheinen identisch. Das Leben an sich erfüllt uns mit Freude, wie der Tod mit instinctivem Mißfallen, mit Scheu, Furcht oder Haß. Die Bewegungslosigkeit erfüllt uns darum leicht mit widerwilligen Empfindungen, während die Bewegung für sich schon anzieht. Ihr Wechsel erzeugt auch im Geiste ein Hin und Her, eine Bewegungsfreude, eine geistige Wärme, möchte man sagen. Bis zum Spiele der Thiere kann man dieses Wohlgefallen verfolgen — mit indischer Naturbetrachtung ließe sich das Windeswallen des Baumes und das Wogen der Welle ähnlich anschauen. Nicht bloß das Kind hat seine Freude am Bewegten; auch das Spiel der Thiere bezieht sich oft darauf; ein Körper rollt, schwankt, läuft, fliegt und sie sehen, eilen ihm nach, fangen, haßchen, ergötzen sich daran.

Wir können die Linie als Ausdruck der Bewegung ansehen. Der Punkt ist für sich gleichsam todt. Bewegt man ihn, so giebt seine Bewegung eine

Linie, die schon als Lebensausdruck erscheinen und erfreuend wirken kann. Ich kann eine Linie auf und ab verfolgen und mich der Regungslosigkeit bei ihr entreißen. Dann aber kann nun die Linie auch schon viele Schönheitsbedingungen höherer Art erfüllen. Sie kann Einheit und Mannigfaltigkeit, Wechsel und Rhythmus, Freiheit und Ordnung in der Bewegung, dann ihren Charakter scharf und rein ausgeprägt zeigen u. f. w. Die Gerade kann Wohlgefallen erregen, weil sie wahrhaft gerade ist. Erscheint sie mir einförmig, so wird sie langweilig, aber dafür kann die gebrochene oder die Bogenlinie die reichste Mannigfaltigkeit, bis zur Willkür, bringen. Die in sich zurückkehrende Kreislinie ist ein von der starren Einheit beherrschter Wechsel, wohlgefällig, aber auch wieder zwängend, gleich der Geraden dadurch der mehr gebundenen Schöpfung angehörend. Willkürlich wird das Gekritzelt. Sein wirres, wüstes Durcheinander erscheint häßlich, wofür man nur eine Verkritzeltung von Kindern mit einer rein ausgeführten Figur des Lineals und Cirkels zu vergleichen braucht. Ferner kann man Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, Rhythmus oder Eurhythmie, durch Verflärkung hervorgehobenen Nachdruck und Bedeutung, größere und geringere Freiheit u. f. w. in der Linie zeigen. Die Schönheit der Arabesken, der Kalligraphie u. f. w. beruht hierauf und giebt die besten Beispiele.

Betrachtet man die Linie nach Wesen und Ausdruck, so verlangt die



gerade Linie auch den geraden Strich, die gebogene muß genau dem sie beherrschenden Gesetz gemäß konstruirt sein. Ein von Höckern unterbrochener Kreis, kurz, jede nicht genau gezeichnete Figur erscheint häßlich, entstellt. Für die Freiheits- und Ordnungsbedingung braucht man nur die unendlich lange Gerade mit der Wellenlinie zu vergleichen. Dort absoluter Zwang ohne Wechsel. In der Schlangenlinie, in der Spirale dagegen Wechsel.

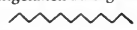



Man kann nun jede Fläche und damit die Oberfläche jedes Körpers als durch unzählige nebeneinander liegende Linien gebildet ansehen, wodurch die Linie ein Grundwesentliches eines unendlichen Gebietes der Ästhetik wird. Hogarth erkannte, wie schon gesagt, die ästhetische

Schönheit der Wellen- und Schlangenlinie, die er wegen ihrer Befriedigung die Schönheitslinie nannte, gegen welche Gerade, Kreislinie u. f. w. häßlich erschienen. Indem er nun aber die Schlangenlinie als die ausschließliche Schönheitslinie, nicht bloß als die höchste oder eine der höchsten, hinstellte, vergaß er das Göthe'sche: Eines schickt sich nicht für alle. Er wollte die Linien der menschlichen Formen auch auf Holz und Stein angewandt wissen und

fo kam er, über das Ziel hinauschießend, in Lächerlichkeiten. Er mußte den Schneckenstil der Barockzeit höher stellen, als den classischen Stil der schönsten Werke des alten Griechenlands, Roms und der Renaissance. Wir werden sehen, wie die niederen Bildungen andere Schönheitsformen haben als die höheren und nur abgefchmackt erscheinen, wenn man sie in diese hineinzwängt; im Allgemeinen läßt sich sagen: je niederer das Wesen, desto starrer das Gesetz der Form; je höher, desto freier, mannigfaltiger das letztere. Willkürlichkeit ist natürlich nicht mit Freiheit zu verwechseln; sie steht niedrig (Infusionstierchen). Eine Gerade, eine Kreislinie ist zwängender, starrer, einheitlich als Wellenlinie, Ellipse u. f. w. Während wir daher z. B. die Kryftalle nach Geraden construirt sehen, erblicken wir bei den Thieren durchaus freiere Linien in der Formbildung.

Wenn Linien sich zusammenschließen, entsteht der Anblick einer Fläche. Rein lineare Schönheiten, sowie solche Flächen Schönheiten in mathematischer Regelmäßigkeit haben von jeher in der Ästhetik eine große Rolle gespielt. Man braucht sich nur an das Entzücken Platos über geometrische Figuren (den Kreis, Dreieck, Quadrat, Vieleck u. f. w.) zu erinnern. Bei der Geraden bestimmen zwei Punkte sie bis ins Unendliche. Der Kreis ist durch eine Linie gegeben, die um einen festgehaltenen Endpunkt gedreht wird. Freier erscheint die Ellipse, noch freier ist die Eiform. Beim gleichseitigen Dreieck und beim Quadrat bestimmen ein Winkel und eine Seite und so fort. Jede mathematische Regelmäßigkeit kann nun unter Umständen als Zwang erscheinen und wird daher, übel angebracht, mißfallen. Es versteht sich, daß ebenso die Freiheit, verkehrt angewendet, einen unangenehmen Eindruck macht. Es giebt für vieles Niedere nichts Höheres als Ordnungszwang. Es fällt in Willkür, statt frei zu werden, sobald dieser aufhört.

Auf die Einzelheiten der schönen Erscheinungen, die sich in den Bewegungen zeigen, läßt sich hier nur hindeuten. Man denke an den Tanz, dessen Rhythmus man sich durch Linien verdeutlichen kann. Man vergleiche dabei die Linien einer Quadrille mit denen eines gewöhnlichen Rundtanzes, die Mannigfaltigkeit der Figuren bei jener gegen die einförmig wiederkehrende Spiralbewegung bei diesem. Oder man betrachte den Unterschied zwischen dem Trabe und dem Galopp eines Pferdes, um das ästhetische Wohlgefallen zu ergründen. Der Trab giebt ein scharfes gleichförmiges Zickzack , der Galopp eine durch den Sprung sich fortsetzende Bogen- oder Wellenlinie . Jener ist dadurch auch für den Blick schon flößender, spitziger. Man denke etwa an die schönen Bewegungen in der Natur an den Wogen und den Flammen, des im Winde Wallenden, an die scharfen abgestoßenen Bewegungen mancher Vögel gegen die sicheren, rhythmischen, kreisenden Linien, die der Falke, der Adler, die Taube u. A. beschreiben, an die steifen Bewegungen mancher Vierfüßler und die graziösen Bewegungen des Windspiels u. f. w.

Man denke an die Bewegungen eines Baumes im Winde: Alle Zweige in schwingender, gerundeter Bewegung, jeder Zweig für sich in einer besonderen, durch die gleiche Art des Wuchses, der Blattstellung u. f. w. aber doch wieder ähnlichen Schwankung; in der Mannigfaltigkeit dasselbe rhythmische Maß in diesem tausendfachen gleichzeitigen Vor- und Rückwärtsneigen. Anders dagegen beim Windstoß oder Sturm, wenn alle Zweige gleichzeitig in eine und dieselbe scharfe Bewegung hineingerissen werden.

Sowohl eine zu langsame als die zu schnelle Bewegung wird mißfallen. Jene wird träg, plump, ungeschickt, schwer erscheinen. Bei einer zu schnellen Bewegung verlieren wir den Einblick in die Bewegungsweise; sie erscheint maßlos und betäubt, verwirrt, erschreckt. Gemessenheit der Bewegung macht einen würdigen, feierlichen Eindruck. Leicht, ohne eine Spur von Anstrengung zu zeigen, muß das Reizende sich bewegen. Unsicherheit der Bewegung mag man sich leicht als Linie denken, die dann statt der scharfen, geraden Striche überall von widerwärtigen Höckern und Schwankungen entstellt ist. Ebenso sind scharfe, outrirte Bewegungen, Weichheit derselben, Verschwommenheit u. f. w. leicht nach ihren Eindrücken darzustellen; desgleichen die unharmonischen; sie geben Bewegungslinien, die einander durchreißen und zerkratzen. Die Art der Bewegung beziehe man auf den äußeren Anstand. Zu runde Bewegungen sind täppisch, zu eckige steif; das Schlenkern, was die Bewegung unzusammenhängend erscheinen läßt, das Tänzeln, Schleppen, der Exercirschritt, der würdige Gang, Hand- und Armbewegungen u. f. w. sind hiernach zu beurtheilen.

Sehr wichtig ist für die Bewegung die Einsicht in die treibende Kraft und in die Art und Weise, wie sie ausgeführt wird. Jede plötzliche Bewegung, deren Ursache man nicht kennt, erscheint unheimlich. Eine einschlagende Kugel sehe ich nur an ihrer Wirkung; ästhetischer sind schon deswegen Stein, Pfeil und Lanze, weil bei ihrem Fliegen die Sichtbarkeit nicht aufhört und Ursache und Wirkung durch die Schußlinie, die sie beschreiben, verbunden sind. Unsere Feuergewehre wirken ästhetisch nur durch den Knall, aufgenommen die Bomben und ganz schweren Wurfgeschosse, die man in der Luft verfolgen kann, und die namentlich bei der Nacht mit ihren feurigen Linien von höchster ästhetischer Wirkung sein können.

Wie wichtig der Einblick in die Bewegungsweise ist, zeigt die Betrachtung der Thiere. Gewohnt, besondere fortbewegende Organe zu gewahren, bekommen wir beim Anblick des Kriechens und Ringelns widerwärtige Eindrücke. Die Schlange ist durch ihre Bewegung unheimlich; die Maus läuft so schnell, daß wir die feinen, kurzen Beine nicht recht erkennen; auch sie wird dadurch unheimlich. Alles Durcheinanderkrabbeln wird häßlich; jedes schnelle Durcheinanderschießen aufregend, beängstigend.

Auch das Komische kann sich durch Mißverhältnisse in der Bewegung zeigen. Der Elfternflug hat etwas Komisches in seinem Schnellen. Plumpheit,

Schwerfälligkeit, Tüppigkeit u. f. w. können häßlich, aber auch komisch erscheinen, wie aus dem früher darüber Auseinandergesetzten erhichtlich ist.

Ich will hier bemerken, daß das bekannte Dictum Kants über die freie und anhängende Schönheit erklärt ist, wenn man die freie Schönheit als diejenige auffaßt, welche nur nach den Grundprincipien, namentlich auch der Bewegung, des Klanges und des Lichts beurtheilt, unserm Geschmacke entspricht. Kant will Zeichnungen à la Grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten, viele Vögel, wie Colibri, Papagei, Paradiesvogel, dann das Phantafiren in der Musik freie Schönheiten nennen, verfällt aber durch das Hereintragen des Zweckbegriffes in Widersprüche. Man kann aus seinen Beispielen ersehen, daß er die einfache Bewegung, das Klingen, das Licht oder die Farben an sich bei seiner Unterscheidung im Auge gehabt hat.

Auch der Ton ist Leben. Der tönende Körper spricht zu uns, verkündet, daß er nicht todt sei. Unsere Menschheit beruht, wie auf der Bewegung überhaupt, so auf dem Ton- und Lichtleben. Unsere Sympathie ist also damit verbunden. Das Wohlgefallen unserer Sinne und unserer Seele wird dem Tönenden zu Theil, sobald in den Klängen sich Gesetzmäßigkeiten zeigen, die uns angeboren sind, Tact, Rhythmus u. f. w. Darüber das Nähere in der Musik.

Bleiben wir hier beim Einfachsten, so erfreut uns schon der Ton an sich. Nur nicht absolute Klanglosigkeit! Nur keine Grabesstille! Sie wird für uns grauenhaft. In die tiefste Stille hinein horchen wir, sie scheint ferne zu summen und zu singen. Aber vernehmen wir Nichts, so wird uns peinlich zu Muth; unser Sinn wird öde, leer und darüber nervös. Schon das Ticken einer Uhr in der schweigenden Öde der Nacht kann uns dann aufathmen lassen, das Schlagen ferner Glocken, das Geschrei des Hahns, das Bellen eines Hundes. Es ist Leben, reißt uns aus dem Nichts. Wir sind nicht mehr allein, nicht mehr vom Schweigen des Todes umgeben.

Dagegen ist nun ein starker Ton, dann Lärm u. f. w. anreizend, erregend. Wenn es auch bloßer Lärm ist, so wirkt schon dieses Lautsein. Man kann das auf jedem Jahrmarkt bei den Schaubuden sehen. Je toller das Geschrei der Ausrufer, das Trommelgewirbel, Läuten, Schellenschlagen, das Brüllen der Thiere, desto aufgeregter, begehrllicher, wagender die Stimmung. Natürlich wirken diese niederen Erscheinungen des Tons nur auf die niedrigeren Seelen in vollster, wohlgefälliger Kraft. Für feiner organisirte Ohren ist solcher Lärm, wüthes Tosen und Schreien durcheinander, unangenehm. Das Ungeordnete, Unharmonische kommt zur Geltung und unterdrückt die Freude am Ton für sich. Alle Völker benützen diese leidenschaftliche Anregung der Töne für den Krieg: Schlachtruf, Trommeln, Blafen; Musik und Gesang (Päan) gehen über die niedere Anregung hinaus.

Eintönigkeit ist, wenn wir unsere Hauptbegriffe an die Tonwelt legen, häßlich, Verworrenheit desgleichen. Es ist dasselbe, wie das Gekritzel der

Striche. Die erste freiere Ordnung ist der Tact. Er hebt die Einförmigkeit auf und ordnet zugleich. Wir gewinnen weiter den Rhythmus, indem wir einen Wechsel im Ausdruck, im Verflärken oder Abschwächen, Aufsteigen oder Sinken des Tones erkennen oder eintreten lassen. Harmonisch wird dann das Miteinander der Töne in ihrer Gefetzmäßigkeit, melodisch ihr Nacheinander.

Auch auf die Stimmen in der Natur läßt sich das Gefagte anwenden. Langanhaltender, immer gleicher Ton wirkt langweilig, wenn nicht beängstigend oder widerwärtig häßlich. Im ersten Fall macht er uns einen unlebendigen Eindruck; bei dem zweiten Fall fühlen wir wohl, von Anderem abgesehen, unfer natürliches Maß, das Anhalten des Tons durch die Stimme so überschritten, daß uns der Athem darüber ausgehen würde; durch die Substituierung unferes Ichs werden wir beklommen und beängstigt. Langweilig ist auch die ewig gleiche Wiederkehr, z. B. das Gezirp des Regenpfeifers, das Klaffen, das Gequarr, irritirend etwa das in sich maßlose Heulen eines Hundes, während fein Gebell modulirt, bestimmt ist. Übermäßige Kürze erscheint unruhig, zerissen, unter Umständen zitternd, ängstlich. Allzustarkes Anschwellen und Abtönen macht den Eindruck des Maßlosen. Es kann danach häßlich erscheinen, wie das Widerstrebende der Töne häßlich wirkt, und furchtbar. Erscheinen die Töne für uns maßlos, aber erfüllen sie in sich Maßforderungen, so werden sie erhaben. So der langrollende Donner. Der Donnererschlag ist furchtbar. Ebenso kann man den Sturm nehmen: Lang anhaltende, gleiche Töne — Einförmigkeit, Langeweile, Traurigkeit, Beängstigung; nun plötzlich viele scharfe, kurze Stöße hintereinander — Unruhe, Zerfahrenheit; nun Anschwellen, die Kraft wächst und wächst — noch höher, noch höher — wo hinaus? wo endet das? es heult, pfeift, schrillt, faufende dumpfe Schläge dazwischen — wir werden erdrückt; unfere Seele sinkt zusammen vor dieser Gewalt; Millionen von Schreckensgeistern scheinen entfebelt und Himmel und Erde ihrer Vernichtung anheimgegeben. Plötzlich Todtenstille! Die Stille wird dann das Maß. Danach ist die Wuth furchtbar entsetzlich.

Vergeblich wäre hier der Versuch, die Tonwelt im Allgemeinen anzupacken. Nehmen wir nur das Wasser. Das tropft, das plätschert, murmelt, gurgelt, bollert; das brodeln, singt, raucht, braußt, grollt, das brandet, toßt und brüllt — eine Fluth von Tönen. Und alle die Empfindungen dazu! Die Unruhe des kurzen Plätscherns, die Seelenstimmung durch das Klingen und Singen, Steigen und Fallen eines Springbrunnens, die zehrende Energie im Sturz des Wasserfalls; das Wuchtige, Kräftige der langanrollenden Welle des tiefrauchenden Meeres; der Drang und Kampf, der Zerfall in dem Brüllen der Brandung.

Und wie nun das Lautwerden überhaupt schildern, das Summen, Schwirren, Klappern, Tönen, Klingen, Singen, Schallen, Saufen, Grollen, Donnern

u. f. w. vom Schwirren des Insects bis zum Krachen des Vulcans, vom Wispern des Grafes bis zum Geheul des Sturmes.

Luft und Erde erzeugen den Ton, wie Herder sagt. Der Vogel, das Kind beider Elemente, ist darum der Tonträger der Geschöpfe. Von der Erde empor, in den Zweigen sitzend, oder in den Lüften hängend, schmettet er sein Lied. In die Luft hebt sich sein Haupt, frei den Schall verbreitend. Das Wasser hat nur niedere Klangfähigkeit in sich. Es vibriert zu langsam, so ist auch sein Reich stumm. Der Fisch kann höchstens einen schnalzenden Ton von sich geben. Die Wasservögel haben keine schönen Töne, sondern knarren, schnattern, quacken, schreien. Wie sollten sie auch singen lernen am ewig gesprächigen Wasser und gar am rauschenden, tosenden Meer.

Wenden wir uns zum Licht. Es ist Existenzbedingung. Ohne Licht kein Leben. Instinctiv begrüßen wir es daher mit reinem Wohlgefallen. Wir sind Lichtgeschöpfe, wie fast alle Thiere und Pflanzen, die wie wir schon im Dunkel verkommen, indem der Lebensproceß darin gestört wird. Pflanzen z. B. verlieren ihr Grün und werden farblos.

Dunkel ist uns verhaßt für die Lebensthätigkeit. Nur für ein relatives Aufhören derselben im Schlaf ist gemindertes Licht uns angenehm. Aber die absolute Finsterniß, die Grabesnacht wird gräßlich; sie gähnt uns an wie ein Abgrund des Nichts, in dem unser Sein aufhört. Wer je in einem unterirdischen Verließ war, oder in einer Höhle wie etwa in der Baumannshöhle, der weiß, welches Schauergefühl uns beschleicht und das Herz bedrückt, wenn die letzte Lampe ausgelöscht wird. Das Auge spannt sich an, einen, nur den schwächsten, Schimmer zu suchen; kann es nichts entdecken, so sind wir in unserm Thun wie vernichtet. Der erste graue Schein der Dämmerung, und Todeslaß ist von unserer Brust gewälzt. Wohl kann man sich daran gewöhnen, d. h. durch das Bewußtsein die instinctive Angst bezwingen, wie ja heutigen Tages Jeder durch die Tunnelfahrten der Eisenbahnen an sich selbst gewahrt. Schön aber wird die Lichtlosigkeit niemals.

Schön ist das Licht. Alles freut sich feiner. Mit ihm erwacht die Lebensfreude; vor ihm flieht die Angst. In seinem Begriff schon liegt das Freudige, Angenehme: das Lichte, Helle, Klare, Sonnige u. f. w. bezeichnet das Schöne, dem Traurigen und dem Häßlichen des Finstern, Trüben, Dunklen gegenüber.

Was sich des Lichtes nicht freut, das ist uns verhaßt oder widerwärtig, oder im besten Fall komisch. Wenn uns schon stumme Thiere sonderbar erscheinen, so steigert sich dieses gegen lichtscheue und lichtlose bis zur vollen Empfindung des Gegensatzes. Alles, was sich darum zu viel in die Erde hineinverbirgt oder bei Nacht sein wahres Leben führt, ist schlimm angesehen und nicht bloß von uns, sondern auch von vielen Thieren. Die Eule z. B. hassen sämmtliche lichtfrohe Vögel und verfolgen sie; augenlose Thiere sind unheimlich.

Aber betrachten wir einige Erscheinungsarten des Lichtes: Sternennacht! Dunkel ist die Welt, aber dort oben am Himmel glänzen leuchtende Punkte. Ihr Funkeln zieht uns zu sich hinauf. Von der dunkeln Erde hinweg hebt uns die Sehnsucht nach dem Licht, das uns zugleich mit dem Troste erfüllt, daß die Nacht, das Schreckliche doch nicht ganz über uns hereingebrochen ist, daß es noch Licht, Lebensfreude giebt. Aber in Taufende von Sternen ist das Licht da droben zerstreut. So zerstreut es auch uns; wir verschwimmen. Die Concentrirung unseres Ichs löst sich; milde, sehnfüchtige Stimmung bemächtigt sich unser, die durch den zitternden Glanz der Fixsterne noch weicher und unbestimmter wird. So wenden wir uns vom dunklen Irdischen hinauf zu dem himmlischen Troste, der uns aus der erhabenen Unendlichkeit entgegenleuchtet; so hat allen Völkern und Zeiten die Sternennacht für ein Schönes und Heiliges gegolten; so hat immer der Mensch in Sehnsucht und Troste nach dem Sterne gefchaut, der durch die düstern Wolken glänzt.

Aber mehr als Lichtfreude leuchtet von dort oben zu uns: es ist Unendlichkeit, in welche wir sehen; es sind Welten über Welten, unermesslich, unausfliegbar selbst für unsere Phantasie. Die Schauer des Erhabenen erfüllen uns. Maßlos würde selbst der Gedanke, wenn nicht Alles dort oben seine Bahn zöge und uns auch dort die Harmonie, die Ordnung des Weltraumes das Gefühl des Furchtbaren in das des Erhabenen und Göttlichen wandelte. Nur der ungewohnte Komet mag uns erschrecken und mit Entsetzen erfüllen, indem er anscheinend die Ordnung des Alls umgestoßen zeigt und uns zu-raunen will, daß ein Tag kommen könne, wo die göttliche Ordnung aus den Fugen ginge und die Willkür und das Chaos über den Kosmos hereinbrechen könnten.

Der feste Planet wirkt concentrirender in seinem ruhigen Schein. Es ist nicht mehr die verschwimmende, zitternde Sehnsucht, sondern ein stiller, ruhiger, gleichmäßiger Zug, der uns zu ihm zieht. Stärker tritt dies hervor beim Mondlicht. Von seiner Sichel, dem klaren Silberblick im Blau, bis zum Vollmond verstärkt sich der Eindruck und verändert sich. Hinauf wenden sich unsere Blicke zu dem großen, festen, den Himmel beherrschenden Lichtpunkt, der im ruhigen, gedämpften Glanze dort oben wallt. Tag und Nacht sind gegen einander aufgehoben — verschwimmender Schimmer lagert dämmernd, nebelhaft über Himmel und Erde. Es ist Lichtfreude und Dunkelgefühl — ein Verfließen, Verdämmern mit tiefen Schatten darunter, ein Überleuchten und Beglänzen. So schwimmen wir selber in leise durch-einander fließenden, träumerischen Gefühlen —

Füllest wieder Busch und Thal
 Still mit Nebelglanz,
 Lösest endlich auch einmal
 Meine Seele ganz.

Breitet über mein Gefild
Lindernd Deinen Blick,
Wie des Freundes Augen mild
Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud und Schmerz
In der Einfamkeit.

(Göthe.)

Dies gilt vom ruhigen Licht des Mondes. Sehen wir aber seinen dämmerigen Silberblick auf bewegte Gegenstände fallen, so wird seine weiche Ruhe zitternd unruhig. Welch ein Wechsel auf der Wasserfluth, welche Unruhe, wo er auf wehende Bäume scheint. Hier giebt das Nebelhafte, Unbestimmte mit dem überschnellen Wechsel Eindrücke, die sich vom Sonderbaren, Zaubersicheren, Feenhaften zum Schauerlichen, Gespenstlichen steigern.

Der Stern wirkt tröstend, Hoffnung erregend. Der volle Mond giebt Beruhigung, indem sein Schein uns vor dem Schlimmsten der Nacht sichert. Bleich, niedrig stehend scheint er unheimlich.

Die Nacht ist vorüber. Mond und Sterne erbleichen. Dämmerung, in der Ungewißheit ihres Lichtes phantastisch, erfüllt die Welt. Am Himmel beginnen die ersten lichten Vorboten des Tages. Ein Drängen, Sehnen nach dem, was da kommt, wird wach. Durch die ganze Natur spürt man Aufregung. Die Blumen erschließen sich, die zur Nacht ihre Kelche geschlossen hatten. Unruhig werden die Thiere, namentlich die Luftkinder, die sensible Vogelwelt. Alles beginnt in feiner Sprache den Morgen zu begrüßen. Selbst der Wind scheint nicht mehr schlummern zu können und raucht von Kühle der Wärme entgegen. Und nun steigt unter dem Jauchzen der Schöpfung das Tages-, das Lebenslicht wieder herauf.

Nun ist die Furcht verbannt —

Es lebet und freuet sich,
Was da athmet im rothen Licht.

Das Sonnenlicht ist gleichsam stete Lebenskraft. Zu hell, zu blendend kann es aber darum auch überreizend wirken und durch die Überspannung unserer Nerven empfindlich und schädlich werden. Dabei aber hat es durch seine Vertreibung jeglichen Dunkels etwas Verstandesgemäßes, das sich bis zur Nüchternheit steigert. Es zeigt Alles scharf, bestimmt; läßt nichts verschwimmen, vernothwendigt dadurch kein Hinzudenken, kein Träumen. So setzt es die Phantasie außer Thätigkeit und kann etwas Nüchtern-Arbeitsames bekommen.

[Ich will hierbei für das Naturchöne allgemein auf Vischers Ästhetik verweisen, dessen Buch über das Naturchöne womöglich Jeder lesen sollte.

Eine Fülle der feinsten und schärfsten Bemerkungen ist darin zusammengedrängt, ohne daß philosophische Manier den weniger Geübten abschreckte. Sodann auf die Ästhetik Köstlins und dessen eingehende und liebevolle Behandlung dieses ganzen Abschnittes.]

Anders als das Erwachen des Tages wirkt sein Ausgang. Der Gedanke an das Dunkel stimmt uns wehmuthsvoller, wengleich der Körper nach der Anspannung des Tages sich nach Abspannung und somit nach Schwächung des aufregenden Lichtes sehnt. In die Befriedigung also, daß der Schlaf uns nun wieder erquicken soll, mischt sich instinctive Trauer um das Hinabsinken des lichtbringenden Gestirns, dessen Glanz, nachdem es so mächtig die Welt durchstrahlt, nun verschwimmt, erblaßt, stirbt.

Auch das Schöne muß sterben, so spricht es da wohl in unserer Seele, oder der Untergang des Erhabenen tritt uns im Sonnenuntergang mit seinen tragischen Empfindungen entgegen.

Das Licht ist so sehr Lebensbedingung, daß wir leicht jeden Wechsel wie ein Erlöschen ansehen und dadurch unser Wohlgefallen verlieren. Das stete Ausfließen des Sonnen-, Monden-, Sternenlichts, jedes Lichtes überhaupt wird uns darum erst in langen Zeiträumen eintönig. Erst nach dem langen Tag verlangen wir Ruhe, darum Abnahme des Lichtes; erst viele Sonnentage lassen uns wohl einen Wechsel durch Wolkentage wünschen. Doch ist hier die Forderung des Wechsels nicht aufgehoben. Ihr wird neben der Lichtfreude Genüge geleistet im Wechsel von Licht und Schatten des Beleuchteten.

Greller Lichtwechsel entsteht durch den Blitz. Abgesehen von der Furcht, daß sein Strahl tödtlich sein könnte, und von der scharfen Zackenlinie, trifft der schnelle Contrast unsere Nerven so schneidend, daß sie ihn häufig nicht zu ertragen vermögen. Der maßlose Wechsel macht, bei Nacht namentlich leicht den Eindruck des Furchtbaren. Wenn aber das Gewitter am fernen Horizonte steht und der Blitz somit nicht zu kurz und zu grell verzuckt, wird er eine schöne Erscheinung, die zum Erhabensten sich steigert. Wetterleuchtend glüht in den Nachtwolken ein Blitz auf — der Himmel in die Unendlichkeit hinein geöffnet, leuchtende Herrlichkeit durch das Dunkel — die Tiefe des Himmelsgewölbes, die Weite, die der Strahl überfliegt, die Macht, mit welcher er purpurflamend die finstere Welt, eine Welt von Himmel und Erden, aus der Nacht riß — das vereint sich zu einem unendlich erhabenen Anblick.

Die gewöhnliche Flamme ist an und für sich erfreuend als Lichtbringerin. Wenn der Kerzenschein uns bei Nacht entgegenstrahlt, so ist es Leben, was wir sehen, auch Menschenleben, was er verkündet. Tritt die Flamme uns im Wechsel entgegen, so wirkt sie nach der Geschwindigkeit dieses Wechsels mehr oder weniger lebendig oder unruhig. Das helle Feuer erfreut durch das Spiel der Flammenbewegungen. Es ist das Bild lebensfreudiger, heiterer,

freier Lebenskraft im Wechfel feines hellen Leuchtens. In der Kohlengluth ift ein kaum bemerkbares, innerliches, reges Treiben, ein taufendfältiges Spiel, das phantafifch wirkt, gemüthlich, heimlich. Dagegen hat der fchroffe Wechfel, z. B. des Pechfackellichts, etwas Unruhiges, ja Unheimliches, Beängftigendes. Es ift kein Maß darin. Nun dem Erlöfchen nahe, flammt es plötzlich gierig auf, Licht und Dunkel wechfelt. Dadurch ift es fehr geeignet, etwas Todtes, z. B. Statuen, lebendig erfcheinen zu laffen, kann fich aber auch leicht ins Übermaß fleigern, wo es alsdann widerwillige und graufige Empfindungen verurfacht. Auch künstliches Licht kann fo grell und hell, fo aufregend und doch dabei nüchtern wirken wie das Tageslicht. So die Helle des Tanzfaales. Namentlich das fcharfe Gaslicht wird auf die Dauer ftehend. Überall gleichmäßig vertheiltes Licht, das keinen Schatten aufkommen läßt, hat die Nachtheile des Wechfellofen; es ift nüchtern, unmalerifch.

Gedämpftes Licht, relative Dunkelheit ift uns nöthig zur Erholung des Schlafes. Dadurch kann es einen erfreuenden Eindruck machen. Die Dämmerung lindert die Aufregung, fpant ab von beftimmten Thätigkeiten der Seele. Weil alle Formen in ihr undeutlich werden, fo bekommt die Phantafie Spielraum, um das Fehlende zu ergänzen und auszufüllen. Dämmerung, annähernde Dunkelheit wird auch dadurch noch äfthetifch wirksam, daß fie uns die Maßstäbe nimmt, die das Licht gewährt und fomit leicht Eindrücke des Gewaltigen, Ungeheueren, ja Furchtbaren erzeugt. Alles erfcheint da größer, tiefer —

Es fchlug mein Herz: gefchwind zu Pferde!
 Es war gethan, faß eh' gedacht;
 Der Abend wiegte fchon die Erde
 Und an den Bergen hing die Nacht.
 Schon stand im Nebelkleid die Eiche,
 Ein aufgethürmter Riefe da,
 Wo Finfterniß aus dem Gefträuche
 Mit hundert fchwarzen Augen fah.

(Göthe.)

Wenn wir das Licht betrachten, wie es auf Körper trifft, fo fehen wir dasfelbe entweder eingefogen, zurückgeworfen oder durchdringend. Je mehr das Licht verfchluckt wird, defto mehr wird fein aufregender, Leben erweckender Eindruck fchwinden. Das zurückgeworfene Licht, der Glanz wird den Lichteindruck bewahren. So z. B. der Metallglanz, der Meeresfchimmer. Je heller, je lebensvoller, bis zum Überreiz, der Eindruck. Im durchfichtigen Körper, in den das Licht fich verfenkt, und den es durchftrahlt, haben wir gleichfam das Licht felbft verkörpert. So z. B. im Kryftall, im Diamanten, im Thautropfen, im Mensचनाuge. Unfere Lichtfreude übertragen wir auf den Körper.

Trifft das Licht auf einen nicht durchsichtigen Körper, so wirft dieser Schatten. Auf einen nicht durchaus glatten, ebenmäßigen Körper fallend, muß also das Licht einen Wechsel von Licht und Schatten erzeugen. Dadurch modellirt es. Licht und Schatten zeigen uns Körperlichkeit. Hier tritt nun die Anforderung des Wechsels in ihre vollen Rechte. Wenn wir die stete Ausflörmung eines Lichtes schön finden, so finden wir doch nicht den gleichmäßigen wechselfollen Lichteindruck der Körper schön. Zu große Gleichmäßigkeit einer Beleuchtung ohne Schatten, d. h. ohne Wechsel, wird monoton und ermüdend. Man denke nur an große glatte beschienene Wände.

Wenn Licht mit dem Dunkel in einander verschwebt, entsteht Helldunkel (clair-obscur). Die Lebensfreudigkeit ist hierin vereint mit dem Beruhigenden, Träumerischen, Geheimnißvollen; die Kraft der Helle wird gedämpft durch das Verlieren ins Dunkel. Mit dem Licht schreiten wir darin gleichsam forschend ins Dunkel, ohne Furcht davor zu empfinden, weil wir immer wieder in den hellen Ruhepunkt zurückkehren können. Gedanken, Träume, Vermuthung, Spannung auf ein Unbekanntes gehen dabei in einander über.

Helldunkel, könnte man sagen, gleicht somit dem Humor. Verchwimmenden, unbestimmten Charakteren wird es am meisten zuzufügen, obgleich sich auch gewaltige Kraft darin entfalten läßt.

Zum Helldunkel gehört auch der Reflex, der entsteht, wenn ein bestrahlter Körper seine Reflexe in die Schattenpartien wirft.

Das Licht verschiedener Lichtstrahler, wie der Sonne, des Mondes, der Kerzen u. s. w. thut sich meistens weh. Bei Sonnen- und Kerzenfchein z. B. drückt die Sonne das Kerzenlicht und macht seinen Schimmer disharmonisch. Verschiedenes Licht macht darum einen unruhigen Eindruck. Man denke an einen erleuchteten Tanzsaal, in den die Morgenfonne hineinscheint.

So viel, wenn wir das Licht an sich betrachten.

Wir müssen es aber jetzt nach seiner Brechung untersuchen.

Hier stoßen wir auf einen erbitterten Streit. Die Newton'sche und die Göthe'sche Farbentheorie stehen einander gegenüber. Nach Newton ist das weiße Licht aus den Farben zusammengesetzt, die wir im Regenbogen sehen. Der Sonnenstrahl bricht in die Regenbogenfarben auseinander. Darin hat Roth die geringste, Violett die größte Brechung. (Jenes hat 495 Billionen Schwingungen in der Secunde, dieses 821 Billionen.) Die 7 Hauptfarben sind: Roth, Orange, Gelb, Grün, Hellblau, Indigo, Violett. [Unger führt auf: Carmin, Zinnober, Mennig, Orange, Gelb, Gelbgrün, Blaugrün, Blau, Indigo, Violett, Lila, Purpur (Braunroth).]

Unter diesen gelten meistens Roth, Gelb, Blau als die Grundfarben, aus denen sich die übrigen zusammensetzen lassen, z. B. Gelb und Blau giebt

Grün u. f. w. Mehrere Forscher erklären diese Dreizahl jedoch für unrichtig. Um sämmtliche Farbentöne des Spectrums durch Zusammenfetzung nachzuahmen, will Helmholtz z. B. mindestens 5 haben, nämlich: Roth, Gelb, Grün, Blau, Violett, weil Blau und Gelb durchaus nicht das Grün des Spectrums erzeugen könnten.

Vor der Hand müssen wir jedoch der Naturwissenschaft noch die Untersuchung und den Streit über diese Fragen überlassen.

Göthe erklärt diese ganze, auf Newton bafirte Theorie des Lichts für falsch. Er nimmt an ein Weiß und Schwarz, Licht und Dunkel. Das Weiß, das sich trübt, wird gelb. Das Schwarze, welches sich erhellt, wird blau. Durch Vermehrung der Trübe kann ein leuchtender Gegenstand vom leifeften Gelb bis zum höchsten Rubinroth gesteigert werden, Blau durch mehr erleuchtete Trübe in das schönste Violett. Grün entsteht durch Mischung von Gelb und Blau. Weil das Blau mit dem Schwarzen verwandt ist, giebt auch Gelb mit Schwarz schon Grün. Auch Göthe hat also außer Schwarz und Weiß die 3 Farben Gelb, Blau und Roth. Roth und Blau wird Violett, Roth und Gelb Orange, Gelb und Blau Grün hervorbringen. Grau entsteht durch Gelb, Blau und Smaragdgrün mit so viel Roth gemischt, bis sich alle drei gleichsam neutralisirt haben. — Schwarz erscheint ein Körper nach der Newton'schen Theorie durch Mangel an Licht oder durch dessen vollständige Verchluckung. Weiß, wenn das Sonnenlicht unverändert zurückgeworfen wird. Werden Strahlen eingefogen und nur eine bestimmte Lichtbrechung, z. B. Roth zurückgeworfen, so erscheint uns der Körper in der zurückgeworfenen Farbe, also hier roth.

Die ästhetische Erklärung der Farben macht sich nun, wie man bekennen muß, nach der Göthe'schen Theorie am leichtesten, wiewohl diese bekanntlich von den Physikern verworfen wird.

Weiß ist Licht, Freude; Schwarz Dunkel, Trauer. Getrübes Weiß giebt Gelb; es macht einen aufregenden, anregenden Eindruck. Es ist in seiner Reinheit munter, reizend, warm, behaglich. Das Dunkel erhellt, giebt Blau; folglich bekommen wir einen gemildert-niederschlagenden, wohl einen beruhigenden, abspannenden Eindruck. In höchster Reinheit wird Blau gleichsam ein reizendes Nichts. Blau giebt danach ein Gefühl der Kälte, sowie es uns auch an Schatten erinnert. Zimmer, die rein blau austapezirt sind, erscheinen gewissermaßen weit, aber eigentlich leer und kalt. Gelb und Blau vereint geben in ihrer höchsten Steigerung Roth. Es hat Ernst, Würde vom Blau, Huld und Anmuth vom Gelb. Im Purpur ist es ernst und prächtig. Grün wird durch eine einfache Vermischung von Gelb und Blau hervorgebracht; halten sich beide Farben das Gleichgewicht, so daß keine vor der anderen bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüth auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und kann nicht weiter. Im Rothgelb ist das Gelb an Energie gewachsen durch die Verdich-

tung und Verdunkelung; die Farbe erscheint mächtiger, herrlicher; sie giebt das Gefühl von Wärme und Wonne. Gelbroth steigert über das Rothgelb hinaus den Eindruck bis zum unerträglich Gewaltfamen. Es erfreut Naturmenschen in ihrer gefunden Energie, z. B. Kinder; es beunruhigt und erzürnt aber auch, z. B. den Stier.

Die Farben der Plusseite sind Gelb, Rothgelb (Orange), Gelbroth, (Mennig, Zinnober). Sie stimmen regsam, lebhaft, strebend.

Die Farben von der Minusseite sind Blau, Rothblau (Lila) und Blau-roth. Sie stimmen zu einer unruhigen, weichen und sehnenen Empfindung. So Göthe.

Weiß und Schwarz behält auch nach der Newton'schen Theorie feinen Charakter. Hören wir Örted darüber: Roth wird durch die größten Lichtwellen hervorgebracht und hat die größte Wärme. Diese Farbe wirkt stark auf das Auge, wird dadurch ermunternd, gesteigert aber auch beunruhigend.

Orange hat weniger Wärme, aber größere Lichtstärke, ist dadurch belebend, beunruhigend, prachtvoll. Gelb hat weniger Wärme, aber größere Lichtkraft, ist klar, munter und milderweckend. Jeder Schmutz zieht es jedoch ins Widerliche. Grün giebt Gleichgewicht in Wärme und Licht. Blau hat weniger Wärme und Licht als die früheren. Es hat daher leicht etwas Kaltes, Finsteres als Umgebung. Violett hat noch weniger, nähert sich leicht dem Finstern.

Außer diesen, aus dem Wesen des Lichtes geschöpften Eindrücken, haben wir bei den Farben noch andere Vorstellungen in Betracht zu ziehen, um ihre Eindrücke zu erklären. Folgen wir auch dabei dem trefflichen Örted: Das Rothe erinnert an das Blut. Das Orange an das Feuer, das Grün an Feld und Wald und dadurch an die feste Oberfläche der Erde. Das Blau erinnert an das Himmelsgewölbe und gleichfalls an die Ferne. Braun, sagt Vischer, ist das ergiebige, Pflanzen und Thiere tragende Erdreich; es erscheint als Farbe der Nützlichkeit (auch des Trockenen, Hausbackenen). Grau vermittelt Schwarz und Weiß, daher wirkt es sanft beruhigend.

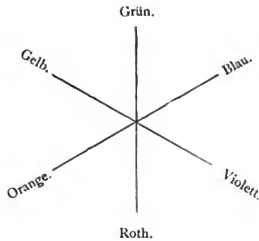
Auf die symbolischen Bedeutungen der Farben ist hier nur ein flüchtiger Blick zu werfen. Weiß bedeutet Reinheit, Schwarz ohne Glanz — Trauer. Auch das licht- und wärmeleere Violett trauert. Grün ist Hoffnung wie Frühlingsgrün. Roth ist Liebe, auch Pracht und Macht. Es deutet auf das Herzblut — auf die Liebe. Dann zeigt es auch das Blutrrecht an, die Macht über Leben und Tod. Gelb ist rein wie Gold. Doch bedeutet es auch Untreue, Verrätherei, weil es so leicht schmutzt. Blau heißt Farbe der Treue. Es schmutzt nicht leicht. Außerdem spiegelt sich darin der Gedanke an den Himmel, das Unwandelbare.

Wichtig, aber sehr schwierig und streitig ist die Lehre von der Harmonie der Farben. Es ist bekannt, daß manche Farben neben einander einen

unangenehmen, andere einen wohlgefälligen Eindruck machen. Welche Gesetze existiren darüber? Geben wir zuerst die bisher am allgemeinsten angenommene Erklärung.

Das weiße Licht gilt als die Einheit. Wenn das Licht nun aber in Farben auseinander spaltet, so verlangen wir kraft des uns innewohnenden Harmoniedranges nach der Harmonie, nach dem Einheitlichen des Lichts.

Nehmen wir Grün. Grün entsteht durch Mischung von Gelb und Blau. Gelb, Blau und Roth geben aber erst Weiß. Im Grün fehlt vollständig das Roth. Diese Ergänzungsfarbe zum Weiß verlangen wir also instinctiv. Grün und Roth giebt vereint die Lichtfarbe, die Harmonie. Die Ergänzungsfarben gewinnt man einfach durch folgende Rundstellung der Farben in der Folge des Regenbogens.



Gelb entbehrt Blau und Roth, verlangt das ihm gegenüberliegende Violett. Blau entbehrt Gelb und Roth, verlangt als Complementärfarbe Orange. Roth entbehrt Gelb und Blau, verlangt Grün.

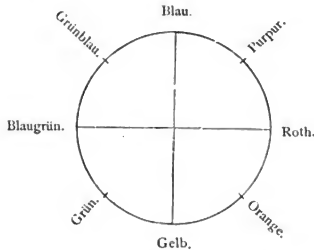
Orange entbehrt Blau, verlangt dies also u. f. w. Das Auge sieht darum, wenn es scharf auf Grün blickt, daneben einen röthlichen Streifen. Hat es Roth und Gelb vor sich, so verlangt es blau, sieht darum das Roth ins Violette spielend, das Gelb ins Grüne schimmernd. Ebenso sucht es bei Roth und Blau nach Gelb, bei Blau und Gelb nach Roth.

Die Mittelfarben Grün und Violett, Violett Orange, Orange Grün zeigen uns bei ihrer Zusammenstellung die Lichtfarbe, aber geschwächt, verwischt. Sie sind darum charakterlos.

Je zwei Farben unserer Zeichnung nebeneinander ermangeln der Ergänzungsfarbe, z. B. Gelb-Grün entbehrt Roth, ebenso Blau und Grün; Blau-Violett hat kein Gelb u. f. w. Die Farben liegen sich zu nah, heben sich nicht genug gegen einander ab, schaden sich also. Sie sind darum leicht unangenehm. Die Natur freilich zeigt uns viele Erscheinungen der Art, die uns doch wohl gefallen, z. B. in Blumen Gelb und Grün, Grün und Blau.

Hier treten aber durch Glanz und Formen viele andere wohlgefällige Eindrücke zu dem unangenehmeren, so daß dieser für uns verschwindend klein wird. Übrigens durch Hagebuchenhecken einen blauen Sommerhimmel anfehen, hat etwas unendlich Ödes, Langweiliges. Eine grüne Wiese voll Butterblumen ist ein idyllischer, aber kein besonders feiner ästhetischer Genuß. Durch das Walddach den Himmel zu betrachten ist angenehm; jedoch werden dabei eine Menge Zwischentöne durch die Farben der Stämme, Aeste und Zweige und durch Schatten wirksam.

Dagegen verwirft Brücke (Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe. Leipzig. Hirzel 1866) durchaus die Farbenkreise, in denen, wie in dem angeführten gefchehen, Roth, Blau und Gelb im gleichseitigen Dreieck eines Kreises gegenüber stehen. Ein daraus gezogenes Zusammenstellen der Farben zum Weiß entbehre aller physiologisch-optischen Begründung. Brücke giebt das hier angeführte Schema.



Zwischen Blau und Purpur Violett; zwischen Purpur und Roth Carmin; zwischen Gelb und Grün Grüngelb u. f. w. Man sieht sogleich die große Veränderung, die sich daraus ergibt. Hier stehen Blau und Gelb statt Gelb und Violett wie im ersten Kreis einander gegenüber und bilden Complementärfarben, d. h. geben Weiß. Statt Roth und Vollgrün bekommen wir Roth und Blaugrün; dagegen Vollgrün (Grasgrün) und Purpur u. f. w. Wir müssen hier aber auf das wichtige Werk Brücke's selbst verweisen. Auch in ihm zeigt sich wie oft, daß je tiefer das Eindringen, desto größer die Schwierigkeiten werden und eine befriedigende Antwort auf Fragen, welche den Meisten spielend leicht erscheinen, die größten Schwierigkeiten bietet.

Man hat nun vielfach versucht, die Harmonie der Farben so gesetzmäßig zu machen, wie die Harmonielehre der Musik (Unger, Adams, Rauth u. A.). Namentlich hat Unger dies gethan. Seine interessanten Untersuchungen kann ich hier nicht darstellen. Genug, daß er nach den Schwin-

gungen der Töne und der Farben folgende Gleichstellung macht: Carmin = C, Zinnober Cis, Menning D, Orange Dis, Gelb E, Gelbgrün F, Blaugrün Fis, Blau G, Indigo Gis, Violett A, Lila B, Purpur H. Diese Farben behandelt er nun nach musikalischen Gefetzen, bekommt also Moll- und Dur-Farben, hat Terzen, Quintenaccorde u. f. w.

Die Gefetzmäßigkeit der Farben vollständig zu finden und nicht bloß bei den Complementärfarben stehen bleiben zu müssen, wird sicherlich gelingen. Mit der Musik zu wenig vertraut, kann ich über Ungers Lehre nicht aburtheilen. Nur eins möchte ich bemerken: Schwingungen liegen den Farben, wie den Tönen zum Grunde, aber diese unendlich verschiedenen Grade einander so gleich zu stellen, wie Unger thut, erscheint mir gewagt. Einige Grundgefetze, so ließe sich vermuthen, sind dieselben, aber daß sich die Erscheinungen des Klanges und Lichtes gleichsam decken sollten, diese Annahme hat etwas Widerstreitendes.

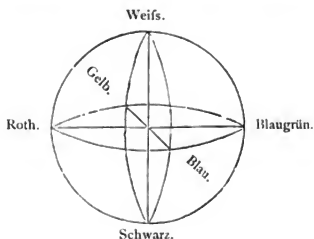
Brücke verwirft a. a. O. jede Theorie, welche auf Vergleichung mit der Musik hinausläuft und eine Harmonie der Farben nach Analogie der Harmonie der Töne statuiert. Ueber die Zusammenstellung der Farben habe er kein allgemeines Gefetz gefunden, und führt er nur eine Reihe von Verbindungen an, welche erfahrungsgemäß gefallen. Beispielsweise hier einige Drei-Zusammenstellungen, welche nach ihm gefallen: Roth, Blau, Gelb, namentlich als Gold; Purpur, Cyanblau, Gelb (Paul Veronefs Lieblingsfarben); Roth, Grün, Gelb; Orange, Grün, Violett. Er betont, daß überhaupt ein festes Gefetz für den Künstler nur bedingte Geltung habe. Wo die Farben für sich zusammengestellt werden, müssen sie natürlich streng nach ihrer Harmonie geordnet sein, um zu gefallen. Beim Kunstwerke wiegt allerdings diese innere Ordnung mit, aber ein höheres, auf das Ganze bezügliches Gefetz überwiegt. Der Künstler kann absichtlich disharmonische Farben gebrauchen wollen oder gebrauchen müssen. Doch gilt hier Ähnliches, wie bei den Tönen, in der Poesie u. f. w.: das Disharmonische darf nur Ausnahme sein. Eine Farbenharmonie-Lehre bleibt ein begehrenswerthes Ziel; eine gültige, jeder Prüfung Stand haltende Theorie zu finden — hoffentlich wird es und in nicht zu langer Zeit gelingen!

Jede Farbe kann nun heller oder dunkler erscheinen. In ihrer Concentrirung liegt ihre größte Energie. Verblaffend erscheint sie schwächer, sich vertiefend nähert sie sich mehr und mehr dem Eindrucke des Dunklen, geht also vom Beruhigenden bis zum Traurigen.

Brücke giebt zur Anschauung folgende Zeichnung. Das Ganze als Kugel gedacht. Nach den Polen Schwarz und Weiß verdunkeln oder erhellen sich alle Farben bis zum reinsten Schwarz oder Weiß. Der Abtönungen sind natürlich unzählig viele.

Die Kraft der Farben steht nicht in gleichen, sondern in proportionalen Verhältnissen. Blau, Roth, Gelb stehen im Verhältniß des goldenen Schnittes.

Drei Theile Gelb also haben dieselbe Leuchtkraft wie fünf Theile Roth und acht Theile Blau. Wer näher mit der interessanten Farbenwelt, namentlich mit deren praktischer Anwendung sich vertraut machen will, den verweisen wir auf Sempers Stil, auf Göthe's Farbenlehre und den citirten Örted: Geist in der Natur, fowie auf Chevreuil und die oben Angeführten.



Der heutigen Tages wieder mehr erwachende Farbeninn, gegenüber den letzten grauen, schmutzigenfarbenen Modejahren, ließ diese längere Farbenbesprechung wünschenswerth erscheinen. Freilich Manches wird jetzt in grellen Farben den Augen geboten, was ziemlich ohrfeigenmäßigen Eindruck auf sie macht. Wenn Grün und Blau für geschmacklos galt, so war Roth und Violett nebeneinander jüngst modisch. Aber mag es sein! Genug vor der Hand, daß wir doch volle Farben zu sehen bekommen nach all dem Staub- und Schmutzgeschmack! Nur erst wieder wirkliche Farben, dann wird auch der Farbeninn gewinnen. Schwarz ist farblos. Daher paßt es zu allen Farben. Durchaus glanzlos z. B. als Krepp drückt es tiefe Trauer aus; indem es eine Lücke gleichsam veranschaulicht, bezeichnet es den Tod. Es beansprucht mit einigem Glanze wenig oder Nichts, sagt Nichts. So ist es recht die Farbe der Zeit, die in der Zurückhaltung das erste Erforderniß der Noblesse sieht. Blafirtheit im rothen Gewand ist eine Lächerlichkeit, aber zum schwarzen Frack paßt Blafirtheit vortrefflich. Tragt Euch farbiger, lichtfroher und lichtkräftiger und Ihr werdet wieder fröhlicher sein oder werden!

II.

Die vier Elemente.



ir wollen dem gewöhnlichen Gebrauche folgen und die sogenannten vier Elemente mit Rücksicht auf die Ästhetik in Kürze betrachten.

Das Wesen der Luft erblicken wir in ihrer Klarheit, Durchsichtigkeit, die uns ja ein Hineinsehen in die Unendlichkeit des Weltenraums gestattet, in ihrer Empfänglichkeit für das Licht. Wo wir sie unrein, brodig sehen, haben wir deshalb nicht den wohlgefälligen Eindruck. Wesen und Erscheinung entsprechen einander nicht. Wir fühlen die Luft durch ihre Bewegung. Ihre Farbe erblicken wir gleichsam im blauen Himmel; in ihr Reich gehört ferner, nach Wasser und Feuer hinüber vermittelnd, die Wolke mit Regen und ihren elektrischen Flammen. Vom linden Anhauch wächst die Bewegung der Luft bis zum Orkan. Als Sturm wird sie furchtbar, ja wohl grauig, weil der ungeheuren wüthenden Kraft der Stoff zu mangeln scheint, da wir nicht das Bewegende selbst, die Ursache, sondern nur die Wirkungen sehen können. Diese geisterhafte Gewalt, ohne Maß, scheint Alles niederwerfen zu wollen. Dazu kommt nun die Tonwelt. Das Saufen, Pfeifen, Schrilla, diese Flügelschläge, dies Aufheulen und Grollen der Natur, das betäubend auf uns einwirkt.

Wenn der Sturm ästhetisch gewaltfam ist, so erscheint wohl das erhaben, was ihm ruhig trotz. Die Menschenseele vermag ihm gegenüber den Sieg zu erringen, auch wenn er mit der Meereswuth vereint dahertobt. Der Seemann am Steuer im Sturm, der ruhig und kühn das Schiff lenkt, das ist ein Anblick für Götter.

Aber aus der dumpfen grauen Ferne
Kündet leise wandelnd sich der Sturm an,
Drückt die Vögel nieder aufs Gewässer,
Drückt der Menschen schwellend Herz darnieder,
Und er kommt . . . Vor seinem starren Wüthen
Streckt der Schiffer klug die Segel nieder;

Mit dem angsterfüllten Balle spielen
Wind und Wellen.

.
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 grüne Tiefe,
Und vertrauet, scheiternd oder landend,
Seinen Göttern

(Göthe.)

Die Sprache der Winde ist nach ihrer Heimath verschieden. Der Süd spricht anders als der Nord, der Westwind weint und klagt, der Nordwind tost dumpf, der trockene Ost heult. Man lese darüber die Enträthler der Natur, einen Homer, Shakespeare, Göthe, einen H. Heine, Lenau, Lingg u. A. Für den Nordwind z. B. giebt Heine die originelle Schilderung in „Nacht am Strande“:

Sternlos und kalt ist die Nacht,
Es gähnt das Meer;
Und über dem Meer, platt auf dem Bauch,
Liegt der ungefaltete Nordwind,
Und heimlich mit ächzend gedämpfter Stimme,
Wie'n störriger Griesgram, der gut gelaunt wird,
Schwatzet er ins Wasser hinein,
Und erzählt viel tolle Geschichten,
Riefenmärchen, todtschlaglaunig
Lacht er und heult er,
Und dazwischen, weiterschallend,
Befchwörungslieder der Edda,
Auch Runenprüche
So dunkeltrotzig und zaubergewaltig,
Dafs die weisen Steerkinder
Hochaußpringen und jauchzen
Uebermuth beraucht. —

Wir sehen die Luft gleichsam im Himmelsblau und im Duft der Gegend. Hier kann sie sich klarer oder trüber zeigen, wonach die Gegend und die Dinge schärfer, fester und sicherer umrissen, also mehr gezeichnet, plastischer erscheinen oder verfließender, nebelhafter. Beides kann, je nach unseren Stimmungen und Anforderungen wohlgefällig wirken, wie beim Lichte auseinandergesetzt worden. Der zum Nebel ballende Dunst kann durch fein phantastisches Verschleiern und dadurch, daß er uns jeden Maßstab nimmt, den bedeutendsten ästhetischen Eindruck hervorbringen. Ein Nebeltag — ziehende Nebel in den Bergen und Ossians Erscheinungen schwimmen riesig in den Nebeln und Wolken durch die Bergwelt!

Am ausgeprägtesten zeigen sich die Luftgestaltungen in den Wolken. In ihnen beginnt gleichsam der Uebergang aus dem Zerfließenden, Gestalt-

lofen zum Gestalthaften, Festen. Göthe hat nach Howard folgende Bezeichnungen für verschiedene Wolkenbildungen eingebürgert: Stratus, die ziehenden Nebel und Wolkenstreifen über Sümpfen wie an den Bergen; Cumulus, die aufgethürmte Wolkenmasse mit eigener Bewegung; Cirrus, die gelockter Baumwolle gleichenden Wölkchen (Schäfchen); Nimbus, die große, düftere, gewitterhafte, über weite Landbreiten sich hinwälzende Wolke; Paris dann die Wolkenwand am Horizont.

Im Allgemeinen stimmt die klare und leicht bewegte Luft heiter. Bedeckte Luft, der einödige trübe Himmel drückt uns, ja kann schließlich bleiern auf uns lasten. Schon dadurch, daß er das Licht schwächt oder nimmt, daß er das Leben der Gegenstände durch die Aufhebung von Licht und Schatten stört, raubt er uns das Wohlgefallen, wenn er nicht gerade als Wechsel nach allzulanger Heiterkeit des Himmels uns erfreuen sollte. Wolken im Wind machen leicht unruhig durch den ewigen Wechsel der Gestaltungen. Sie können anregend, phantastisch-wohlgefällig fein, aber auch wie gesagt, unruhigen, ja zerfahrenen, zerwühlten Eindruck machen, wenn sie in krausen, wirren, ausdruckslofen Fetzen ziehen, wie z. B. häufig bei den milchigen Wolken des Föhns zu sehen. Die Erhabenheit des Cumulus, wenn er herrliche, vom Dunkel zum reinsten Weiß sich aufthürmende Massen bildet, ist bekannt. Die Wolke macht den Eindruck des Furchtbaren, wenn sie ihren luftartigen Charakter verliert und gleich einer schweren, Verderben bringenden Decke sich über die Gegend lagert oder gleich einer undurchdringlichen Wand heranzieht. Häßlich wird die Wolke, wenn sie eintönig ist, ohne furchtbar zu sein, wenn jedes lustige, leichte Spiel der Formen ihr fehlt. Komisch kann sie sein durch die sonderbaren Gestaltungen, die sie wohl annimmt und durch welche sie die Phantasie herausfordert. Es ist, als ob die Natur sich in dem leichten Stoff versuche, ob sie Berg- und Thiergestalten oder dergleichen wohl zu Stande bringen könne. Auf ihre Erscheinung hinsichtlich der Farbe, im Morgen- und Abendroth etc. kann ich hier nicht näher eingehen. Der Hinweis möge genügen.

Eine Haupterscheinung des Feuers ist schon beim Licht behandelt worden. Dieses, die Farbe, die leichten, wallenden Bewegungen erfreuen uns. Die Form ist eine pyramidalisch emporstrebende. Die verschiedenen Farben und das Helle, Dunkle, Schmutzige derselben sind nach der Farbenlehre zu betrachten. Unheimlich kann das Feuer durch die Lautlosigkeit erscheinen; furchtbar wird es durch seine Zerstörungskraft, häßlich, wenn sein lichter, heller Glanz getrübt und beschmutzt erscheint. In sich zeigt die Flamme eine Gliederung durch die verschiedenen Farbstufen; über wallende oder zackige Umrisse kommt sie äußerlich noch nicht hinaus zu einer Formgliederung; sie bleibt in der Pyramide stecken. Die helle Flamme ist Symbol des Reinen, sich vom Irdischen Läuternden.

Das Wasser zeigt flüssige Bewegung in geschwungenen Linien, den schon

erwähnten Wellenlinien. Unbewegt bietet es einen glatten Spiegel dar. Weiter entzückt es uns durch feine Empfänglichkeit für das Licht (im blitzen-den Thau z. B.), dann durch feine Lichtbrechung, wodurch es über die Regengegend wie hinter den Springbrunnen, Wasserfall etc. den Regenbogen wirft, überhaupt durch feine Farben. Im Tropfen wie als Eiskrytall erfreut es durch feine dort kugelförmige, hier krytallinische Form.

Gefchwungene Bewegung im leichten Flusse, Frische und Klarheit, Empfänglichkeit für Licht und Farbe, darin besteht hauptsächlich die Schönheit seiner Erscheinung, wenn wir es als Masse, nicht als Tropfen betrachten. Stockende, steife Bewegung, z. B. durch Schlamm verurfacht, Trübe des Wassers erscheint also häßlich.

Des herrlichen Farbenspiels, das es oft bietet, sei hier nur kurz gedacht. Man denke an das Meer, an Gebirgsseen, einen blauen Gardasee oder Achen-see, den schwarzgrünen Walchensee, den lichtgrünen Kochelsee u. A. oder an schöne, so tief erscheinende Teiche. Das Geheimnißvolle der Farben des Wassers entsteht durch das Helldunkel, das von der lichten, beleuchteten Oberfläche in die Tiefe, so magisch verschwimmend, taucht. Oben so licht, drunten so dümmrig, das Dunkel dahinter — was mag da sein? fragt die Seele und senkt sich träumerisch hinunter.

Seiner Töne, des Sprudeln, Klingens, Rauschens u. f. w. ist schon ge-dacht. Auch unsichtbar kann es dadurch belebend wirken. Es ist bewegt für Gehör und Blick „lebendiges Wasser“.

Die Quelle dringt hervor, strebend, springend, sprudelnd. Sie ist Symbol des frisch vorquellenden Lebens. Sie ist munter. Das Übermaß dieser Be-wegung kann unter Umständen uns aber auch geschwätzig, dann in feinem bei allem Wechsel ewigen Gleichmaß langweilig werden. Sie ist wie ein Kind, das uns erfreuet, aber auf die Dauer ermüdet.

Der Bach belebt gleichfalls und zielt namentlich durch schöne Win-dungen die Gegend. Als Gießbach in den ewigen kurzen Sprüngen, haflig schießend, um jeden Widerstand zornig schwellend, unaufhaltfam eilend, ist er ein Bild der Unruhe; ruhig fließend ist er sanft, mild durch seine glatte Oberfläche, drin sich Himmel und Ufer spiegeln. Der breite Fluß, der Strom ist ein Bild der Größe. Mächtig belebend erscheint er, Menschen, Städte, Länder verbindend. Wohin? fragen wir bei ihm, wie auch schon bei Bach und Quell. Unsere Seele läßt sich von seinen ewig weiter fließenden Wellen dahintragen. Er weckt Weiterstreben, bei schwächerem Eindruck Träumerei.

An die Wasserfälle mit ihren Bogen, ihrem Getöse, ihren Massen, die dann zerfschäumen, brauche ich nur zu erinnern, um das Gewaltige, die Wucht, die Energie und Unruhe darin vor die Seele zu rufen! Wie oft ist nicht der ewige Sturz der niederschießenden, tosenden Wasser mit der ewigen Vernichtung verglichen worden, der alles Lebendige entgegengeht. Aber

Vom Himmel kommt es,
 Zum Himmel steigt es,
 Und wieder nieder
 Zur Erde muß es,
 Ewig wechfelnd.

(Göthe.)

Bild der Vernichtung und des unwiderstehlichen Schickfals, Du bist auch Bild des in ewigem Wechsel stets neuen unvergänglichen Lebens!

Bewegung, Reiz der Linien, Licht, Musik der fallenden Tropfen, Alles das vereint der Springbrunnen im hohen Grade.

Der Teich, der kleine See ist bei großer Klarheit wohl das Auge der Gegend genannt worden. Durch Dunkelheit kann er aber auch beunruhigend wie ein Abgrund erscheinen. Selbst die Pfütze kann in dieser Hinsicht dämonisch wirken, durch die Verhältnißlosigkeit ihrer zu überschreitenden Kleinheit gegen die unendliche Tiefe, die wir darin erschauen. Die Tiefe des ganzen Himmels starrt uns daraus entgegen. Und es schwindeln die Sinne, als ob man hinein fallen könne.

Der umschlossene See hat etwas Heimliches, Beruhigendes, dann aber auch als Kesselfee leicht etwas Einengendes, Drückendes. Ein hindurchfließender Fluß oder ein Abfluß ändert natürlich diesen Eindruck. Wir fühlen uns, wenn wir ihn sehen, mehr mit der Welt verbunden.

Der flachrandige, in Moor verlaufende See ist unendlich traurig und öde. Wir sind durch nichts concentrirt. Höchstens das bewegliche, haltlose Rohr hemmt den Blick, indem es ihn durch sein Einerlei ermüdet und durch Schwanken zerplittert. Der feichte Wasserpiegel kommt überdies nicht zu einer regelmäßigen Wellenbewegung. Die Wellen kräufeln nur kurz und wirt.

Der große See, wie ein Gardasee, Bodensee, ist durch seine Wassermenge imponant. Doch sieht man ihn gerne belebt. Außerdem wird er bei schlechter Farbe und trübem Himmel leicht einödig, wüstenmäßig.

Und Du o Meer! Was sagt man von Dir und Deinen unererschöpflichen Erscheinungen! Wie Du nun so langweilig, grau und öde liegst, nun träumerisch blaust und nun durch alle Eindrücke bis zum Furchtbarsten Dich zeigst. Deine Ruhe, Dein Glanz, Deine Schönheit, die Erhabenheit, die Wuth, die Schrecken — wer kann sie schildern! Roll an, tiefblauer Ocean, roll an, fingt Byron und bricht dann aus in die Worte:

Glorreicher Spiegel, wo das ew'ge Walten
 Im Wetter sich verklärt! — zu allen Zeiten
 Bewegt und still — im Hauch — im Sturm — am kalten
 Beeisten Pol, wie in des Südens Weiten!
 Nachtdunkles, heiliges Bild der Ewigkeiten! —
 Endlos! — Des Unsichtbaren Widerschein!

Selbst Ungeheuer, die im Abgrund gleiten,
 Verdanken Deinem Schleime blofs ihr Sein!
 Du rollest unerforcht — gewaltig und allein! — —

Über des Meeres Erhabenheit oder Furchtbarkeit brauche ich kein Wort zu verlieren. Unendlich erscheint seine Fläche, unergründlich seine Tiefe, unwiderstehlich seine Macht. Die stolzen Werke des Menschen, die Schiffe, wirft es gleich Nußschaalen auf seinen empörten Wogen.

Die Erde haben wir nach ihren Theilchen und ihren Massen zu betrachten. Über die Theile wollen wir schnell hinweggehen. Wie der feste Wassertropfen als Eis schon sich krySTALLINISCH gestaltete, so durchschnittlich auch die Theilchen des Erdkörpers. In der KrySTALLISATION zeigt sich die Ordnung seiner Materie zuerst ausgesprochen und zwar als starre mathematische Ordnung. Begrenzung, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion etc. tritt an den KrySTALLINEN hervor. Sie gewinnen durch die scharfe Begrenzung etwas Eigenartiges, Eigenlebigen. Als Theilchen stehen uns darum die ausgebildeten KrySTALLINEN am höchsten; sie erscheinen uns als gesetzmäßig in ihrer Gestaltung und unseren Vernunftgesetzen entsprechend, also schön, namentlich wenn sie durch Glanz oder Durchsichtigkeit und Farbenreiz auch die Lichtfreude in uns erregen. Meistens können sie als Theilchen wegen ihrer Kleinheit nur einen kleinlichen Eindruck machen. Das Eigenartige, Lebendige ihrer Form bei ihrem anscheinenden Todtsein erweckt übrigens leicht den Eindruck eines unaufgelösten Räthfels, des Wunderbaren. Daher so häufig der Aberglaube, der den KrySTALLINEN, insbesondere den glänzenden Edelsteinen, magische Kräfte zuschreibt. Das Formlose, Zerfallende erscheint für die Erdbestandtheile den Anforderungen widersprechend und somit häßlich. Der Schutt, das sogenannte Grusige, ist uns unangenehm. Die Erde soll uns tragen, soll fest sein, aber nicht breiig, durchweichend. Die Festigkeit macht also bei ihr einen ästhetisch angenehmen Eindruck. Feste, krySTALLINISCHE, glänzende und außerdem das Tonleben durch Klang verkündende Körper gelten uns daher für die schönsten. Gold z. B. hat Festigkeit, reine Farbe, sehr schwer zu trübenden Glanz, KrySTALLINFORM, Klang. Der Diamant hat wie alle Steine weniger Klang, aber die größte Festigkeit, Glanz, Lichtpracht. Marmor hat Festigkeit, Farbe, feine KrySTALLINATION, Glanz, Lichtempfindlichkeit bis in gewisse Tiefe. Granit hat mehr Unruhe der Farbe, keine Lichtempfindlichkeit wie der Marmor u. s. w. — Jeder mag sich danach die ästhetischen Bedeutungen der verschiedenen Erdbestandtheile selber suchen.

Während die Wassertheilchen in einander verschwimmen, behalten die Erdtheile ihre Eigenartigkeit. Wo sie größere Körper bilden, fallen diese unter die von uns aufgestellten Gesetze und können danach die verschiedenartigsten Eindrücke, schöne, häßliche, langweilige, komische etc. erzeugen. Diese Formationen aber eingehender zu besprechen, ist hier kein Raum. Den Wißbegierigen müssen wir auf die Geologie verweisen.

Sehen wir die Erdoberfläche an, so fehlt der Ebene der volle Ausdruck der Körperlichkeit, indem wir auf ihr nur Länge und Breite, aber keine Höhe sehen. Außerdem mangelt ihr der Wechsel. Sie ist eiförmig. So kann sie groß, unendlich erscheinen, stets aber wird sie Etwas zur vollen Befriedigung vermiffen lassen, was ihr den Eindruck eines Mangelhaften giebt und eine Trübe, eine gewisse Melancholie erweckt. Die Ebene hemmt nirgends unsere Blicke, fesselt, concentrirt nicht. Ungebundenheit, dann der Drang, weiter zu streben, mit den Wolken, die drüber ziehen, mit den Winden, die drüber jagen, weiter zu wandern, ist ihr eigenthümlich.

Niedere Anschwellungen, wie gutes Ackerland sie wohl zeigt, können reizvoll sein durch Wechsel, aber sind häufig auch unendlich traurig, beschränkend. Ihre Höhen steigen allmählig an, ihre Formen sind meistens verschwommen, nicht scharf, wie wir die Erdformation wünschen; so umschließen sie uns, die Aussicht hemmend, ohne Interessantes zu zeigen. Solche Gegenden stumpfen leicht den Menschen ab und machen profaisch, gewöhnlich. Hügelland bietet den Anblick ausgeprägter Körperlichkeit und erfreut durch Wechsel des Ebenen, Anschwellenden, Steilen. Es umschließt uns eng im Thal, aber vom nächsten Hügel oder vom Berge eröffnet es weite Aussicht. Die Quellen und Bäche darin, die Adern der Gegend, fließen meistens munter. Diese Landschaften haben etwas Gemüthliches, Lustiges, Reizendes und doch Heimliches.

Das Gebirg wird zum Himmelswall. In Alpenbildung zeigt es die großartigsten Formationen. Hügel, Berg, Felsenwände, dann Gletscher und Schneekuppen bauen sich wechselnd über einander auf. Das Erhabene und Furchtbare thront auf feinen Bergen und auf feinen eisigen Zinken. So erhebt es die Seele, kann aber auch bedrücken und durch seine Größe auf schwächere und ungewohnte Gemüther lastend wirken. Die im engen Thal eingeschlossenen Bewohner verdumpft es leicht, da es sie von aller Welt gleichsam abscheidet. Den Thälern verleiht aber oft die Abgeschlossenheit etwas Heimliches, Hausähnliches, Friedliches. Der Mensch wird mit der Gegend, die rund um ihn auf ihn herniederfieht, vertraut, wie mit den Wänden seines Hauses. Dadurch entsteht solches Verwachsen mit der Gegend, daß der Älpler schwer von ihr loszureißen und am meisten dem Heimweh ausgesetzt ist, dieser tiefen, glühenden Schnfucht nach all dem, was uns bekannt und vertraut war.

Scharfe Formen, Spitzen, Zacken, steile Linien machen uns den bedeutendsten Eindruck; sie entsprechen am meisten den krystallinischen Formen.

Über die Schönheit, Erhabenheit, Gewaltigkeit des Gebirgs und den Eindruck der Freiheit, den es bei schönem Wechsel macht, zu sprechen, hieß Wasser ins Meer tragen. Ebenso über das Furchtbare, das es uns in feinen Schlünden, Abstürzen, Eisfeldern etc., in seiner Wildheit und Zerriffenheit zeigt. Gerade am Gebirge mag man sich recht die Bedeutung des Maßes klar machen.

Es erscheint uns sehr groß, so lange wir es messen, erhaben, so wie uns der Maßstab dafür verloren geht. Sehe ich z. B. die Wolken dicht über den Kuppen lagern, so erscheinen mir diese sehr hoch. Sehe ich aber hohe Wolken-schichten das Gebirge bedecken, aber über diesen Wolken noch Bergspitzen oder Gebirgsmassen in die blaue Luft ragen, so reicht der höchste Maßstab nicht mehr aus und Erhabenheit waltet dort oben. Als ich das erste Mal das Hochgebirge sah und gewahr wurde, daß es nicht Wolken seien, was über schweren Wolken emporzackte, sondern der Grat des Wettersteingebirges, dort in der Himmelsbläue, da verging mir fast der Athem und eine Freude schwoll zum Herzen, als ob die Brust zerspringen müsse.

Statische Gesetze beherrschen die Erdmassen. Was ihnen zu widersprechen scheint, z. B. schroff überhangende Felsen, macht uns den Eindruck, als wolle es stürzen, fällt also leicht ins Furchtbare. Auch das Komische kann sich zeigen. Wir brauchen nur durch die Formationen an ein Gesicht, an Nasen u. dgl. erinnert zu werden, um über den Widerspruch zu lachen.

Die Erde gilt uns als das Feste. Widernatürlich also erscheint ihre Bewegung. Daher haben Erdbeben etwas Furchtbares, Graufiges.

III.

Die Vegetation. °

KrySTALLINISCH zusammenhängende Formen bilden das Erdreich.

Wir haben ein Ähnliches in der Vegetation bei den Flechten, Moosen, Schwämmen. Hier setzt kleine Bildung sich an kleine Bildung an, jede selbständig für sich erscheinend, wie bei einem Krystallblock.

Aber auf den untersten Stufen der Vegetation schon begegnet uns ein neues, wichtiges ästhetisches Element — Leben, welches nicht mehr gebunden ist durch starre Form oder nur durch magnetische und andere Kräfte zum Vorschein kommt, sondern ein Leben, dem unseren entsprechend, ein Wachsen, Sichnähren, Entfalten, Blühen, Abnehmen, Vergehen. Die Pflanze ist ein lebendig individuelles Wesen.

Während wir das Erdreich als etwas Todtes anzusehen gewohnt sind, begrüßen wir im Pflanzenreich ein uns Ähnliches. Daher ist es uns sympathisch. In der Wüste, in Felsen- und Schneeöden ist schon ein Baum, ein Strauch, eine Blume, oder nur ein Grashalm Freude und Trost. Sie verkünden ja, daß dort noch Leben herrschen kann; wir schöpfen daraus Hoffnung für unser Leben, fühlen uns nicht mehr so ganz allein im Reiche des Todes. Daher die wunderbare Freude des Wüstenbewohners an Blumen, Gebüsch, Bäumen, davon uns alle Reisenden erzählen. Tage lang schwärmt der Perfer, der durch die Salzwüsten zieht, von einer Akazie am Wege und preist sie als ein Wunder unter dem Himmel, feiert sie mit Liedern, schwärmt für sie wie für ein schönes Mädchen. Der ihn begleitende Europäer lächelt wohl darüber. Er lebt nicht in Salzwüsten; ein Baum ist ihm nur ein Baum, ein Holz mit Blättern, weiter nichts. Nur der Mangel lehrt würdigen. [Die Perfer zeigten zu allen Zeiten großen Sinn für Vegetationschönheit. Außer an ihre Gärten (Xenophon) will ich nur an die von Herodot berichtete thätige Liebe des Xerxes für schöne Bäume erinnern. Gegen Griechenland ziehend, kam er unweit Sardes zu einem Ahornbaum, „den er seiner Schönheit wegen

mit einem goldenen Hals- und Armschmuck beschenkte (weihte) und Einem aus dem Corps der Unsterblichen zur Aufsicht übergab“. Warum hat er nur so wenig Nachahmer gefunden!]

Die Pflanze baut sich aus Zellen auf, aber diese Vielheiten erscheinen, abgesehen von den erwähnten Moosen, ästhetisch zusammengefaßt durch eine Haut, Rinde etc. Die Pflanze ist die Einheit in der Vielheit, scharf geforderte Einheit.

Sie ist bekanntlich ganz und gar Ernährungsgechöpf. Sie nährt sich und athmet mit Wurzeln, Zweigen und Blättern. Ihr höchster Ausdruck zeigt sich in der lebendigen Fortpflanzungskraft. In ihren Zeugungsorganen gewinnt sie darum ihren prächtigsten Schmuck. Sie bilden die Blüten und Blumen. Die Pflanze schmückt sich in ihren Blumen wie eine Braut. Sprachlos ist sie. Aber ihr süßer Duft muß Sprache sein. Er ist, was dem Vogel der Gefang in den Frühlingstagen, was die Lyrik dem Menschenleben. Welche Liebestrunkenheit strömt darin berauschend, wenn warme Nacht auf sonnigen entfaltenden Tag folgt und das duftende, prangende Blütenmeer durcheinander schauert. Es liegt tiefe Symbolik in dem Gedicht Heine's:

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel fangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.

Die Pflanze hat Bewegung in sich, aber noch keine Fortbewegung. Sie steckt in der Erde. In den Lüften mag sie sich oben wiegen, aber ihr Fuß ist gefesselt, sie stirbt, wenn sie dem Boden entrissen wird. Daher hat sie immer etwas Beschränktes. Ja auch etwas Geheimnißvolles durch den dunklen Grund, in dem sie haftet, in welchen sie sich, sich unferer Forchuug entziehend, hinabfenkt. Ihr dunkles Wurzelgeflecht ist daher ästhetisch mit geheimnißvollen, selbst schauerlichen Eindrücken verflochten.

Aber hier giebt Mangel wieder Vorzug. Vom Platze bewegen kann sich die Pflanze nicht und braucht sie auch nicht. Der Wind und die Sonne sorgen für sie, wenn sie sonst eine gute Stelle hat. Der Wind bringt ihr frische Luft, der Wind ihr die nöthige Bewegung, indem er sie schaukelt: er trägt ihren Blütenstaub hinüber zu anderen; er führt den von der Sonne als Dunst emporgezogenen Regen herbei, sie zu erfrischen und zu ernähren. Die Sonne hilft ihr in ihrem Lebensproceße und zu'all ihrem freudigen Ausdruck im Farbenschmuck der Blätter und Blüten. So streckt die Pflanze sich möglichst weit nach unten und oben. Bewegung verlangt einseitige

Richtung als Ausdruck. Die Ruhe ist allseitig. Allseitig durchwurzelt der Baum die Tiefen, breitet er Ast und Laubwerk in die Lüfte, um Lebensodem einzufaugen.

In diesem Zustand, was braucht die Pflanze weiter? Wozu ein concentrirtes Innenleben, wie das Thier hat? wozu Sinne und Organe, um in die Außenwelt nach Nahrung, Vereinigung mit den ergänzenden Individuen gleicher Art zur Fortpflanzung zu spähen? Die Natur giebt nur das Nothwendige, oder: nur das Nothwendige formt sich in der Natur. So vegetirt die Pflanze im Genuße des allgemeinsten, noch nicht zum schärferen Ausdruck feilich concentrirten Lebens, aber darin ein Bild der Fülle, der Freude des Daseins, der Sorglosigkeit, zugleich als ein Bild der Reinheit und Güte. Sie thut keinem organischen Wesen eigener Thätigkeit weh, greift keins an, verzehrt keins, nimmt im stillsten Saugungsproceß nur Unorganisches und dieses ohne Gewaltfamkeit auf, auch ohne die Art und Weise der Zerfetzung und der nach der Zerfetzung geschehenden Ausscheidung der höheren Thiere. Denke man einen gewaltigen Eichbaum, dem Polypen gleich mit feinen Ästen und Zweigen als Fangarmen fein lebendiges Opfer umschlingend — welches entsetzliche, furchtbare Gebilde! Dagegen den Waldriesen der Wirklichkeit in feiner absoluten Friedlichkeit, aber auch Hüßlosigkeit, gegen die lebenden Geschöpfe.

Gegen die Kryftalle gehalten, sehen wir in den Pflanzen eine unendliche Freiheit der Formen. Wohl liegen ihnen feste Gesetze unter in den Formen überhaupt, in den Windungen des Stengels, der Stellung der Zweige und Blätter, in der Form von Stamm, Zweig (Cylinder), der Blätter, der Blumen, der Früchte, aber der Zwang ist überdeckt und zur freien Ordnung geworden. Die mathematischen Formen daran springen in ihrer spröden Genauigkeit nicht ins Auge, sondern müssen gesucht werden.

Während die Kryftalle noch in Regelmäßigkeit, Proportion, Symmetrie ihren höchsten Ausdruck fanden, tritt bei den Pflanzen nun das Gesetz der Gliederung in reichster Weise auf, am klarsten in den höchststehenden, den Bäumen. Wurzel, Stamm, Krone sind hier die Haupttheile. Die Wurzel unter der Erde verschwindet unseren Blicken, aber der Stamm bildet die feste Einheit für die Krone, in welche er sich zertheilt. Die Proportion des Stammes zu den Ästen, der Hauptabätze der Äste, dann die Blattformen nach Länge und Breite, bildet ein wichtiges Moment (Zeifings Proportionslehre). Auf die Verschiedenheit der Theilung des Stammes in sein Geäste, durch Spaltung und durch seitliche Astausfendung und die zum Grunde liegenden festen Maße der Winkel für jede Baum- und Pflanzenart soll nur hingewiesen werden. Die Gliederung des Baumes zeichnet sich auch durch ihre Gesetzmäßigkeit hinsichtlich des Gesetzes der Schwere aus. Unten am stärksten, nimmt sie nach oben ab. Andere Formen erscheinen seltsam, häßlich oder komisch. Unten fest, starr im Stamm, löst sich nach oben der

Baum in das feine Gitterwerk der die Blätter tragenden Zweige auf. Die Borke, Rinde des Stammes macht dabei die Überleitung von dem Unorganischen der Erde zum leichten Blätterfchmuck, in dessen fattigem Glanz wir gleichfam das Leben kreifen sehen.

Farbe und Duft bildet nach Außen den Ausdruck der Vegetation. Mit der Tonwelt steht sie nur in untergeordneter Beziehung durch die Bewegungen im Wind, der mit ihr wispert, flüftert, koßt, raucht, toßt.

Ästhetisch wichtig sind dabei die Schwingungen für das Auge, dies Beugen, Neigen, Aufrichten, Hin- und Herwiegen.

Die Tonkraft liegt übrigens nur versteckt in der Vegetation. Man braucht nur an die wunderbaren Töne zu denken, die die Kunst des Menschen dem Holz entlockt, an Flöte, Orgel u. f. w.

Die kleineren Pflanzen erfreuen uns meistens durch Formenzierlichkeit, Farbe und Duft. Die großen aber können in das Erhabene steigen. Höhe, Ausdehnung, Mächtigkeit überhaupt, machen einen Baumriesen zu einer Welt für sich. Da sind Taufende von Zweigen und Ästen, ein unzähliges Blätterwerk wölbt ein Laubdach darüber. Wenn darin kräftige Gruppen durch die großen Astgliederungen uns erfreuen, Alles durch eine schöne Stammeinheit zusammengehalten und geordnet, so haben wir ein herrliches ästhetisches Bild, das durch den schmetternden Gefang der Waldfänger, Lockruf, Bienensummen, Windesrauschen u. f. w. noch den fehlenden Reiz des Tons zu erhalten scheint.

Die Farbe im Allgemeinen ist von der größten Verschiedenheit; die der Blätter meistens die grüne. Im Frühling herrscht im Grün ein heller, freudiger Ton vor; im Herbst bräunt es sich, häufig in Gelbbraun oder Roth spielend. Dies Braun und Roth hat wohl erdfarbigem Ton, das Gelbliche ist meistens unrein und daher ohne muntere Anregung. Die Farbenpracht vieler Blumen ist bekannt. Sie begreifen alle Farben bis zum reinsten Weiß. Die schönsten Blumen, die entfalten farbigen Blüten mit angenehmem Duft, gehören größtentheils — wie die Singvögel bei den Vögeln — den kleineren Pflanzenarten an.

Der Baum ist die höchste Pflanzenbildung wegen der wechselnden Gliederung. Auch der Strauch gliedert sich schon in reicher Weise, aber die Einheit fällt bei ihm noch auseinander. Doch besteht er schon ästhetisch für sich. Bei den Kräutern sinkt die Gliederung auf Blatt und verhärteten Blattstengel. Doch müssen wir auch hier specielleren Studien ein näheres Eingehen überlassen.

Die Früchte sind ästhetisch durch Form und Farbe, Geruch und Geschmack und ihre Eigenartigkeit. Diese letztere drückt sich schon durch das Loslösen von der Pflanze aus. Die Frage, wie sie dieser gegenüber zu schätzen sind, ist ziemlich so müßig, wie die, ob das Ei oder das Huhn

zuerst komme. Ästhetisch am wohlgefalligsten ist meistens die Pflanze in der Blüthe. Noch wenige Einzelbemerkungen:

Die Moose sind meistens niedlich, durch ihr andauerndes Grün erfreuend. Gräser machen den Eindruck der monotonen Vielheit. Dichtstehend, auf großen Räumen kann der Wind durch Wehen und Wogen einen den Wasserwellen ähnlichen Eindruck mit ihnen hervorbringen. Die hoch und dicht stehenden Ackergräser, unsere Kornpflanzen, können durch Fruchtbarkeit erfreuen, auch durch ihre Gleichmäßigkeit dem mathematischen Sinn genügen, sind aber doch ästhetisch immer durch ihre Eintönigkeit unbefriedigend. Rohr erzeugt, in verstärkter Weise, trotz seiner Saftigkeit ähnlichen Eindruck. Es ist ein ewiges Einerlei, eine monotone Vielheit. Wenn wir es nicht übersehen können, wird es, wie auch hohes Getreide, langweilig lähmend, ja beängstigend. Der kleine aber unzählig häufige Widerstand wirkt ermüdend. Ich will für das Getreide an die Kornmuhe erinnern, die darin wohnt und Kinder ins Korn lockt, um sie zu tödten. Dabei ist ein für alle Mal zu bemerken, daß jeder Aberglaube uns wichtigen, meistens sehr tief sinnigen Aufschluß über die Ästhetik des Volkes giebt. Dies Korngepenst personificirt aufs Ergreifendste das Lähmende, jede Richtung Aufhebende, Beängstigende solcher monotonen Vielheiten, wie das Getreide für die kleinen Kinder ist, die nicht darüber schauen können. Aus dem Aberglauben ließe sich eine interessante Ästhetik zusammenstellen.

Unendlich viel wäre über die Blumen und Bäume zu sagen, doch muß hier auf die speciellen Werke (Schleiden, Humboldt, Batranea u. A.) verwiesen werden. Für die nähere Prüfung suche man immer die mathematischen, zu Grunde liegenden Formen, um wichtigen Aufschluß zu erhalten. Bei den Bäumen z. B., wie schon oben bemerkt, die Winkel. Hängt der Zweig, bildet er also gegen den Stamm nach oben einen stumpfen Winkel, so ist der Eindruck anders als beim rechten oder spitzen Winkel. Der hängende Ast erscheint schwächer, ohne Kraft sich der ihm eigentlich angewiesenen Richtung zum Licht, zum Himmel empor zuzuwenden. Der dadurch hervorgebrachte Eindruck ist leicht schwächlich, trübe, melancholisch. Der Ast im rechten Winkel hat etwas Angepanntes. So sich zu tragen ist am schwersten, daher erscheint er stramm, kräftig. Wird der Winkel zu spitz, so sehen die Äste aus, als ob sie sich nicht vom Stamme frei loszulösen wagten; der Baum hat etwas Ruthenähnliches, hat keine rechte Freiheit. Ferner kommt die Stellung und Befestigung des Blattes sehr in Betracht. Ist der Stengel, darauf es sitzt, zu kurz, so fehlt dem Blatt, das einen weichen beweglichen Eindruck machen soll, leicht das Weiche, Bewegliche. Es sitzt starr und steif da und wird unbeweglich. Ist der Stengel zu lang, so wird es zu hängend, zu unruhig. Der geringste Windhauch rührt es um. Wenn nun Zweige und Äste unbewegt, die Blätter aber in fortwährender zitternder Bewegung sind, so macht dies leicht den Eindruck des Unmoti-

virten, Willkürlichen, Unruhigen. So angenehm die Blätterbewegungen und das Schwanken der Zweige fein können, so langweilig kann das ewige Zittern, z. B. der Zitterpappel werden. Es kann nervös, übel machen.

Der Raum gestattet nicht einmal unsere Waldbäume näher zu charakterisiren, geschweige die Bildungen anderer Zonen zu besprechen. Möge Jeder für sich selbst nach den ästhetischen Gesetzen darin suchen. Das Lang, Schmal, Breit, Kurz der Blätter, ihre Form, ob glatt, gezackt u. s. w., Länge der Stiele, Winkel und Schraubenstellung zum Zweig, des Zweiges zum Ast, des Astes zum Stamm, die Proportionen, dann die Farbe, Größe, Gruppierung u. s. w. ist in Betracht zu ziehen. Die trauernde Weide, die weiche Birke, die feste Buche, die mächtige Eiche sind danach leicht zu erklären.

Als ein Hauptcharakter gilt für die Vegetation trotz der zu Grunde liegenden Gesetzmäßigkeit die Freiheit. Dürftigkeit, Zwang der Einförmigkeit wird uns daher sehr leicht bei ihr häßlich erscheinen, häßlich freilich auch das Überwuchern, die Willkür, die z. B. jede Hauptform durch Masse von Nebentormen überdeckt und erdrückt.

Das Stutzen und Beschneiden der Bäume im Zopfstil widerspricht allen ästhetischen richtigen Anforderungen und ist komisch oder ungereimt, je nach der Absicht. Daß der Mensch durch richtiges Wegnehmen des Überflüssigen aber auch die Vegetation verschönern kann, versteht sich von selbst. Bei einem Glattschneiden der Hecken ist die Vegetation nicht selbst Zweck, sondern dient nur architektonisch als Wand.

Vom Wald und seinen Reizen will ich hier nicht beginnen zu sprechen. Das Aufhören möchte zu schwer fallen. Dichter schildern ihn und seine Schönheiten am besten und sie möge man fragen. Wir Deutsche sind gleichsam eine Waldnation und haben trotz der Cultur noch nicht die Waldfreude verloren. Möchte man doch nur in der Nähe großer Städte und überhaupt an schönen Punkten einzelne Forstgebiete als wirklichen Wald belassen und nicht Alles nach der Nutzung bewirthschaften! Welche Schönheit verleiht ein alter Wald! Jede Stadt sollte einen kleinen Wald haben, der nicht Forst, sondern Hain wäre.

Wenn uns auf zu lange die Aussicht ins Weite durch den Wald entzogen wird, so wird auch er beengend, gefängnißartig. Nur dieselben Stämme in einerlei Richtung, z. B. angelegte Tannenforste, machen ihn erschrecklich monoton, wie kaum nöthig zu bemerken. Selbst der Urwald wird dies auf die Dauer. Auch sein ewiger Wechsel wird einförmig. Kein größerer Wald kann ohne Wiesen und Lichtungen gefallen, während eine Fernsicht aus demselben zum Schönsten zählt durch die Verbindung des Heimlichen, Geschlossenen mit der weiten fernen Welt. Nur Vegetation zu sehen wird, so schön sie sein mag, schließlich unbefriedigend. Wie lange wir uns auch in ihr gefallen, endlich wollen wir doch auch Leben schauen, was nicht mehr so gebunden wie die Pflanze ist, sondern freie Bewegungs-

kraft hat, Geschöpfe, die nicht bloß vegetiren, sondern handeln. Darum gehört zur Vegetation für uns der Anblick des Thieres. Auf die Verschiedenheit der Pflanzenwelt nach den Jahreszeiten kann hier nur hingewiesen werden. Das Wachsthum, die Farbe oder der Mangel der Blätter kommt dabei besonders zur Anschauung. Wie wohlthätig deren kräftige Farbe, namentlich Grün im Winter, auf uns wirkt, ist bekannt. Es ist mitten in Eis und Schnee Bürgschaft des Frühlings. Ohne Blätter erscheint die Pflanze komisch, abnorm (Cactus), oder als Geripp und erinnert uns dadurch an den Tod. Die zu Nadeln aufgerollten verhärteten Blätter geben ihr einen starren Ausdruck. Ferner hemmen sie, eng zusammenstehend, das Auge mehr als gewöhnliche Blätter. Sie machen dadurch leicht einen zu compacten schweren Eindruck, wie wir dies bei den Tannen sehen, wo jeder Arm eine unaufgelöste Masse bildet. Licht und Schatten und Helldunkel kann in ihnen nicht wie in dem Laube spielen. Nadelholz ist darum steifer, strenger, finsterner. Die Textur des Holzes giebt ihm Zähigkeit und Elasticität. Wenn spröde Festigkeit charakteristisch ist für die Erdtheile, so wollen wir die zum Holz verhärtete Pflanze zäh, biegsam, elastisch sehen. Bäume, die diesen Eindruck nicht machen, sind uns nicht so wohlgefällig, sei es daß sie zu weich wie die Pappel, oder zu mineralisch-spröde erscheinen.

Wir Menschen drücken die Verticale aus, die Linie vom Boden zum Zenith. Ein Gleiches finden wir in der Vegetation als Grundzug vorgezeichnet. Wir werden jetzt sehen, wie die Natur in den nächst höheren Bildungen, wahrhaft stufenweise, wieder auf die Horizontale, die Längsrichtung zur Erde sinkt, um allmählig wieder zur Senkrechten aufzusteigen.

Es versteht sich, daß diejenigen Bildungen der Natur von uns für die schönsten gehalten werden, in denen ein in sich einzig erscheinendes Wesen seinen vollkommenen Ausdruck findet. Nicht allein die Bildungen also werden wir für ästhetisch häßlicher halten, die vom Erdreich zum Pflanzenreich, sondern auch die, welche vom Pflanzen- zum Thierreich hinüberleiten. Das Doppelte ihres Wesens wird uns häßlich oder komisch, grotesk, barock u. s. w. erscheinen. Ebenso werden innerhalb der verschiedenen Arten oft zwitterhafte Bildungen sich zeigen. Alle diese sind ästhetisch unvollkommener. Am klarsten wird man dies im Thierreich erkennen.

IV.

Das Thierreich.

Das Thier im Allgemeinen. Die wirbellosen Thiere. Amphibien. Vögel.

Das Thier ist eine freigewordene Kraft zu nennen. Thier ist jeder abgeschlossene Körper, der selbständige Bewegung hat. Die Bewegung wird erregt durch Empfindungen. Bewegungsfreiheit ist ein Hauptcharakter. Wo diese zu fehlen scheint oder fehlt, sehen wir das Wesen des Thieres in der Erscheinung nicht ausgedrückt; das Thier sinkt dadurch zu den niederen Naturstufen.

Wir finden beim Thier Ernährung und Fortpflanzung wie bei der Pflanze. Was bei dieser aber das Höchste war, die Erzeugung, die darum in der Blüthe durch Stellung, Form, Farbe, Duft von der Natur hervorgehoben wurde, ist beim Thier nur untergeordnet in der Erscheinung. Die Fortpflanzungs-Organen werden verfleckt. Im Willen und in freier Thätigkeit liegt der höchste Ausdruck des Thieres.

Wenn im Reiche der unorganischen Natur die Kraft schlummernd in allen Theilen des Körpers zerstreut lag, wenn sie auch in der Vegetation sich noch nicht zusammenfassen konnte und in dumpfer allgemeiner Empfindung verharrte, so sehen wir im Thierreich die Empfindungskraft von dunklen, traumartigen Empfindungen bis zum hellen Selbstbewußtsein, bis zur sich und die Welt begreifenden Vernunft. Diese höchste Stufe im Thierreich nimmt bekanntlich der Mensch ein.

Die Pflanze wurzelt in der Erde und zieht die ihr zum Leben nöthigen Stoffe aus Boden und Luft. Je mehr sie sich oben und unten durch Krone und Wurzeln verbreitet, desto besser vermag sie sich zu ernähren. Das Thier ist darauf angewiesen, sich zu bewegen und seine Nahrung nicht bloß einzusaugen, sondern zu suchen. Bei Thieren, welche im Wasser leben, wo Wind und Strömung, Ebbe und Fluth u. dergl. mit dem umstrudelnden

Wasser neue Nahrung an das Gefchöpf führen, ist ein Festsitzen, wie das der wurzelnden Pflanzen möglich und bekanntlich vielfach der Fall. Desgleichen können im Wasser pflanzenformartige Entwicklungen stattfinden, ja sind für diejenigen Thiere oft nothwendig, welche nicht durch willkürliche Verfolgung ihre Beute erreichen können, sondern mehr auf den Zufall angewiesen sind, daß etwas in ihren Bereich komme; eine mehr allseitige pflanzenähnliche Entwicklung (Rundformen, zweigähnliche Fangarme, vielfache Saugröhren u. s. w.) wird dann zweckmäßig. So reich aber die Formen sein mögen, thierisch stehen sie niedrig. Alle Thiere, welche keine Richtung der Bewegung in ihren Formen ausdrücken, sind untergeordnete Thierererscheinungen.

Man kann sagen, die Ernährungsorgane der Zweige und Blätter für die Luft, sowie der Wurzeln für die Wassertheile werden beim Thier in den Stamm hineingezogen, der Stamm aber, behufs der Bewegung losgelöst vom Boden, hat sich natürlicher Weise auf die Erde legen müssen. Das Wurzelende bildet jetzt das Kopfende; alle Nahrungsrohren sind in die eine Mundöffnung zusammengezogen; die Krone des Baumes ist zum Schwanzende geworden. Der Stamm bekommt die Fähigkeit durch Poren zu athmen; wir sehen jedoch auch den Einathmungsproceß bald concentrirt; auf den niederen Stufen bleibt er wohl an den hinteren Theilen des Stammes; auf den höheren wird er an das Vorderende gezogen und hier mit dem Kopf resp. mit dem Mund in Verbindung gebracht.

Das daraus entstehende Gebilde der Natur ist das niederste Thier. Saugwürmer stellen es uns vor. Bei vielen derartigen Gefchöpfen ist die Mundöffnung wie mit wurzelförmigen Fäden umgeben, durch deren Bewegungen Wirbel entstehen, die Wasser und damit Nahrung zuführen.

Diese Thiere der niedersten Art, oft nur aus einem Darm oder Sack bestehend, der sich umstülpen läßt, stehen natürlich ästhetisch den höheren Arten der Vegetation unvergleichlich nach.

Ehe wir jedoch einzelner Gattungen Erwähnung thun, wollen wir die Hauptgliederungen betrachten, welche die Natur mit dieser einfachen Längerrichtung des Stammes vornimmt, den wir sehen zum Thier werden. Zuerst zeichnet sie das Nahrung einnehmende Ende aus; wir erkennen Kopf und Leib. An diesen Kopf werden dann auf höheren Stufen die Organe gesetzt, die zum Behuf der Ernährung oder des Lebens überhaupt für das Thier nothwendig werden. Die Wichtigkeit dieser Organe für die Ästhetik wird sich bald zeigen. Wo Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen in der Erscheinung nicht ihren Ausdruck finden, da haben wir niedere Gefchöpfe vor uns.

Aber wir bleiben bei dem Erkennen eines Kopfes und Leibes stehen. Ein solches Thier kann durch Bewegung des ganzen Körpers fortgeschoben werden; es kann sich aber auch der Bewegungsapparat auf bestimmte Stellen des Leibes concentriren, zunächst auf den hinteren Theil des Körpers, den

Schwanz, den Vorwärtstreiber, der sich gebogen gegen Wasser oder Erde stemmt, während der Körper sich alsdann gerade zu strecken sucht. Wenn die Natur diese Function ausdrückt, so sehen wir die Hervorhebung von Kopf, Rumpf und Schwanz. Das Nächste wird sein, daß dem vortreibenden Schwanz an dem Vorderkörper Einrichtungen entgegengesetzt werden, welche ein Umrollen der Walze verhindern. Am einfachsten geschieht dies durch seitwärts stehende Stumpen, symmetrisch angebracht. Diese dienen dann wohl dazu, den Körper so lange festzuhalten, bis der Leib durch Biegungen sich nachschieben und sodann wieder vorwärts spannen kann, oder sie werden zu Bewegern, zu Flossen oder zu Füßen, die nun, gleichsam selbständig, die Arbeit des Bewegers übernehmen. Sind kräftige Füße vorhanden, so verliert der Schwanz wohl seine unnöthig gewordene Treibkraft; wo sie bestehen bleibt und von Landthieren — von Wasserthieren ist abzusehen — angewandt wird, wie vom Känguruh, das mit Hülfe seines Schwanzes die weiten Sprünge macht, oder vom geschwänzten Affen, der damit sich hält, schwingt, daran klettert u. s. w., da erscheint das Thier uns komisch. Die Stellung auf Füßen vernothwendigt eine Einrichtung des Körpers, daß das Thier zur Erde mit seinem Kopfe kommen kann, um Nahrung einzunehmen. So wird sich der Kopf freier vom Rumpfe gliedern müssen oder er wird einen Hals vernothwendigen, der ebenfalls beweglich am beweglichen Kopfe sitzt. Die Walze ist nun in Kopf, Hals, Rumpf, Bewegern, Schwanz gegliedert. In dieser Weise suche man sich die Erscheinungen klar zu machen.

Wir übergehen hier schnell die niedersten Stufen der Thierwelt. Die unregelmäßigen Infusionsthierchen gehören schon wegen ihrer Unsichtbarkeit für das bloße Auge nicht hierher. Alle die Arten, welche in kalkigen Schalen, wie die Korallen, leben oder auch sonst nur Saugbewegungen machen, gehören für den Anblick kaum zu der Thierwelt, sondern fallen wie die Arten, welche Pflanzen zu sein scheinen, ästhetisch mehr in die Stein- und Pflanzenbetrachtung. Bekanntlich sind viele dieser Geschöpfe in ihren harten oder weicheren Hüllen lange Zeit für Steine oder Pflanzen gehalten worden (Korallen, Schwämme u. s. w.).

Alle Quallenarten, die gallertartigen, scheibenförmigen, halbkugeligen Geschöpfe mit den mannigfachen Auswüchsen, sehen noch tief. Die Fangfäden und Arme, die der directen Vorwärtsbewegung oft hinderliche Form, machen diese Geschöpfe ebenso wie die sternförmigen Seeesterne, die kalkigen, eckigen oder runden Seeigel, die lederartigen mit vielen Füßen oder Fühlern versehenen Holothurien u. s. w. als Thiere absonderlich. Bei diesen wie bei den nächsten Arten sind die Sinne unentwickelt. Die Stimme fehlt wie in der Vegetation. Bei vielen finden wir pflanzenähnliche Formen. Bei den Schnecken, Muscheln u. s. w. tritt in der Form die Spirale auf; auch hier noch keine Symmetrie, wenig Gliederung; Kalkschalen schützen wohl den Körper, die, wie schön sie an Farbe, wie gefällig sie durch ihre Form sein

mögen, das Thier doch zum Erdreich hinabrücken. Von Bewegung ist bei Vielen kaum die Rede. Andere kriechen, Andere schwimmen im Wasser umher.

Über die Klasse der Würmer hinaus beginnt mit den Krustenthieren die Vielgliederung. Eine Menge Fußpaare kommen in Thätigkeit; doch ist das Thier gleichsam mineralisch umschlossen. Kopf, Rumpf und Schwanz sind zu unterscheiden. Sinnesorgane, ein ausgebildeter Mund, ein, aber noch starres Auge zeigen ebenfalls die höhere Stufe. Mancherlei Auswüchse, Bewegungsweise u. s. w. machen das Thier komisch, auch häßlich. Bei den Insecten tritt die Gliederung, die beim Wurm in Ringeln u. dergl. meistens nur angedeutet war, häufig übermäßig hervor. Bei manchen hängt Kopf und Brust mit dem Rumpf nur wie durch einen Faden zusammen; mehrere Paar Füße, dann auch bei vielen Arten Flügel bilden die Bewegiger. Die Bewegungsfähigkeit ist dadurch vielfach groß, aber auch wohl unübersichtlich. Die Formen sind unendlich verschieden. Bei den Spinnenarten sehen wir wohl wieder, daß Kopf, Brust und Hinterleib stumpf und ungegliedert an einander gefügt sind. Viele erscheinen häßlich durch ihren plumpen Sackleib, aus dem unvermittelt dünne Füße herauschießen. Manche werden uns widerwärtig durch Giftigkeit ihres Bisses oder Stiches. Fast alle diese Bildungen erscheinen noch in den Gegenätzen des Zuviel oder Zuwenig, des Armfeligen oder Willkürlichen.

Bei aller Gliederung wiegt für die meisten Formen die starre Längsrichtung vor; das Maul ist gegen die Erde gerichtet oder steht in der Längsaxe. Die Füße und sonstigen Fühler und Auswüchse mit ihren vielfachen Gliederungen, Haken, Franen u. dergl. erinnern in Fülle und Form häufig an Gezweige der Pflanzen; die Flügel, wo sie vorkommen, häufig durch Form, Farbe, Geäder an Blätter; die Bekleidung mit hornartigen, an das Mineralische erinnernden Decken kommt ebenfalls vor. Dagegen findet sich auch wohl eine unerfreuliche, das Innere des Körpers durchscheinende Durchsichtigkeit, welche in die Werkstätte der niederen Functionen hineinschauen läßt. In ihren schönsten Formen und Farben, die von größter Mannigfaltigkeit und Pracht in dem ganzen Reiche sich finden, entsprechen diese Thierbildungen, wie Köllin treffend sagt, „dem Höchsten und Feinsten an der Pflanze, den dem Lichte sich aufschließenden Blättern und Blüten, um die sie sich ja auch vorzugsweise herumtummeln, und denen sie selbst zudem vielfach Concurrerenz machen durch ihre zartschönen Farbengewebe“. Die glänzenden Käfer und Schmetterlinge scheinen wohl selber fliegende Blüten zu sein, wie anderseits in manchen Blüten ja wunderbar Insectenformen gleichsam vorgebildet erscheinen. Auch die Verwandlungen von Verpuppung und Entlarvung vergleicht Köllin mit den Entwicklungen, wie wir sie vom Keim bis zur Blüthe sehen. Beim Schmetterling haben wir noch ein besonders schönes Bild. Aus der niedrig geformten, gefräßigen Raupe hat sich ein

Farben- und Luft-Geschöpf entwickelt, das vom Blumenhonig lebt. Aus dem Kriecher ist der leichtbefchwingte Flieger geworden; alles Unreine vom Schmutz der Erde ist dahintergeblieben. So nehmen wir ihn denn als Symbol für unsere Hoffnungen, wenn die Erde unser Seelisches herabzudrücken und niederzuzahlen scheint — als Bild der den Banden des Leibes und dem Druck des Irdischen sich entschwingenden Psyche.

Des Fliegens der Insecten soll hier nur in einer Beziehung Erwähnung geschehen. Jede Bewegung, bei welcher wir nicht die Mittel sehen können, durch welche sie geschieht, erscheint uns unnatürlich. Ob dieselbe nun durch ein Zuviel oder ein Zuwenig nicht recht erkenntlich ist, bleibt für die ästhetische Empfindung sich gleich. Sie wird unnatürlich, widerlich, häßlich oder beim Fehlen jedes Maßes unheimlich, furchtbar. Wie das Krabbeln vieler Füße oder das Kriechen auf vielen Bauchringeln, so wird das Fliegen der Insecten auf- oder mißfällig, wenn die Schnelligkeit der Flügelbewegung deren Bewegung überhaupt nicht mehr deutlich erkennen läßt. Dem Flattern des Schmetterlings entsprechen feine Schwingen, aber der Flug des dicken Käfers oder der Hummel mit den wenig bemerkbaren, fast unbeweglich durch die Schnelligkeit des Auf- und Abschlagens erscheinenden Flügeln erscheint unnatürlich. Dies Umhergeschwirren der Insecten macht daher in sehr vielen Fällen einen unangenehmen Eindruck.

Die Kleinheit eines großen Theils der niederen Thierklassen läßt sie ästhetisch unbedeutend erscheinen. Andererseits sind manche derselben, namentlich viele Insecten, durch ihre ausgebildeten seelischen Eigenschaften (Muth, List, Unverschämtheit, Hartnäckigkeit etc.) ausgezeichnet. Man denke z. B. nur an die Gesellschaftsarten, in denen die Natur förmlich die Menschengesellschaften vorgezeichnet hat, an Ameisen und Bienen. Hier haben wir arbeitende, sorgende, muthige, mit dem sonderbarsten Thätigkeitsinstinct begabte Thiere, Arbeiter, Faulenzer, Herrscher. Der Instinct ersetzt die Vernunft in einer Weise, die häufig Beschämung erregen könnte. Kraft, Muth, Ausdauer u. s. w. vieler dieser Thiere ist außerordentlich, doch liegen sie so tief unter dem menschlichen Maßstabe, daß sie uns kein Erhabenes zur Anschauung bringen können, wie groß, ja ungeheuer auch verhältnißmäßig ihre Leistungen sind.

Bei den nächsten Ordnungen sehen wir, daß die Natur anfangs, wie gewöhnlich, Rückfchritte macht, aber Rückfchritte, denen zu vergleichen, die man macht, um einen Anlauf zum höheren Sprunge zu nehmen.

Die Fische interessieren uns vor allen Dingen schon durch Größe, in welcher sie den Insecten weit vorangehen.

Doch sind sie hinsichtlich der Gliederung sowie der seelischen Eigenschaften niedere Thiere. Kopf, Leib und Schwanz fließt in einander. Die Gliederung des Leibes der höheren Thiere in Hals, Brust, Bauch ist so gut wie gar nicht ausgedrückt. Der treffliche Oken sagt von ihnen in feiner

Naturgeschichte, daß man sie füglich Schwanz hinter Kopf nennen könne; die Brust sei beim Fisch in den Kopf und der Bauch in die Brust geschoben. Kopf und Körperaxe liegen in einer Richtung. Die Fortbewegung scheint dadurch nur dem Nahrungsorgan in directester Weise zu dienen. Von den Sinnesorganen sind nur die Augen besonders entwickelt; sie sind gewöhnlich groß und ohne schließbare Lider zur Seite liegend. Aber sie sind noch starr; das Innenleben spiegelt sich kaum in ihnen; es schaut wenig heraus. So kann man auch wenig oder gar nicht hineinschauen. Die meisten Fische sind behufs der Fortbewegung streng symmetrisch gebaut. Der Schwanz ist der Vorwärtstreiber. Am Vorderkörper erscheinen die Vorbilder der Vorderfüße, die Flossen. Auch andere Flossen am Bauche, auf dem Rücken, pflegen noch die Masse des Fisches zu beleben, indem sie dazu dienen, das Gleichgewicht in der aufgerichteten Stellung feiner an den Seiten flachgedrückten Ellipse zu erhalten. Für die Einförmigkeit des Körpers muß die Geschwungeneheit seiner Linien einen Ersatz bieten. Die Stimme fehlt. Das Wasserreich der Tiefe ist stumm. Ein schillerndes Schuppenkleid, das schon durch die Gleichmäßigkeit seiner Reihen erfreut, ziert wohl den Körper. Oft steigert sich dessen Farbenpracht in wunderbarer Weise.

Das Komische, Häßliche, dann die Furchtbarkeit vieler Fischarten ist bekannt oder leicht zu ersehen. Häßlich oder komisch sind die unsymmetrischen Fische, diejenigen ohne entschiedene Längsrichtung, die unproportionirten, also zu platten, dicken oder wurmförmigen (die platte unsymmetrische Scholle, die Neunaugen), diejenigen welche viel Geßtel und Gefädel u. dergl. an sich haben, die zu wenig gegliederten u. s. w. Für die Häßlichkeit, Furchtbarkeit und Sprachlosigkeit mögen hier Schillers Verse im „Taucher“ stehen:

Schwarz wimmelten da im grauen Gemisch,
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der flachlichte Roche, der Klippenfisch,
Des Hammers gräßliche Ungefalt,
Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entsetzliche Hay, des Meeres Hyäne.

Und da hing ich und war's mir mit Grauen bewußt,
Von der menschlichen Hülfe so weit,
Unter Larven die einzige fühlende Brust,
Allein in der gräßlichen Einfamkeit,
Tief unter dem Schall der menschlichen Rede
Bei den Ungeheuern der traurigen Oede.

Von den Wasser- zu den höheren Landthieren hinüber kommen wir zu den Amphibien (Amphibien und Reptilien hier zusammen genommen). Auch hier liegt der ganze Körper, Kopf, Leib, Schwanz in der Horizontalen und zwar dicht an der Erde. Ein Hals schiebt sich zwischen Kopf und Leib, aber

ohne Verengerung; der Bauch läuft gleichsam noch bis zum Kopf und verläuft ohne Abfaz in den Schwanz, der nur bei dem komischen Frosch fehlt. Die Augen liegen zur Seite. Die Ohröffnungen sind wie bei den Fischen noch bedeckt, ohne Muscheln. Der Kopf wird durch das weitschlitzende Maul und die Augen besonders hervorgehoben. Der Schwanz hat für das Wasser nur bei einigen Amphibien den Dienst als Forttreiber zu verrichten. Sonst finden wir die Bewegung durch die Bauchringe bewirkt oder durch wirkliche Beine, die bei einigen Arten nur einpaarig, bei vielen aber schon zweipaarig sind. Die Fortbewegung auf der Erde ohne sichtbare Füße erscheint uns unnatürlich. Auch das Kriechen dieses langen Bauchkörpers auf kurzen Extremitäten entspricht nicht unseren gewöhnlichen Anforderungen. Die Amphibien haben daher durch ihre ungliederte Form wie durch ihre Bewegungen für uns etwas Unheimliches. Dazu kommt, daß viele Arten mit harten, an die unorganische Erde erinnernden Decken, Schuppen und Schalen bekleidet sind. Die Empfindung des Körpers wird dadurch mehr oder minder aufgehoben. Das Reich der Töne fängt an, sich diesen mehr mit Luft und fester Erde in Berührung kommenden Thieren zu öffnen. Vom leisen Zischen steigert sich ihre Sprache bis zum Brüllen, in dem der Ochsenfrosch excellirt. Doch selbst von dem viel musicirenden Frosch, diesem Nachhäffer oder Vorläufer des Menschen in seinem Reiche durch mancherlei Formen, ist wenig Gutes über die Stimme zu sagen, so laut und tactvoll sie ist; sie ist komisch, wie der ganze Frosch. Freudig pflegen wir freilich auch diesen Wasserlurker des Frühlings zu begrüßen. Die Farbe der Amphibien ist sehr häufig wohlgefällig, auch die schlängelnden Bewegungen der gestreckten Formen können gefallen; so z. B. Schlangen in ihren Windungen an Zweigen, graciöse Eidechsen. Das Auge vieler Amphibien zeichnet sich durch besonderen Ausdruck aus. Bei einigen Kröten glänzt es hell wie ein Diamant; bekannt ist der, die Beute nach manchen Ausfagen gleichsam bezaubernde Blick der Schlangen. Von einem wechselnden Seelenleben giebt aber das Auge der Amphibien und Reptilien wenig oder keine Kunde. Wie schon früher ausgesprochen, gilt trotz einzelner Ausnahmen bei den Amphibien der Satz, daß alle Misch- und Uebergangsformen uns nicht angenehm sind. An die vielen Häßlichkeiten, die wir unter ihnen finden, brauche ich kaum zu erinnern. Als Bewegungsthier auf dem Lande stimmt mit wenigen Ausnahmen schon die Länge nicht zu ihrer Höhe; die Füße, wenn überhaupt vorhanden, sind gewöhnlich schwach und heben den Leib nicht, oder nur zeitweise oder theilweise, von der Erde, das ganze Geschöpf erscheint uns auf der untersten Stufe. Die Meisten sind träge von Bewegung, gar nicht oder nur auf kurze Zeit zur Schnelligkeit befähigt, wo ihr Schießen dann etwas Unheimliches hat. Sie sind stumpfen, dumpfen Geistes. An die Furchtbarkeit einiger Arten, wie der Krokodile oder der Gift- und Erdrückungsschlangen will ich nur erinnern.

Für diese ganze Klasse können hier die Worte des „Tauchers“ stehen.

Das Auge mit Schauern hinunterfah,
Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt in dem furchtbaren Höllenrachen.

Ein erfreulicheres Reich ist das der Vögel. Der Körper ist frei von der Erde aufgestemmt, und zwar so auf die Hinterfüße gestellt, daß diese den Körper im Gleichgewicht tragen können. Dazu ist der Körper schräg aufrecht erhoben. Die Vorderfüße sind an ihren Enden verwachsen und meistens mit langen, breiten Schwungfedern besetzt, wodurch sie Flügel bilden, die geeignet sind, so bedeutenden Druck auf die Luft hervorzubringen, daß diese den leichten Körper tragen und der Vogel fliegen kann. Die schräg aufrechte Stellung giebt die beste Form für die Verbindung der Flügel- und Beinbewegung. Der verkürzte Schwanz ist ebenfalls mit Federn besetzt, oft geeignet zum Steuern in der Luft, sowie dazu dienend, ein ästhetisches Gegengewicht gegen den übermäßig größeren Vorderkörper zu geben. Die Beine sind meistens mager, durch eine hornartige Haut an die unorganische Erde erinnernd. Die Magerkeit scheint dabei den Körper von der Erde wegzuheben. Am auffälligsten wird dies beim Ruhen der dünnbeinigen Stelzfüßler auf einem Bein. Die aufgerichtete Stellung des Vogels, der doch seine Nahrung meistens auf der Erde suchen soll, vernothwendigt eine Einrichtung, daß der Kopf zur Erde kann, ohne daß der Körper soweit vornüber gelegt wird, daß es den weit zurück sitzenden Beinen zu schwer wird, das Gleichgewicht zu halten und sie jenen auf die Brust fallen lassen. Daher sehen wir einen langen dünnen Hals zwischen Kopf und Brust geschoben. Da der Kopf behufs des Fliegens nicht zu sehr belastet werden darf, um den Schwerpunkt gehörig an den Flügeln zu haben, so sind die Nahrungsorgane darauf eingerichtet, den Fraß nur zu schlucken, nicht zu kauen, was stärkere Muskeln an Kopf und Hals vernothwendigen würde. Der ganze Körper ist übrigens bis auf wenige Partien, wie Schnabel und Füße, mit einem Federbalg bedeckt.

Wir haben also beim Vogel eine Gliederung in Kopf, Hals, Leib, Schwanz und Bewegungsorgane. Der Kopf bekommt in der Hirnschaale schon Wölbung, doch erniedrigt ihn noch der unorganische Schnabel. Schnabel, Stirn und Scheitel liegen noch in einer Flucht; dagegen setzt sich der Kopf im Winkel vom Hals, dieser vom Körper ab. Am Kopf liegen die verhältnißmäßig großen Augen mit wenigen Ausnahmen ganz zur Seite, weswegen sich der Vogel durch ein Drehen des Kopfes beim Umschauen helfen muß, was leicht einen komischen Eindruck macht. Sie sind Ausdruck eines regen, höheren Seelenlebens. Die Riechorgane öffnen sich in den hornigen Schnabel, der das Gebiß ersetzt. Die Ohren haben keinen sichtbaren Ausdruck, ausgenommen wenige Vögel, bei denen sie durch Federbüschel markirt werden. Der Leib oder Rumpf ist durchschnittlich ungegliedert. Alles an ihm scheint

vorne Brust zu sein. Das flockige, weiche Federkleid, sowie die Schwung- und Schwanzfedern zeigen großen Farbenreichtum. Neben den erdigen Farben auch die hellen, feurigen Farben der Blüten und Blätter, also auch Roth, Gelb, Blau, Grün u. f. w. Ein für alle Mal soll hier auf den Zusammenhang der Farben mit dem Aufenthaltsorte hingewiesen werden, den wir häufig zum Schutz gewahren. Der grüne oder graue Papagei hat die Farbe der Blätter oder der Rinde des Baumes, der Adler hat Felsenfarbe, der Colibri ist blüthenfarbig, das Schneehuhn weiß u. f. w. Die Stimme ist frei geworden. Wo Luft und Wasser sich im Wasservogel verbinden, hören wir mehr Gekreisch, Geschnatter u. dergl., als uns zufugende Töne. Auch die bloßen Luftvögel, wie z. B. die Schwalben, haben eine wenig melodiose Stimme. Der schnelle Flug würde den Gefang zerreißen. Die Erd- oder Laufvögel ähneln an Stimme mehr den Landthieren. Aber wo Luft und Erde das Reich des Vogels bilden, da erscheinen die lieblichen uns allbekannten Sänger, die mit ihrem schmetternden, freudigen Gefange Himmel und Erde beleben; da hängt singend die Lerche in blauer Luft, flötet die Nachtigall in den Lauben, pfeift die Drossel im grünen Wald.

Nach den Fischen und Amphibien finden wir erst im Vogel wieder ein bewegtes, regfames Leben, wie es die Insecten der höheren Stufen zeigen. Nichts mehr von der Regungslosigkeit des kaltblütigen Fischreichs, die nur stoßweise in Bewegung übergeht, in welchem der ganze Körper bis auf Schwanz und Flossen unbeweglich erscheint, nichts mehr von der gleichen Trägheit der Amphibien, die stundenlang in Ruhe verharren, bis sie plötzlich nach einem Ziele schießen; bei den Vögeln ist alles Leben, Aufmerksamkeit, Umchau, Beobachtung. Wo dies nicht der Fall, erscheint uns der Vogel unnatürlich, gegen den Vogelcharakter verstoßend, ebenso, wenn nicht die bezeichnete Gliederung zu sehen ist. Der Vogel wird dann häßlich oder komisch u. f. w.

Der Vogel gehört dem Luftreich an. Er soll fliegen. Vögel, die dies nicht können, mögen an sich, wie die großen Erdvögel, zuhöchst stehen, aber sie erfüllen nicht die Anforderungen, die an ihr eigentliches Wesen gemacht werden. Sie erscheinen nicht schön, sondern absonderlich, häßlich oder komisch, grotesk u. f. w. Man denke an den Pinguin und an den Strauß, diesen Känguruhvogel, der kein rechter Vogel mehr ist, sondern schon als halbes Säugethier erscheint, während jener, der Pinguin, ein Flossen-, ein Fischvogel ist.

Bei den vielen Verschiedenheiten kommt es darauf an, den Vogel, der in mehreren Elementen zu Hause ist, in seinem Hauptelemente zu sehen. Dem Luftvogel, der Schwalbe, scheinen die Füße zu fehlen; sie sieht verkrüppelt aus auf der Erde, schön ist sie in ihrem saufenden Flug. Die Hühnervögel sind vorzugsweise zum Laufen geschickt, schwerfällig aber im Flug wegen ihrer kurzen Flügel und starken unteren Extremitäten. Man muß

sie darum auf dem Erdboden sehen — Hühner, Fasanen, Pfauen u. s. w. Die Wasservögel, die echten Schwimmer hingegen leiden meistens bei ihren Bewegungen auf dem Lande durch den Bau ihrer Füße, die zum Rudern und Steuern geschickt mehr nach Analogie der Fische am Hinterkörper sitzen, dadurch aber den Gang erschweren und unbehülflich machen. Auch ihr Flug ist meistens gewaltfam, wengleich wohl schnell. Die Sumpfvögel sind vielfach komisch, weil ihre Beine, auf das Waten im Wasser berechnet, übermäßig lang sind, was dann wieder langen Hals oder ziemlich langen Hals und sehr längen Schnabel vernothwendigt, um von der Höhe auf den Boden zu kommen, und da die Nahrung zu nehmen oder zu schnappen. Ein Gleiches war schon von den Schwimmvögeln zu sagen, die ihre Nahrung am Wassergrund suchen und dazu mit dem Kopf hinabtauchen. Nur schöne, meistens S-förmige Biegung kann bei übergroßer Länge des Halbes dessen Mißverhältnisse verstecken, ja ihnen Reiz verleihen. Alle diese Vögel ferner, deren Körper wagerecht auf den Beinen ruht, wie z. B. viele Möven, entsprechen nicht unseren ästhetischen Anforderungen der Vogelhaltung, die wir im Gegenfatze zu den niederen Thieren, wie zu den nächst höheren, den Säugethieren, schräg aufrecht getragen sehen wollen. Wird der Körper fenkrecht getragen, der Menschenhaltung entsprechend, wie vom Pinguin und von Eulen, so wird diese Haltung durch den hervorgerufenen Vergleich ebenfalls komisch.

Von den Tausenden von Vogelarten wollen wir hier einige herausgreifen. Zunächst mag hier das kleine Insectenvögelchen, der Colibri, genannt werden. Es ist ein echtes Sonnen- und Blütenkind von Farbe, an die Insecten durch Kleinheit und schwirrenden Flug erinnernd, niedlich, reizend, possirlich — fliegender Sonnenschimmer, fliegende Blüthe. Die glänzendsten Farben — Golden, Smaragden, Rubinroth, Ebenholz, Himmelblau und wohl Demantenhelle in den Äuglein — sind die von ihm erlefenen.

Ein Schillervogel, grün wie die Blätter oder grau wie die Baumstämme, zwischen und an denen er lebt, ist der Papagei, ein drolliger Burfch, rundköpfig, rundschnabelig, von runden Bewegungen, ein Kletterer und somit ein halber Zwittervogel und an und für sich komisch, namentlich dadurch, daß er seinen Schnabel zur Bewegung zu Hülfe nimmt, und also den Widerspruch vollführt, daß er das Freßorgan zum Kletterorgan macht. Er ist ein Schwätzer; die Zunge kann ihm gelöst werden und dann kann er pfeifen und Thier- und Menschenstimmen nachahmen. Er ist ein vortreffliches Salongeschöpf; gelernte Phrasen weiß er herzufagen, läßt sich auch gern streicheln und krauen. Sehr gefcheit schaut er oft drein; nach Brehm ist er es auch. Verwandte von ihm tragen buntere Kleider, so z. B. der Arras, sind aber weiter nicht zu brauchen; nur die Livree ist schön, Benehmen und Sprache dahinter ist unerträglich.

Quere Vögel sind die mit übergroßem Schnabel. Man traut ihnen nicht;

sie können nicht edel sein; ist doch das Freßorgan zu sehr entwickelt. Wir wollen einfach auf unsere Raben und Krähen weisen, ziemlich plump scheinende Strolche mit schwerem Schnabel und mit schwerem Kopf und Hals, um den Hacker tragen und handhaben zu können. Sie sind schwarz wie Todtenbestatter. Ihr Auge ist hell, ausdrucksvoll, aber scheu, diebisch. Ihre Stimme ist krächzend, gemein. Doch ist auch dem Raben, der edler ist als die Krähe, namentlich edel im Flug wegen seiner längeren Flügel, die Zunge zu lösen; er kann articulirte Laute hervorbringen lernen. Es liegt meistens etwas unendlich Böfewichtmäßiges in den Blicken, die aus dem schwarzen Kopf hervorstechen, so daß diese Thiere wohl drollig, aber auch dämonisch, furchterregend erscheinen.

Die Elfter ist possirlich durch den überlangen Schwanz, den sie gleichsam aufwärts tragen muß, um kein Übergewicht zu bekommen. Sie ist unausstehlich durch ihre häßlich klingende Geschwätzigkeit.

Die Taubenvögel gehören zu den schönsten Vögeln. Sie sind meistens gut gewachsen, wohl proportionirt, von schöner Haltung. Ihr Federkleid ist selten prächtig, aber doch meistens von erfreuenden Farben. In einer Hinsicht sind auch die Tauben in der Form beeinträchtigt; die Füße erscheinen wohl zu schwächlich. Ihre weiten Flügel stimmen nicht zum Gefang. Ihr Flug ist herrlich wegen der Angemessenheit der nicht zu kurzen, nicht zu langen, nicht zu schmalen Flügel.

Zu kurze Flügel machen den Flug schwer, zu lange und zu schmale machen ihn schießend. Man denke an die schwerfällige Krähe, an das ungeheuerere Anstrengung verrathende Flügelschlagen der Ente, oder an die schießende, schwankende Möve. Das leichte Element der Luft verlangt für die Bewegung darin den Anschein der Leichtigkeit. Somit befreunden wir uns noch am besten mit den sehr breiten, langen Flügeln, auf welchen Adler, Falken, Geier, Störche u. A. in der Luft schwimmen.

Die Hühner sind Scharrer, Läufer. Die Beine sind darum häufig für einen Vogel zu stark entwickelt. Das Cochinchinahuhn wird dadurch wohl häßlich. Unsere gewöhnliche Henne steht zu wagerecht auf den Beinen. Der starke, sich erhebende Schwanz — beim Hahn durch Form, Farbe und Größe besonders ausgezeichnet — verzögert gleichsam das Thier. Das Gackern und Geschrei der Hühner ist lauter und eindringlicher als schön. Das Huhn ist ein dummdreistes, vorlautes, neugieriges Geschöpf, thätig, aber ohne Noblesse dabei zu zeigen; es gleicht einem arbeitsamen, aber wenig umsichtigen, schwätzenden, furchtsamen Weibe, gleicht aber auch diesem in der Furchtlosigkeit, wenn es gilt, die Kinder, die Küchlein zu schützen. Der Hahn ist durch Haltung, Form und Farbe stattlich, am interessantesten aber durch sein Souveränitätsgefühl und durch seinen Muth. Er ist ein ritterlicher Held, wie schon seine Sporen zeigen.

Im Fafan, vorzüglich aber im Pfau, sehen wir das Hühnergeschlecht mit „allen Farben Indiens“ überschüttet.

Unfere Ente ist ein drolliger Vogel. Sie zeigt wenig Brusthaltung, dagegen viel Bauch; sie ist Freßthier. Ihr Gang watschelt ungefickt, dabei ihr sehr würdevolles, dann wieder drolliges Benchmen läßt sie komisch erscheinen. Obwohl sie nicht besonders klug ausieht, ist sie sehr dummptiffig. Die Gans hat besseren Gang, zeigt ebenfalls ein gewisses plumpes Vornehmtun. Enten wie Gänse haben abgefloffenen, sich selbst genügenden Charakter. Farbe, Größe, Schwung der Formen zeichnen den Schwan aus. Mit gerade getragensem Hals wird er steif unschön; mit gebogenem Hals und segelartig gehobenen Flügeln giebt er auf dem Wasser ein herrliches Bild. Würde, Majestät liegt in feinen Bewegungen. Am Wassergrunde seine Nahrung suchend, ist er fast so lautlos wie der Fisch geworden.

Auf das Komische der Stelzfüßler, wie z. B. des Storches, ist schon hingedeutet.

Die, durchschnittlich kleinen, Singvögel bilden eine erfreuliche Ordnung. Sie sind fast alle durch zierlichen Bau und echt vogelmäßige Haltung, weniger durch glänzendes Federkleid ausgezeichnet. Der Körper ist wohl gegliedert, proportionirt, nicht durch überlange oder überkurze einzelne Theile, wie Schnabel, Hals, Beine u. f. w., seltsam und komisch. Die Vogelbeweglichkeit, die in den größeren Vogelarten mehr verschwindet und nach der Gemessenheit der größeren Landthiere hinüberweist, findet sich bei ihnen vollständig ausgedrückt. Luft und Erde haben sich, wie Herder sagt, in ihnen verbunden und den Gefang erzeugt. Über diesen und feinen ästhetischen Eindruck ein Wort zu sagen ist unnöthig. Man braucht nur die ästhetischen Interpreten der Natur, die Dichter, darüber zu hören, deren Lyrik zuweilen aus nichts Anderem als aus Blumen- und Vogelgefängverklärung mit dem dazu gehörigen Sonnenschein oder Sterngefunkel besteht.

Ich sagte früher schon, daß namentlich die Vögel die stumme Vegetation zu beleben hätten. Zu ihrem lauten Gefange würde ein buntes Kleid in soweit nicht passen, als außer dem Gehör auch noch das Gesicht alsdann die Sänger leicht entdecken würde. Durch die Unscheinbarkeit des Gefieders sowie durch ihre Kleinheit sind sie gesicherter. Dadurch entsteht nun aber eine interessante Besonderheit. Man denke an die Nachtigall. Im Fliederbusch oder über den Blumen in den Lauben sitzt sie und singt verborgen die zum Herzen dringenden, melodischen, bald jauchzenden, bald sehnfüchtig klagenden, hinschmelzenden Töne. Nicht das kleine, graubraune Vögelchen, sondern blühender Flieder und glühende Rosen selber scheinen zu singen. Die Frühlingsmacht des Grünens und Duftens klingt und klagt und jauchzt. Ebenso bei der Lerche. Wer sieht im Sonnenschein den Punkt in der Luft! Sonne und Himmelsbläue, Luft und Strahlen scheinen tönende Gestalt ge-

wonnen zu haben. Ähnlich beim Fink, ähnlich bei der Drossel, die in den Waldbäumen pfeift.

Sind die Singvögel niedlich, so sind die meisten Raubvögel herrlich. In vogelmäßiger Haltung, aufs schönste gewachsen, stehen sie da. Kraft und Muth imponirt uns, denn welche Kraft, welche Kühnheit glänzt aus ihren Blicken! Falken, Adler, welche stolzen Geschöpfe! Durch sie erhebt sich die Vogelwelt ins Erhabene, ja Furchtbare. Die äußere Ruhe mit dem hellen, Alles beherrschenden Blick, gegen dessen Macht wir uns förmlich wappnen müssen, um nicht die Augen niederzuschlagen — wir vermögen sie nicht mehr zu reimen mit der saufenden Wuth, in welche sie sich verwandeln kann. Überwältigend wirkt wohl der Eindruck, wenn die geschlossene Gestalt plötzlich die mächtigen Fittiche öffnet und gleichsam riesig sich erhebt. Luftkönige, ihr Symbole eines furchtbaren, nur auf sich selbst vertrauenden Egoismus, Vorbilder all der kühnen Räuber, deren Hand wider Jedermann ist wie Jedermanns Hand gegen sie! Ihr Ätherschwimmer mit den scharfen Blicken, die aus den höchsten Wolkenhöhen die Erde beherrschen, selbst in der Gefangenschaft noch mit den unerbittlichen Seelen und den wohl wie in Weißgluth strahlenden Augen! Wenn ihr auf den mächtigen Fittichen schwebt, weite Kreise beschreibend, nun über ungeheure Strecken hinaufsend, nun emporschwebend in den Äther, wer erblickt in euch nicht die Symbole der Kraft, Majestät, Freiheit!

Ale Vogel mit federlosen Hautpartien fallen ins Häßliche, weil sie die Idee des Vogels, mit der das hüllende Federkleid verbunden ist, verletzen. Dadurch werden die meisten eigentlichen Geierarten — Aasfresser — unschöner. Aus demselben Grunde erscheinen auch die Vögel barock, unnatürlich, deren Federn sich in Haare oder Borsten verwandeln, wie z. B. die Kafuare.

Auf jeder großen Entwicklungsstufe der Thierwelt scheint sich die Natur den Spaß gemacht zu haben, ein Vorbild für den Abschluß des Ganzen, den Menschen zu verfuchen. So in dem Vogelreich durch die Eulen. So schuf sie etwas Komisches für uns, die Vergleichler; beziehungsweise auch etwas Häßliches, ja Furchteinflößendes.

Umfrechtige Haltung und das sonderbare nach vorn schauende Gesicht mit den großen Augen, sodann die das Ohr bezeichnenden Federbüschel setzen die Eule in Widerspruch mit der Vogelnatur. Ihr dicker Kopf und Hals, der den Körper am Kopf am dicksten erscheinen läßt, vermehrt die Absonderlichkeiten, die dann auch in den Bewegungen des Nickens, Bückens u. s. w. ihren Ausdruck finden. Eine weitere Unnatürlichkeit dünkt uns in dem Nachtleben der Eulen zu liegen, da doch die Vögel so recht Lichtfreunde sind. Den anderen Vögeln erscheint dies an den Eulen ebenfalls unnatürlich und strafwürdig. Das lichtscheue Federgeschöpf, welches so vielfach seine Vogelnatur verleugnet, wird von ihnen gehaßt und verfolgt. Zeternd

und schreiend thun dies die kleineren Vögel, metzgerhundmäßig die Krähen, grimmig die Habichte und fontigen Tagräuber. Gespensterhaft wird die Eule durch ihren leisen, unhörbaren Flug, dann erschreckt sie durch ihre sonderbaren Töne, ihr Schnarchen und ihr bei Nacht so unheimlich klingendes Gefchrei.

Die Säugethiere.

Der aufgerichtete Baum war zur Erde geworfen und zum Wurm, zum Fisch, zum Amphibium geworden. Dann hatte sich die Natur schräg aufrecht im Vogel wieder erhoben. Jetzt fällt sie im Säugethiere noch einmal wieder nieder. Die Vogelflügel sind zur Erde herabgefunkten und Vorderfüße geworden. Der Leib liegt parallel mit der Erde wie beim Amphibium, aber kräftiger durch die Beine von ihr fortgestemmt. Dann ist die entwickeltere Vogelgliederung bewahrt und erhöht; Kopf, Hals, Schwanz setzen sich vom Rumpfe ab; dieser aber, der beim Vogel im Federkleid einer eiförmigen Masse gleich, bekommt jetzt reichere Gliederung. Bruft, Bauch, Flanken u. f. w. beleben ihn.

Die Sinnesorgane sind auch äußerlich entwickelt. Auge, Ohr, Nase, Lippen charakterisiren den Kopf, und geben besonderen Ausdruck des Seelenlebens. Jedes Uebermaß wird auch dabei natürlich mißfällig oder komisch. So z. B. allzugroße Augen (Nachtaffen), Ohren (Hafe), Nase (als Rüssel: Elephant), Lippen (Hängemaul des Kameels) u. f. w. Verkümmern, Mangel ist ebenfo mißfällig.

Das Säugethier (wir schließen hier den Menschen aus) muß im Allgemeinen einen horizontalen Rumpf haben; dieser muß von der Erde durch vier Füße weggehoben sein. Sind die Füße zu kurz, so ist der Eindruck ein wurm-, fisch- oder amphibienähnlicher; zu lang werden sie leicht schwächlich erscheinen. Der Hals darf nicht mit dem Kopfe die Horizontale des Rumpfes fortsetzen, sondern muß sich in einen Winkel gegen ihn stellen, der Kopf wieder gegen den Hals. Der Winkel des Halses darf jedoch nicht gegen die Erde hängen; der Fraßtrieb würde dadurch zu stark markirt sein. Der Schwanz muß ebenfalls vom Körper sich absetzen; ein ähnlich wie bei den Amphibien verlaufender Schwanz (Känguruh) weist auf eine untergeordnete Stufe. Der Rumpf muß also parallel mit dem Boden, der Kopf muß mit dem Halfe von ihm weggehoben sein.

Das Säugethier muß in seinem Rumpfe Raum haben für die verschiedenen Functionen. Ein zu spindelförmiger Leib, wie wir ihn bei vielen Affen finden, erscheint häßlich. Plumper, an Sackform, dann an Fische erinnernder Körper gleichfalls, wie bei der Robbe, dem Nilpferd, bei Schweinen u. a.

Die Schuppen des Fisches, die harten Deckgebilde vieler Amphibien, die

Federn der Vögel haben sich beim Säugethier in eine mit Haaren bewachene Haut verwandelt. Wo diese Haut panzerähnlich ist oder haarlos, erinnert sie an niedere Thierstufen oder weist noch unvermittelt auf höhere. Beides erscheint uns für das Thier ungesetzmäßig, also abstoßend oder komisch. Die Farbe der Bekleidung ist, wie Göthe sagt, eine durchkochte, gemischte. Die Elementarfarben Roth, Gelb, Blau sind verschwunden. Wo sie erscheinen, machen sie einen widersprechenden, unangenehmen Eindruck.

Auch in diesem Thierreich werden wir natürlich auf die verschiedensten andersartigen Gebilde hinübergewiesen. Da weisen diese Thiere auf Fische, jene auf Schlangen, jene auf Vögel, einige auf den Menschen u. s. w. Auch die verschiedenen Geschlechter haben Uebergangsstufen. Das Doppelartige des Wefens zerreißt in dem Fall die Bildung und macht das Geschöpf für uns unharmonisch, komisch oder häßlich.

Betrachten wir zuerst die Säugethiere des Meeres. Die Wale sind für den Anblick nicht von den Fischen zu unterscheiden. Ungeheure Größe zeichnet sie aus. Ihre Unförmlichkeit hat oft ihren Hauptgrund in dem kolossalen Kopfe, mit dem bis auf den Rumpf geschlitzten Rachen. Zierlicher sind die Delphine, berühmt durch ihre Schnelligkeit und die schönen Bewegungslinien, in der Wirklichkeit freilich wenig den Geschöpfen entsprechend, wie man sie gewöhnlich als die muskliebenden Meerrosse des Arion abgebildet sieht. Von den Walen zu den Robben hinüber weisen einige Geschöpfe, die namentlich durch entwickelteren Kopf — Schnauze und Lippen — das Thiergepräge bekommen. In den Robben setzt sich ein Hals an den fischähnlichen Leib, dessen Füße noch flossenartig, aber doch deutlich als solche erkennbar sind. Das Ohr ist an dem sich vom Hals wieder abgliedernden Kopfe nur angedeutet, aber Augen, Schnauze, Maul sind entwickelt, die Augen sogar oft vom schönsten, mildesten, verständigsten Ausdrücke. Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß alle diese Formen plump, häßlich oder komisch sind, sobald man den Maßstab des ausgebildeten Land-Säugethieres an sie legt.

Die Arten aller dieser Land-Säugethiere auch nur flüchtig durchzunehmen, ist unmöglich. Jeder wird übrigens nach den gegebenen Bestimmungen im Stande sein, für die Sympathie oder Antipathie die Gründe zu finden. Man nehme z. B. die Maus. Das ganze Thier ist an die Erde gedrückt. Kopf und Hals liegen in einer Flucht. Die Füße sind kurz, gewöhnlich versteckt. Entweder sitzt das Thier mit krummgezogenem Rücken oder es schießt langgestreckt mit hinten'ausstehendem Schwanz wie ein schwarzes Eidechsen dahin, mit einer Geschwindigkeit, die die Beinbewegung zu erkennen schwierig oder unmöglich macht. Während es im Sitzen bei näherer Betrachtung noch zierlich erscheinen kann, wird es daher beim Laufen unheimlich. Ein dunkler, wegen Kleinheit und Geschwindigkeit nicht aufzulösender Flecken scheint über den Boden zu schießen.

Aufenthalt, Mißfarbe und Wuth der Ratte kann unsere Antipathie gegen

diese größere Maus nur verstärken, wengleich sie wegen ihrer Größe erkennbarer ist. Die Furcht vor Ratten hat darum etwas Handgreifliches, während sie bei den Menschen, die Mäuse fürchten, etwas Gespensterartiges hat.

Über die Absonderlichkeit, resp. Häßlichkeit der flatternden Mäuse brauche ich kein Wort zu verlieren. Die Flatterhaut, welche durch die spinnenbeinartigen Finger gespannt ist, Ohrenbildung, Schnauze u. s. w. ist garstig oder unter Umständen unendlich komisch.

Bleiben wir bei den niedrig gebauten Thieren. Da ist das Maulwurfs- geschlecht, Walzen an einem Ende spitz auslaufend, mit fast unsichtbaren Augen und Ohren und vier kurzen Schaufeln, welche die Füße darstellen. Da ist das Igelgeschlecht, kugelige Geschöpfe mit Stacheln statt der Haare; Leib, steifer Hals und Kopf in einer Flucht; die Beine niedrig.

Nehmen wir dann gleich das blutdürftige Wieselgeschlecht, um die Unterschiede hervorzuheben. Gegen die Maus ist der Körper besser gegliedert. Der Hals und der Kopf setzen sich ab. Die Beine sind kräftiger. Der Kopf ist nicht mehr so einförmig, rüffelrig auslaufend, wie bei all den vorhergenannten Thieren. Die Bewegungen sind zierlich, wechselnd in Lauf und Sprung. So sind die Wieselarten, ganz abgesehen von ihren sonstigen Eigenschaften, ästhetisch bedeutender als die Mäuse; immer aber behalten sie etwas Unheimliches durch überlangen, dünnen Rumpf und kurze Beine. Sie erinnern in ihrer Form und in ihren Bewegungen an Schlangen, die auf kurze Füße gestellt sind.

Ein Nager, den Wieseln ähnlich an Form, ist das Eichhörnchen. An ihm jedoch ist der Unterschied zu sehen, den die Kürze seines Leibes bewirkt. Das Schlangemäßige ist dadurch aufgehoben. Possirlich wird es durch seinen großen Schwanz. Dieser erscheint beim Laufen des Thierchens sehr barock, wird aber hübsch, wenn es sitzt. Das Eichhörnchen sitzt nämlich schräg aufgerichtet wie ein Vogel. Hier giebt ihm dann der wie beim Hühnervogel aufgerichtete buschige Schwanz ein ästhetisches Gegengewicht, ja seitwärts angesehen auch den Anschein einer gewissen Symmetrie, einer Lyraform.

Das Hafengeschlecht ist in seinen Beinen übel weggekommen. Die Natur wollte den Nager zum Läufer machen; mit vier langen Beinen wäre aber ihm das Bücken sauer geworden. Die vorderen blieben kurz; so müssen sich die Hasen auf die großen Hinterfüße setzen, wenn sie vorn stehen wollen. Nur wenn es Laufen gilt, kommen die Hacken in die Höhe, und dann haben wir mit einem Male den Langbein vor uns, den wir vorher nicht vermutheten. Seine langen Ohren und sein kurzer Schwanz machen ihn noch überdies drollig; die Furchtsamkeit seiner großen Augen und die ewig schnuppernde Nase können daran nichts ändern.

In den Känguruh-Arten haben wir ein noch größeres Übermaß der Hinterfüße, überhaupt des Hinterkörpers. Das Thier hüpfte nur auf den

Hinterfüßen, die es durch den kräftigen Schwanz unterstützt. Der Vordertheil hängt schräg aufrecht in der Luft wie beim Vogel. Die Form ist der Anforderung eines horizontalen Rumpfes, auf vier Füßen sich von der Erde frei abhebend, durchaus widersprechend.

Doch wir können hier nicht näher auf alle Formen der verschiedenen Arten eingehen; nur einige der bekannteren Thiere mögen noch näher bestimmt werden. Die großen Dickhäuter sind ohne Ausnahme plump, unförmlich; doch sind sie durch die Masse, dann auch durch Furchtbarkeit und Kraft ästhetisch wirksam. Man lese die Schilderung des Behemoth im Hiob. Der feltfame Elephant, feltfam durch Rüssel, menschenartig erscheinende Bewegung der Hinterbeine u. s. w., zeichnet sich darunter durch seine Klugheit, Gelehrsamkeit und Sanftmuth aus. Das scheußliche Flußpferd ist gleich einem hinten gestützten Wal auf kurzen Säulen. Beim Nashorn ähnliche Unförmlichkeit, Kopf und Hals niedriger als der Rumpf getragen. Jenes wie dieses stehen feilich niedrig.

Schlecht gegliedert, fischähnlich durch großen Kopf, steifen Nacken, die in gerader oder sich abwärts neigender Flucht liegen, ist auch das Schwein. Diese zur Erde gedrückte Haltung des Kopfes, sowie die entwickelten Fressorgane des Mauls und dessen grober Schnitt machen es zu einem niederen Thiere. Durch den im Boden wühlenden Kopf wird meistens sein Rücken krumm gezogen, was den Anforderungen widerspricht. Die Augen sind klein, meistens trüb, ohne bedeutenden Ausdruck. Das ganze Thier ist zum Furchenschieben in der Erde, zum Umwühlen derselben gebaut. Schnauze, Kopf, Hals sind oft wie ein Pflug geschwungen. Das Geschrei ist widerwärtig häßlich. Doch steht der Rumpf fest auf den nicht zu kurzen Beinen. Kopf, Hals und Brust sind zuweilen so bedeutend wie die übrigen Theile; bei einem wilden Eber überwiegen sie sogar die letzteren, wodurch das Thier weniger Bauchthier und gehobener erscheint. Der Eber wird dadurch, sowie durch seine Kraft, Masse, feinen Muth, seinen lautlosen Kampf imponirend, ja steigt ins Erhabene:

Wie ein Eber des Bergs, voll trotzenser Kühnheit,
Welcher fest das Gehetz anwandelnder Männer erwartet,
Dort in einsamer Oed' und den borstigen Rücken emporträubt:
Beid' auch funkeln von Feuer die Augen ihm, aber die Hauer
Wetzet er, abzuwehren gefast, wie die Hund', auch die Jäger.

Wie er dann anstürzt, in der Wuth die Waldung vom Stamme mäht und wild mit klappenden Hauern wüthet, das mag ausführlich in den Gleichnissen Homers lesen, wer ihn nicht in Wirklichkeit erschauen kann.

In der Form normale, zum Theil zu den schönsten gehörende Thiere sind Schafe, Ziegen, die Antilopen- und Hirscharten. Der meistens nach unten geschwungene Hals (hirschhalbig) setzt aufgerichtet vom Rumpf ab,

deffen Linien die Horizontale in leichten Schwingungen einhalten. Der Kopf gliedert sich durch Stellung wieder vom Halfe, an sich freilich ist er noch etwas blockig zugeschnitzt. Die Augen sind groß, klar, ausdrucksvoll. Das feine Maul hat keinen Zug von niederer Gefräßigkeit. Der Körper ist durch gleichmäßige Beine hoch genug gehoben, zuweilen freilich auch übermäßig, so daß die Beine gegen den Rumpf wohl zu dünn und steckenartig erscheinen. Bei vielen der genannten Thiere finden wir beide Geschlechter oder doch das männliche Thier mit Hörnern geschmückt.

Das Schaf wird vielfach komisch durch sein, alle Formen verdeckendes Wollkleid, aus deffen Masse die Füße wie kleine Pflöcke stehen, komisch ferner durch manche sonstige bekannte Eigenthümlichkeiten, unangenehm durch sein eintöniges, klagendes Geblök, durch Eigensinn, stöckisches Wefen. Impofant sieht der Widder mit seinen gewundenen Hörnern aus, wenn er trotzig, aufgereggt dasteht.

Die Ziege hat trocknere, hagere Formen. Die Antilopen sind zum Theil sehr zierlich, zum Theil aber schon nach dem schwerfälligeren Rindvieh hinüberweisend, wo dann auch plumpe Formen, schräger oder buckelähnlicher Rücken u. f. w. sich finden. Die guten wie schlimmen Seiten der Ziegen, dann die Schönheit vieler Antilopen brauche ich hier nicht auszuführen.

Die Bedeutung der Hals- und Kopfrichtung kann man sich hier recht klar machen. Man vergleiche z. B. Rennthier und Elenthier mit Reh und Hirsch. Dort Alles in einer Linie, hier Formenwechsel. Das Elenthier ist außerdem umgestaltet durch seine hohen, zum Waten geschickten Beine, die Rumpf und Hals zu kurz erscheinen lassen.

Die gradhalfigen Arten weisen auf das Geschlecht der Rinder mit mäßigem, langgestrecktem Rumpf auf starken, ziemlich kurzen Beinen, durch den gerade angeetzten Hals vielen vorhergehenden Arten nachstehend an Formschönheit, aber bedeutamer durch den Ausdruck von Kraft und der trotzigem Energie. Der Stier ist eine mächtige Erscheinung. Namentlich durch die Entwicklung an dem etwas nach oben geschwungenen Hals (Stierhals) und an Brust wird er so imponirend, behält aber durch die niedere Haltung von Hals und Kopf etwas Dumpfes. [Der edle Stier muß den Kopf über die Rückenlinie heben.] Zornig, mit unheimlich finsternem Blick, dumpf grollend oder heifer brüllend wird er furchtbar.

Befonders auffallend wird die Gestrecktheit von Hals und Kopf bei dem unheimlichen Büffel, der außerdem durch die runzlige, spärlich mit Haaren besetzte Haut an die großen Dickhäuter wie Nashorn, Flußpferd erinnert. Die Entwicklung des Vorderkörpers an Brust und Schulter geht durch den finstern Aurochs, einst den Größten unserer Wälder, im amerikanischen Bison zu dem monströsen Buckel über, von deffen zottigem Halfe sich dann der Kopf ziemlich rechtwinklig absetzt.

Sehr häßlich ist das Kameel. Der Rumpf weicht gänzlich durch den oder

die Buckel von der Horizontalen ab. Diese Erhöhungen machen den Rücken zu einem Bogen, geeignet Lasten zu tragen, indem er die Last von der Mitte des bei den meisten Thieren gleich einem Architrav gestalteten Körpers hinüberleitet auf die vier Tragsäulen der Beine, aber auch den Rumpf so vollkommen für sich hinstellend, daß Hals und Kopf nur vorzupendeln scheinen, als ob sie gar nicht besonders nothwendig wären. Dies ist natürlich mit der Bedeutbarkeit, die Kopf und Hals für das Säugethier haben, unvereinbar. Auf die sonstigen Difformitäten der Milchbildungen, die wir im Kameel sehen, brauche ich nicht weiter einzugehen. Das hängende Maul, die plumpen Beine und Füße, die Schwielen sind bekannt. Am difformsten ist das Trampelthier, am schönsten in feiner Art das Renn-Dromedar. Natürlich wird das Kameel durch seine Absonderlichkeiten auffällig; dadurch, sowie durch seine Größe und Kraft, die es dem Menschen, leicht zähmbar, zur Verfügung stellt, wird es ästhetisch bedeutend.

Eine andere Difformität des Thierkörpers sehen wir in der Giraffe. Ihr Rumpf bildet ein Dreieck, anstatt eines Vierecks. Daß die hohen Beine und der lange Hals diese Gestalt nicht verschönern, versteht sich. Das ganze Thier ist vorn in die Höhe gezogen, damit es die Baumzweige und das Laub, das seine Nahrung bildet, erreichen kann.

Wir kommen jetzt zu einem Geschlecht, das nicht mit Unrecht von Vielen für das schönste unter den Thieren erklärt wird. Das Pferd erfüllt alle Anforderungen. Alle Glieder sind wohl proportionirt; nichts ist an ihm verschwommen oder skelettmäßig. Sein Rumpf ist wohl gestreckt. Die Beine sind kräftig, dabei doch schlank. Der kräftig convex geschwungene Hals setzt in schöner Weise schräg aufrecht vom Körper ab, von ihm wieder der ausdrucksvolle Kopf, den feurige Augen und die beweglichen, scharf geschnittenen, weder zu langen noch zu kurzen Ohren beleben. Die Nase ist durch die schnaubenden, gerötheten Nüstern ausgedrückt. Die Lippen sind ausgeprägt, weich. So hat der Kopf durch alle Organe treffliche Auszeichnung, was durch die scharfen Formen der Ganafchen noch verstärkt wird. Das Haar ist kurz und glänzend und läßt das Muskelspiel durchschimmern. Ohne die Knochen durch Spitzen und Ecken hervortreten zu lassen, wie wir es oft beim Rindvieh sehen, ist die Körperform doch bestimmt, der Rumpf belebt; Brust, Rippen, Bauch, Rücken, Flanken gehen wohl vermittelt, ohne löcherähnliche Senkungen oder scharfkantige Risse in einander über; die Horizontale des Rückens und Bauches ist durch schönen Schwung aus der Starrheit der Geraden befreit. Ein Pferd, welches diese Anforderungen nicht erfüllt, ist häßlich. Häßlich also das Thier, dessen Hals mit dem Leibe in einer Flucht liegt oder gar sich senkt, häßlich, dessen Kopf in zu stumpfem Winkel am Halse sitzt, vom eingedrückten oder vom Fiedelbogenrücken zu geschweigen. Der Esel ist häßlicher als das Pferd, schon weil Kopf und Hals sich wenig über die Horizontale heben. Ich will beim Pferde auf die Überleitung und dadurch Verbindung hin-

weisen, die uns die Natur zwischen Erdboden und Thier zeigt. Der feste Boden wird mit dem Geschöpf, das er trägt, durch den Huf vermittelt. Auf die unorganische Erde wird ein Fundament von unorganischer Masse gestellt, darauf der Organismus sich erhebt. Das Horn der Hufe macht bei allen Thieren den Eindruck des Elastischen.

Die wehenden Mähnen und der Schwanz des Pferdes machen das rennende Thier lebendiger, fliegender. Dann bekommt auch der weitvorgefreckte Hals und Kopf beim Lauf ein ästhetisches Gegengewicht durch den gehobenen, flatternden, nachschwimmenden Schwanz, dessen Mangel Hirschen, Rehen u. s. w. immer etwas Gefutztes, freilich auch etwas Befchleunigtes giebt, indem die ganze Körperwucht dadurch nach vorn, also in die Richtung des Laufes, geworfen wird.

Auf die herrlichen Bewegungen des Pferdes, namentlich im Galopp, ist schon verwiesen. Von den unzähligen Verherrlichungen des Pferdes will ich nur die aus dem Hiob herausgreifen: Es strampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft und zeucht Geharnischten entgegen. Es spottet der Furcht und erschricket nicht, und fleucht vor dem Schwerd nicht. Wenn gleich wider es klinget der Köcher und glänzet beide Spieß und Lanze. Es zittert und tobt und scharrt in die Erde, und achtet nicht der Drommeten Hall. Wenn die Drommete faß klinget, spricht es hui! und reucht den Streit von ferne, das Schreien der Fürsten und Jauchzen. — Eine großartige Schilderung des Dichters eines sonst pferdefcheuen Stammes. — Nur den Hund sehen wir noch verschiedenartiger als unser Culturpferd. Welch ein Unterschied zwischen einem hethländischen oder schwedischen Zwergpony und einem Pinzgauer, Brabanter oder Percheron-Hengst, zwischen dem hinten wie vorn geradbeinigen, gestauchten Packgaul und dem gestreckten Renner! Jede Race kann mehr oder weniger schön sein. Soll man aber ein Normalpferd annehmen, so gilt dafür die Forderung, daß es mit Leichtigkeit einen kräftigen Mann geschwind und ausdauernd, und nicht bloß auf ebenem Boden, in allen Gangarten müsse tragen können. Kraft und Schnelligkeit, nicht das Eine ohne das Andere, werden am Pferde geschätzt. Die Kraft sind wir beim Pferd gewohnt durch das Gewicht des Menschen zu messen. Dieses Maß ist freilich kein ästhetisches, sondern ein nützliches. Es wird auch nur zum Grunde gelegt, denn das kräftige Pferd soll sich alsdann schön zeigen. Bekanntlich liefern die edlen orientalischen Racen, dann aber auch die gezüchtete Jagdpferdrace Thiere, die allen nützlichen wie ästhetischen Anforderungen entsprechen. Der träge Efel hat die schon genannten Schönheitsfehler. Dann sind die Proportionen von Kopf, Hals und Körper auch weniger ansprechend. Sein Kopf ist zu groß und schwer; außerdem durch die übermäßige Ausbildung der ihn Langohr tausenden Ohren verunziert. Die geschlossene Einheit des Kopfes wird durch eine solche allzugroße Entwicklung aufgehoben oder von feinem

Gefammtausdruck auf eine Einzelheit abgezogen. Daß jede Kopfform wieder anders zu beurtheilen ist, versteht sich von selbst.

Ich will hiebei bemerken, daß Zeifing die Proportion des goldenen Schnitts am vollkommensten unter den Säugethieren beim Pferd findet. Ein Schönheitsmaß der Araber: gleiche Länge von der Schnauze über Kopf und Nacken bis zum Widerrist mit der Länge vom Widerrist über den Rücken bis zum Schwanzwurzelende, wodurch der Körper feitwärts angefehcht Gleichmaß erhält, fei hier kurz angeführt.

Die Raubthiere zeichnen sich durch Kraft, oft auch durch Muth und Gefchwindigkeit aus. Man kann fagen, fie existiren durch diese Eigenschaften; die Idee des Raubthiers ist dadurch also bestimmt.

Wir verlachen das Schwache, das angreift, das Langsame und Plumpe, das gefchwind und gewandt fei foll, wir verabfcheuen das Feige, das hinterücks auf feine Beute stürzt.

Komifch, aber auch durch Stärke und, gereizt, durch Wuth furchtbar ist der Bär. Er ist ein Sohlengänger, wie der Mensch, kann wie dieser auf den Hinterfüßen stehen und gehen, ist trotz feiner plumpen Gestalt ein Kletterer, trotz feiner Größe und Stärke ein Leckermaul, ein Honigfchlecker und Obftrefser, kurz er hat manche anscheinende Widersprüche in Form wie in Benehmen. Sein Kopf ist meistens plump, die Schnauze rüffelmäßig und sehr beweglich, die Augen sind klein, der dicke Pelz macht die ganze Figur formlos. Doch ist nicht bloß der Eisbär, sondern auch sein Bruder, der braune Bär, ein furchtbarer Kämpfer. Einftmals herrschte er in den deutschen Wäldern als König der Thiere; seitdem geht es ihm freilich bei uns schlecht. Seiner Würde durch den Löwen beraubt, muß Meister Petz wohl, ähnlich wie Dionys, der Jugend zum Gelächter dienen und den Tanzmeister machen. Nur der nordische, weiße Herrscher ist noch ungezähmt und immer furchtbar.

Schöne Thiere weist das Hundegeschlecht auf, die schönsten, wo wir die Eigenschaften, auf die es basirt ist — Gefchwindigkeit im Lauf, Stärke des Gebisses und Muth —, mit ansprechenden Formen verbunden sehen. Im Fuchs zeigt es sich zierlich und komifch durch niederen Bau und den langen buschigen Schwanz. Aber der Fuchs ist ein schleicher, so gut er auch laufen kann; durch das Niederdrücken bekommt er wohl etwas Marderartiges. Häßlich ist es in der starken aber feigen Hyäne, die wir hierher rechnen wollen, die im Kreuze hängt, wodurch der Körper dreieckig wird oder die auch den Hals mit dem kurzen schweren Kopfe niederfenkt, wodurch ebenfalls eine häßliche Thierform entsteht, ein Dreieck mit der Spitze am Nacken; Hals, Rücken und Bauch als Schenkel. Ist beim Fuchs der Blick der schiefen Augen listig, so wird er bei der Hyäne unheimlich, scheu, falsch. Auch der Wolf ist noch ein häßlicher Hund. Sein Nacken ist steif angefetzt, ebenso der Kopf; dann geht auch er gewöhnlich wie kreuzlahm mit abschüffigem Rücken. Das Auge ist funkelnd, aber schief, falsch. Das Maul mit den

langen Fangzähnen ist meistens gierig geöffnet, so die Freßluft betonend. Das Geheul aller dieser Arten ist sehr unangenehm, monoton, traurig. Schaurig ist das wie Gelächter klingende Geheul der Hyäne.

Schön ist der echte Hund; doch brauche ich die allgemeinen Merkmale hier nicht zu wiederholen. Ein edler Jagdhund, z. B. ein Hirschhund, „gewaltig, schnell, von flinken Läufen“ könnte als Ideal dienen. Mächtig wird der Bullenbeißer; furchtbar, ins Häßliche gehend die Dogge mit dem vorgehobenen Unterkiefer; stattlich ist der Neufundländer, zierlich das Windspiel, komisch-häßlich der Mops, komisch der Pudel durch seine, die Form verdeckende Wolle, auch der krummbeinige Dachshund, dessen Muth und Stärke freilich dem Spaße Schranken setzt, ferner der Affenpinscher. Der Schäferhund hat viel Wolfsartiges, aber sein Nacken ist nicht so steif, sein Rücken ist gerade, sein Gangwerk dadurch besser. Übermäßig trocken, vogelartig durch die Kopfbildung und den langen Hals erscheint der Windhund. Der Spitz bekommt etwas Drolliges durch seinen muffartigen Pelz und den aufgerollten, auf dem Rücken getragenen Schwanz.

Des Hundes seelische Eigenschaften muß ich hier übergehen. Würden sie doch nicht leicht aufzuzählen sein. Jede Art hat ihren besonderen Charakter, vom Bullenbeißer, der stumm jeden Feind packt, auf den er gehetzt wird, während er sonst ein würdiges Phlegma bewahrt, bis zu dem verzogenen, kläffenden Hündchen, das eine Dame in ihrem Arbeitskorb trägt. Das Geheul des Hundes ist häßlich wie das seiner Verwandten. Angenehm aber ist das Gebell der größeren Racen; es ist klangvoll, muthig, markig.

Für den Ausdruck des Seelenlebens braucht nur auf das Auge des Hundes verwiesen zu werden, das oft von wahrhaft menschlichem Ausdruck ist; freundlich, zornig, heiter, traurig, forschend, liebevoll, wie verständnißinnig u. s. w. Wie besonders auch Ohren und Schwanz, ganz von der Stimme abgesehen, beim Hund sprechen, ist bekannt.

Wer über das Seelische der Thierwelt näheren Aufschluß haben möchte, den verweise ich auf den enthusiastischen Scheitlin: die Thierseele, dann überhaupt auf das interessante Werk von Brehm.

Das mächtige, durch Kraft die höchste thierische Erhabenheit aufweisende Geschlecht der Katzen möge, mit der Burleske, dem Affen, diesen Abschnitt beschließen.

Die Katze jagt nicht wie der Hund im Lauf, sondern heranschleichend bemächtigt sie sich ihrer Beute durch einen oder mehrere gewaltige Sätze. Das Thier, das sie erhaßt, ist nicht lahmgehetzt wie das vom Hund gejagte. Folglich bedarf die Katze der Mittel, die in frischer Kraft zu entziehen suchende Beute festzuhalten. Dazu hat sie die starken Pranken, die mit scharfen Krallen bewaffneten Tatzen. Der Hund ist also schlanker von Beinen, ein Läufer, die Katze stärker, ein Springer. Gleichsam als Steuer bei ihren weiten Sprüngen dient der lange Schwanz.

Die meisten Katzenarten tragen Hals und Leib in gleicher Flucht und drücken den Körper beim Gehen, schleichend, gegen den Boden. Der Rumpf ist meistens sehr lang und hoch gegen Kopf und Hals. Der runde, kurze Kopf leistet sehr wenig Gegengewicht mit den zu ihm gehörenden Vorderpartien gegen die eigentliche Leibesmasse. So stehen die meisten Katzenarten den Hunden, Pferden, Antilopen u. s. w. in diesen Beziehungen nach. Sie sind vorwiegend Bauchthiere. Ihre feilischen Eigenschaften sind auch, wie bekannt, durch Blutdurst und Wildheit herabgedrückt. Wenn satt, faul, wenn hungrig, wüthend, haben sie für nichts Sinn als für Schlafen und Jagd und Mord. Zur Anhänglichkeit an den Menschen sind sie darum nicht geschaffen. Echte Räuber erscheinen sie egoistisch abgeschlossen. Während der Blick des Hundes Verständniß ausdrückt für den Blick des Menschen, leuchtet das Katzenauge durchaus kalt, ein Wefen verrathend, das in sich fertig, unbildsam ist. Auge, Ohr, Nase sind am Kopf vollkommen ausgedrückt. Das Maul hat dadurch etwas Falsches, daß es, festgeschlossen, fein erscheint; um so überraschender weitet es sich plötzlich zum furchtbaren Rachen, wenn das Thier gähnend oder wüthend sich gleichsam vergißt.

Die Übergänge zwischen Hund und Katze, z. B. der Geparde, sind, wie gewöhnlich die Übergänge nicht so schön wie die echten Racen.

Der schönen Katzen giebt es viele, fast alle jedoch mit den genannten Fehlern, die sie nur zu Zeiten überwinden, wenn das Thier sich aufmerksam vorn emporrichtet und fest auf den Füßen stehend den gewöhnlich krumm gezogenen Rücken streckt. Es giebt eigentlich nur eine Ausnahme davon: der Löwe trägt das Haupt erhoben. Sein Nacken ist umwallt von der Mähne. Der Kopf ist groß, alle Theile daran wohl geformt und ausdrucksvoll, das Auge von unbefchreiblicher Kühnheit und ernster Würde. So bekommt die Vorderpartie des Thieres das ästhetische Übergewicht über den Rumpf. Der Löwe erscheint am wenigsten Bauchthier unter den Katzen. Außerdem ist sein Gang frei; schon weil er den Kopf hoch trägt, geht der Eindruck des Schleichens verloren, der noch beim Tiger so unheimlich wird. Obwohl der eigentliche Rumpf und namentlich das Kreuz des Tigers meistens schöner ist als beim Löwen, dessen Hinterkörper nicht selten gegen den Vorderkörper schwächlich erscheint, so ist aus jenen Gründen der Löwe doch das edlere, schönere Thier. Er ist mit Recht König der Thiere genannt worden. Die Kraft dieser großen Katzen ist bekanntlich ungeheuer. Die ganze Erscheinung ist Ausdruck dafür. Manche sind dabei feige, fast alle mehr oder weniger hinterlistig. Nichts gleicht aber auch ihrer Wuth. Auf den leisen Gang habe ich früher schon verwiesen, der bei der Größe und Kraft des Körpers unheimlich erscheint. Dadurch bekommen die Katzen für uns etwas Antipathisches. Unsere Bewunderung ist mit Widerstreben verknüpft.

Außer durch die Form imponirt der Löwe durch den offenen Muth, wenn er auch die Katzennatur nicht so sehr vergißt, wie man gewöhnlich

lobpreisend annimmt. Auch der König der Thiere liebt dunkle Wege und schleichende List, aber wenn es denn fein muß, dann ist er ganz Wuth und Kühnheit —

Wie ein Löwe

Grimmvoll naht, den zu tödten entbrannt, die verfammelten Männer
 Kommen, ein ganzes Volk; im Anfang stolz und verachtend
 Wandelt er, aber sobald mit dem Speer ein muthiger Jüngling
 Traf, dann krümmt er gähnend zum Sprunge sich, und von den Zähnen
 Rinnt ihm Schaum und es stöhnt fein edles Herz in dem Bufen.
 Dann mit dem Schweif die Hüften und mächtigen Seiten des Bauches
 Geißelt er rechts und links, sich selbst anspornend zum Kampfe;
 Grafs nun die Augen verdreht er, an wüthet er, ob er ermorde
 Einen Mann, ob er selbst hinstürz' im Vordergetümmel.

Mag Homer ihn noch weiter schildern:

Jetzt wie ein Löw, im Gebirg genährt, voll trotztender Kühnheit,
 Hafcht aus weidender Heerde die Kuh, die am schönsten hervorochien:
 Ihr den Nacken zerknirfcht er, mit mächtigen Zähnen sie fassend . . .

Oder:

Wie ein Löwe vor seine Jungen sich hinstellt,
 Väterlich führt er die Schwachen einher, da begegnen ihm plötzlich
 Jagende Männer im Forst; und er zürnt, wuthfunkelnden Blickes,
 Zieht die gerunzelten Brauen herab und deckt sich die Augen. —

Der feuerfarbige, gestreifte, blutdürftige Tiger zeichnet sich durch feinen schönen Rumpf aus. Kürzer, klotziger ist der Jaguar. Gewandt, von herrlichen leichten Bewegungen sind Panther und Leopard, aber sie sind echte Kriecher und Schleicher, lautlos aus dem Hinterhalte angreifend.

Weniger bedeutend, obwohl in ihrer Art oft sehr schön sind die kleineren, eigentlich fogenannten Katzenarten, zu denen unfere reinlichen, Pfoten leckenden, weichfelligen Hauskatzen gehören.

Was die Stimme anbelangt, so steigert sie sich vom leisen Miauen und dem abscheulichen Liebesständchen von „Hinz, des Murners Schwiegervater“ und Conforten zu dem furchterregenden, dumpfen, donnerartigen Gebrüll des Löwen.

Die Farben sind sehr verschieden. Ich habe derselben bei den meisten Thieren nicht Erwähnung gethan, so bedeutend sie auch für die ästhetische Betrachtung sind, weil sich große Verschiedenheiten darin zeigen. Die an der Erde lebenden Thiere zeigen meistens Erdtöne in der Farbe, also braun, schwärzlich, grau, gelb. Die in Röhricht lebenden haben dabei wohl Streifen, die an dies bunte Röhricht erinnern, so z. B. hat der Tiger, der Dschungelnherrscher einen Pelz, dessen Farben durch die Buntheit schwer vom trocknen, farbigen Rohr zu unterscheiden sind; der Löwe ist Felsen- und Wüsten-

bewohner, er ist gelb und schwärzlichgelb wie der Boden, den er beherrscht. Es gilt hier ein für alle Mal das oben von den Farben Gefagte, daß die in Roth und Gelb lebendigeren, feurigeren Eindruck machen als die düsteren.

An der Schwelle der Menschheit stehen, wie Herder gefagt hat, die Affen, ein häßliches oder komisches Geschlecht. Die Vorder- und Hinterfüße sind bei ihnen so frei geworden wie beim Menschen. Ihre oberen Arme sind nicht mehr wie bei den anderen Säugethieren — die fliegenden Fledermäuse ausgenommen — in den Körper hineingezogen, sondern gliedern sich rei vom Rumpf ab. Sie bewegen sich also wie ein kriechender oder gehender Mensch, nur ist das Kniebeugen der Hinterfüße, das dem Menschen beim Kriechen so beschwerlich fällt, dadurch vermieden, daß der Affe meistens übermäßig lange Vorderfüße — Arme — oder sehr kurze Hinterfüße hat. Schon hierdurch ist er nach menschlichen Begriffen sehr schlecht proportionirt. Der Affe hat bekanntlich sehr viele Ähnlichkeiten mit dem Menschen. So hat er auch schon ein ziemlich ausgebildetes Gesicht, das aber durch das leidig große vorstehende Maul die Hauptintentionen seines Inhabers verräth. Von der Natur zum Klettern bestimmt, zeichnet er sich aus durch die Einrichtung seiner Halt- und Greifapparate: er hat an allen Füßen Zangen d. h. vier Hände. Die Affen der neuen Welt nehmen auch ihren langen kräftigen Schwanz zur Hülfe, um sich fest zu halten oder durch Schwingen daran sich zu bewegen. Alle Affen fast erscheinen wie Thier- oder Menschenfratzen, wobei man nicht weiß, welche häßlicher zu erachten sind, ein Hundspavian und Mandrill mit den widerlichen Affenfußcouleuren oder die häßlichen Meerkatzen; die hübscheren sind unendlich komisch.

Vom Affen verlangen wir Gewandtheit, Kletterbeweglichkeit. Ein fauler langsamer Affe erscheint uns darum besonders unnatürlich oder auch komisch.

Der Mensch ist von jeher dazu geneigt gewesen, sich über diese Vorläufer der Menschlichkeit lustig zu machen oder aber sich wegen der anscheinenden Verwandtschaft zu ärgern. Er hat dies den Affen dadurch wohl entgelten lassen, daß er dessen Gewohnheiten nach menschlichem Maß der Tugend und des Lasters mißt, wobei der lüsterne, nachhige Thiervetter dann sehr schlimm wegkommt und als das unmoralischste Geschöpf unter der Sonne erscheint, ein wahrer Sündenbalg. Glücklicher Weise hat der Affe keine Spur von Gewissen und ist und bleibt der sündige Hans Wurst und Komiker, ohne sich darüber zu betrüben. Sind die Beschreibungen des Gorilla auch nur halb wahr, so ist dieser bis sechs Fuß hohe Affe in dem borstigen Pelz mit den ungeheuer starken Gliedern und dem löwenmäßigen Gebiß das furchtbar-häßlichste Geschöpf, welches existirt.

V.

Der Mensch.

Allgemeines. Geschlechter. Racen.



Wir sehen in den Geschöpfen der Natur ein „Auf und Ab“. Die Pflanze strebt in ihren schönsten Erscheinungen aufrecht zum Himmel empor, noch fest in der Erde wurzelnd. Im Thier fiel der Stamm um; wir sehen es erst auf dem Bauche sich fortbewegen; dann hob es sich in den Amphibien auf Beinen zeitweise empor, aber noch den Leib gern auf den Boden stützend. Im Vogel kam das Thier dann zu schräg aufrechter Haltung des ganzen Körpers, im Säugethier fiel es wieder in die Horizontale, aber von der Erde durch kräftige Stützen weggehoben, dann auch mit mehr oder minder frei angefetztem, gehobenem Hals und umschauendem Kopf. Im Menschen endlich steht das Geschöpf vollkommen senkrecht — das Ziel ist erreicht.

Für das Verständniß der menschlichen Körperformen im Verhältniß zum Thier ist nichts belehrender als sich den Menschen kriechend auf allen Vieren zu zeichnen. Die herabgedrückten Kniee sind beim kriechenden Bewegen sehr hinderlich; das Bein ist gegen den Arm zu lang. Man verkürze also bedeutend den Schenkel, auch den Oberarm, ziehe vom Ellenbogen eine Linie an das Knie. Der kurze Hals würde es unmöglich machen aus der Armhöhe den Boden zu erreichen. Man verlängere ihn. Der Mund muß maularartig vorgeschoben werden, um die Nahrung ohne Beihülfe der zum Stehen nothwendigen Hände vom Boden zu nehmen. Dann würden auch die Augen beim kriechenden Menschen nur auf den Boden unter sich schauen; man setze sie also seitwärts, um auch in die Ferne sehen zu können. Hüllt man diese Figur in einen Pelz, so wird man etwa die Gestalt eines Bären erkennen, auch durch Verschiebungen der Proportionen der einzelnen Theile die Vergleichung mit andern Thierarten leicht gewinnen können. Es ist die Thiergestalt.

Gegen diese stelle man nun den Menschen in seiner ihm natürlichen Haltung und Schönheit.

Aufrecht ist der ganze Körper. Der Fuß ruht in bedeutender Ausdehnung auf dem Boden, eine treffliche Stütze, um eine gewichtige Last zu tragen. Aber er ist auf die Bewegung, nicht für die bloße Tragkraft eingerichtet. So ist er nach vorn, wohin der Gang sich richtet, hinausgezogen. Er ist länglich, nicht ein rundlicher Klumpfuß wie z. B. bei dem Elephanten. Gerade stehen die säulengleichen Beine.

Vom aufrecht sich darüber erhebenden, mehr breiten als tiefen Rumpf, der verhältnißmäßig wenig Bauch zeigt, lösen sich frei an beiden Seiten die Arme ab. Der Unterfuß der Thiere ist hier zur Hand geworden, welche in die feinfühligten Finger endet, von denen der Daumen zangenförmig den andern entgegensteht. Senkrecht erhebt sich wieder über den Rumpf der Hals und auf diesem, nicht an diesem, wie bei den meisten Thieren, sitzt der senkrechte Kopf. Dieser zeigt das Gesicht mit den nach vorn, nicht nach den Seiten schauenden ausdrucksvollen Augen. Das Organ der Nase, sowie die Ohren treten frei hervor; der Mund unter der Nase zurücktretend, der Längsaxe entgegengesetzt, zeigt sich in den so feinen, geschwungenen Lippen. Das Fühlen findet in der weichen Haut des ganzen Körpers seinen Ausdruck.

Von vorn betrachtet ist der Mensch symmetrisch, der Höhe nach ist er nach dem Princip der schönen, freien Proportionalität gebaut, seitwärts zeigt er das freieste, aber trefflichste Gleichmaß.

Die Symmetrie des Menschen ist bekannt. Sie zeigt sich im Gesicht an Augen, Nase, Lippen u. s. w., dann am Rumpf überhaupt, an Armen und Beinen. Doch ist nicht nöthig, hier das Einzelne anzuführen.

Was die Proportionalität anbelangt, so geht nach Zeising's Theorie die Theilungslinie nach dem goldenen Schnitte durch den Nabel. Die weitere Theilung des Oberkörpers ergibt die Trennungslinie zwischen Kopf und Rumpf durch den Kehlkopf, die Theilung des Unterkörpers trifft die Kniebucht.

Hier nur noch einige weitere Theilungen*): Am Kopf fällt die Haupttheilungslinie in den Augenbrauenrand. An dem Oberkopf bestimmt die Theilung nach dem goldenen Schnitt die Höhe des Haarwuchses als die kleinere Proportion zur größeren der Stirne. Im Untergeichte von dem Augenbrauenrand bis zum Adamsapfel fällt die Theilungslinie mit der Basis der Nase zusammen. Von da würde wieder eine Theilung, und zwar die größere, den Vorsprung des Kinns treffen. Dadurch theilt sich der Kopf in fünf Theile, von denen die drei mittleren gleich sind, nämlich Stirnhöhe, Nasenlänge und Oberlippe mit Mund und Kinn. Gleich unter einander sind

*) Die Anatomen erklären sich, wie ich bemerken muß, vielfach gegen Zeising, weil dessen Annahmen der Theilpunkte (Kehlkopf, Kniegelenk u. s. w.) willkürlich seien.

denn auch Scheitelhöhe und der Halstheil. Zeising giebt, den ganzen Körper in 1000 Einheiten getheilt, die Maße für jene auf 34,441, für diese auf 21,286 Einheiten an. Den Rumpf theilt Zeising in den Oberrumpf, vom Kehlkopf bis zur Linie, die in Achselhöhlenhöhe über die Brust geht und die größte Breite des Rumpfes ausdrückt, und den Unterrumpf von der Brustmitte bis zum Nabel. Der Oberrumpf zerfällt dann in kleinere Theilung, die Nackenpartie, der Unterrumpf in die Partie von der Brustmitte bis zur Magen-grube. (Hier sind die Maße, Höhe der Nackengegend 34,441, der oberen Brustpartie 55,728, ebenso der unteren Brustpartie und der Herzgegend, Höhe der Nabelgegend wieder 34,441.) Der ganze Arm theilt sich danach in Oberarm (167,184) und Unterarm mit Hand (270,509), der Unterarm mit Hand in Unterarm (167,184) und Hand (103,325). Zeising zeigt dann das Gesetz weiter für die Hand. Die Theilung des Beins habe ich schon angegeben — (ganzer Oberschenkel 381,966, ganzer Unterschenkel 236,067), die Einzeltheilungen will ich hier übergehen.

Die Breitenmessung bestimmt Zeising folgendermaßen: „Die Ausdehnung in der Breite muß zur Ausdehnung in der Höhe in dem Verhältniß stehen, daß die durch symmetrische Theilung gewonnene Hälfte der Breite dem kürzeren Obertheil der Totalhöhe gleich ist, mithin zum längeren Untertheil sich ebenso verhält, wie dieser Untertheil zur Totalhöhe oder zur Summe der Untertheilslänge und Breitheälfte zusammengenommen.“ Er nimmt dabei die Stellung an, worin der Mensch, leicht den Oberarm hängen lassend, den Unterarm nebst der Hand in gleiche Höhe mit dem Nabel oder der Taille legt. Auch die Tiefenmessung — Seitenansicht — behandelt Zeising ebenso.

Ich will hier die gewöhnlichen Maßbestimmungen für den menschlichen Körper nicht ganz übergehen. Die gewöhnlichste ist: Kopf, Hals und Brust $\frac{1}{4}$ der ganzen Körperlänge, von der Brust bis zu den Schamtheilen wieder $\frac{1}{4}$, ebenso bis zum Knie und bis zur Sohle. Die Schulterbreite ist gleich dieser Viertel-Länge. Der Kopf hat die Hälfte des Viertels, also ein Achtel der Höhe. Viele rechnen ihn zu $7\frac{1}{2}$ der Höhe.

Michel Angelo theilte den ganzen Körper in 57 Theile: Haar 1, Gesicht 6, Hals bis Brustbein 4, Brust bis Herzgrube 6, bis zum Nabel 6, Bauch (6) mit Scham 8, Oberschenkel 12, Unterschenkel bis Fußgelenk 12, Fuß 2. Von der Mitte der Brust bis Schultergelenk 4, Oberarm 10, Unterarm 8, Hand 6.

Geheimrath Arnold hat für den Rumpf 3 Kopflängen gefunden; das Bein vom Knöchel bis Gelenk hat 3 Fußlängen; der Arm vom Gelenk bis zur Handwurzel hat 3 Handlängen.

Das Gleichmaß des Körpers brauche ich nicht auseinander zu setzen; es ward schon auf die einander entgegen laufenden Linien hingewiesen.

Die Eurhythmie der Körperlinien ist am Menschen bewunderungswürdig; obwohl vielfach das Gesetz der geraden Linien zum Grunde liegt, so ist doch der

Zwang der völlig geraden vollständig aufgehoben. Alles ist in freier Schwingung, Nichts nach einer leicht erkennbaren mathematischen Formel an ihm gebaut, wie sehr auch Alles den Eindruck vollster Gefetzmäßigkeit macht und mit einander vermittelt ist. Beginnen wir am Fuß, so ist selbst die Sohle, darauf der Körper steht, geschwungen; durch die Bogenlinie des Hackens, der häßlich wird, sobald die Linie des Beines derartig in die Ferse fällt, daß diese halbkugelförmig vortritt, steigt mit sanfter Schwingung das Bein empor, bald in die kräftige Wade ausschwellend, dann wellenförmig in das Knie zurückfließend, sodann mit dem langen Schuß im hintern Schenkel auftretend und hier mächtig in den Sitztheilen ausladend, deren geschwungene Formen Vischer schön mit dem Pfirsich vergleicht, in belebten Wellen dann den Rücken bildend. In dem Haupte findet diese Bewegung ihren schönen Abschluß, in dessen Wölbung, wie man sagen könnte, mit der Himmelsdecke correspondirend. Im steten Wechsel fließen dann die Linien, ausdrucksvoll im Gesicht, in längeren Wellen über Brust, Bauch und Schenkel, wieder hinab, im Rift des Fußes und den rundlichen Zehen in sich selbst zurückkehrend. Ähnlich bei anderer Ansicht des Körpers.

Der Mensch hat immer als die Krone der Schöpfung gegolten. In ihm hat die Natur gleichsam eine Concentration ihrer selbst von sich losgelöst. Er steht auf der Erde, aber geistig wenig an sie gebunden, ausgerüstet mit Vernunft, die sich und die Welt begreift und gegenständlich macht, mit Schöpfergeist und mit Willen, der den Zwang des Instincts aufhebt, oder ihn doch in so feiner, erhöhter Weise zeigt, daß wir keinen Maßstab mehr in anderen Geschöpfen dafür finden. Der Mensch ist der Thierwelt gegenüber erhaben. Wohl gehört er dem sogenannten Naturleben an, aber nur zur Hälfte. Eine andersartige Welt ist ihm aufgegangen, die Gedankenwelt.

Der Mensch ist ein aufrechtes, sich bewegendes Geschöpf, in welchem die Vernunft, die Selbstbestimmung alles Thierische fortgearbeitet oder aufs Höchste veredelt hat. Auf Ernährung und Sicherheit ist der thierische Körper angelegt. Der Mensch erscheint darin stiefmütterlich bedacht. Er ist kein flüchtiger Läufer, kann sich nicht schnell in die Erde hineinwühlen, nicht in die Lüfte schwingen, nicht auf die Bäume und dort von Ast zu Ast retten; kein hartes Fell, kein Panzer schützt ihn, keine Krallen, Reißzähne, Stoßzähne, Hörner befähigen ihn zu tödtlichem Angriff oder Abwehr; nur die geballte Faust oder der Griff seiner Hand kann keulenähnlich oder erdrückend wirken. Auch in Bezug auf die Ernährung ist er, thierisch betrachtet, im Nachtheil. Um an die Erde hinabzureichen, muß er sich bücken, eine Bewegung, die dem Bau des Rückens widerspricht und auf die Dauer furchtbar ermüdend wird; den Thieren geflattet ihr niederer Bau und der verlängerte Hals und Kopf ohne Schwierigkeit die Nahrung vom Boden aufzunehmen. Oder andere Thiere sind durch Klettern oder den verlängerten Hals befähigt, ihre Nahrung von den Bäumen zu pflücken. Der Arm reicht aber nicht hoch und Klettern

wird dem Menschen nicht leicht wegen der handlosen und krallenlosen Füße des geraden Rückens und der breiten Brust. Vom Fliegen und Schwimmen in der Absicht Beute zu erhaschen, ist ganz abzusehen. So wäre der Mensch eigentlich nur auf Früchte angewiesen, die leicht zu erreichen sind.

Ward er aber unmittelbar von der Natur stiefmütterlich behandelt, so hat sie mittelbar ihn zu ihrem lieben Sohn gemacht, für den sie alles Andere hergerichtet zu haben scheint. Zuerst hat sie ihm die Fähigkeit gegeben, alle Bewegungen auszuführen. Er kann kriechen, laufen, springen, klettern, schwimmen, auch das Reich der Lüfte wird er noch mehr erobern, als er bis jetzt im Stande gewesen. Dann aber gab sie ihm das Vermögen, Ursache und Wirkung zu erkennen, die Gesetze der Natur zu begreifen und ihnen gemäß handeln zu können. Wunderbar schön hat dies die mosaische Schöpfungsgeschichte ausgedrückt: Und Gott sprach: Laßt uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei, die da herrschen über die Fische im Meer und über die Vögel unter dem Himmel, und über das Vieh und über die ganze Erde, und über alles Gewürm, das auf Erden krecht. Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn.

Wie der Mensch die Faust mit der Keule und dem spitzen Speere oder dem spaltenden Beil waffnete, den empfindlichen Körper schützte, wie er den gesiederten Pfeil in die Lüfte sandte, die krumme Angel auf den Wassergrund, wie er die Thiere der Waldwiesen und der Berge um sich sammelte und dienstbar machte, auf dem Rücken des Rosses sich beflügelte, den Hund zum Diener und Freund gewann, wie er dann die Pflanzen zusammenpflanzte, die ihm Nahrung geben, um nicht beim Sammeln derselben sich zu sehr mühen zu müssen, wie er dann das himmlische Feuer entzünden lernte, das Alles sagt uns der Prometheus des Äschylus. Den erstarkten Herrn der Schöpfung möge uns hier Sophokles schildern. Der Chor in der Antigone singt:

Vieles Gewaltige lebt, doch nichts
Ist gewaltiger als der Mensch.
Er durchschneidet in Südens Sturm
Auch die dunkle Flut des Meers,
Hinschwebend zwischen den Wogen
Auf ringsumbrauter Bahn.
Er müdet ab der Götter Höchste,
Erde die ewige nimmer ermattende,
Während die Flügel sich wenden von Jahre zu Jahr, sie
Furchend mit den Rossen.

Flüchtig gefinnter Vögel Schwarm
Fängt er schlau sie umgarnend ein,
Und wildschweifende Thier' im Wald,
Und die wimmelnde Brut des Meers
Mit netzgeflochtenen Schleifen
Der witzbegabte Mann.

Mit List bezwingt er auch das freie
 Höhen erklimmende Thier und dem mähigen
 Nacken des Rosses umschirmt er das Joch und dem
 Unaufreiblich starken Bergstier.

Die Rede, den lustigen Flug des Denkens erfann er, erfand
 Staatlenkende Sitte; des Regenstromes,
 Der rauhen Nacht Pfeilgeschofs,
 Den scharfen Frost wehrt er ab.
 Rathes erfüllt, ist rathlos nie er für die Zukunft;
 Dem Tod allein weifs er nimmer zu entfliehn,
 Doch gegen schwerer Seuchen Noth fand er Heilung.

Der alte Dichterkürst mußte heutigen Tages bekanntlich noch Manches hinzusetzen, um die Gewalt des Menschen zu schildern. Mit Windeseile fauft er auf Eifenschienen dahin, gegen Sturm und Wogen schnaubt das Schiff, das er sich jetzt erbaut; mit Gedankenchnelle läßt er die Worte von Erdtheil zu Erdtheil fliegen, auf eine Stunde weit schleudert er den Tod — Schade nur, daß er nicht auch an Schönheit stets in gleicher Weise mit seinem sonstigen Vermögen vorgeschritten ist. Einige Naturforscher behaupten dies freilich gewissermaßen, indem sie auf einen flachschädelligen, dem neu-holländischen Wilden ähnlichen Urbewohner Europas hinweisen.

Der Unterschied der Geschlechter ward bisher nicht berührt. Bei den meisten Thieren (Raubvögel, Spinnen und mancherlei niedere Arten ausgenommen) ist das Männchen größer, kräftiger als das Weibchen, meistens breiter entwickelt am Vorderkörper, und wohl durch besondere Zierden (Farben- glanz, Federn, Mähne u. f. w.) oder Waffen (Hauer, Stoßzähne, Hörner) ausgezeichnet. Auch beim Menschen ragt der mit einem Bart geschmückte Mann durch Größe und Kraft vor der Frau hervor.

Der Mann ist, verglichen mit der Frau, mächtiger, kräftiger an Brust und Schultern, schmaler um die Hüften, wo das Weib am breitesten erscheint. (Zeising vergleicht darum die Form der Frau mit einer Ellipse, die des Mannes mit einem Oval.) Er ist von Beinen höher, schlanker, stracker; die Beine stehen gerade, säulgleich. Ein breiterer und längerer Fuß trägt die größere, überhaupt von stärkeren Knochen gestützte Last. Die breiten geraden Schultern tragen den kürzeren Hals, der im Unterschied von dem eher hirschhalbig erscheinenden Hals der Frau oft in leicht convexem Schwung an den Stiernacken erinnert. Aufrecht trägt derselbe den größeren Kopf, dessen Blick durch die gerade Haltung mehr in die Ferne gerichtet erscheint. Das Gesicht umrahmt ein Bart. Sämmtliche Formen sind bei dem Manne schärfer herausgearbeitet, schwungloser, trockener. Sie erscheinen durch die hervortretenden, festen Muskeln härter auch von Ansehn. Die Belebung der einzelnen Körpertheile durch den Wechsel der schwellenden Muskeln steigert sich bei herausgearbeiteten Körpern wohl bis zur unruhigen Gliederung durch

die überall vorstarrenden, neben einander gelagerten Muskeln, besonders an Brust, Rücken, Armen und Beinen. Alles am Mann verkündet Kraft und Energie; besonders drückt sich das auch im muthigeren Blick aus, der dort drohend wird, wo der Blick der Frau Ängstlichkeit verräth. Der Mann ist dafür eingerichtet, daß er „hinaus muß ins feindliche Leben, muß wirken und streben, muß wetten und wagen, das Glück zu erjagen.“

Die Frau ist kleiner, zarter; sie ist weicher, schwungvoller, ausladender in den Formen, an Brüsten, Hüften, den Sitztheilen, Schenkeln und Waden. Keine Linie verläuft bei ihr kurz, scharf, eckig; alle schwellen oder wölben in weichen, schönen Bogen. Am längeren, schlankeren Halbe senkt sich das zierliche Köpfchen ein wenig vor. Der Hals und die gerundeten Schultern sind in geschwungenen Linien mit einander verbunden, während beim Mann der Hals mehr rechtwinklig auf den viereckigeren Schultern sitzt. Der schlankere, schmälere Oberkörper erscheint durch die ernährenden Brüste reich und weich. Die Mitte des Körpers, das Becken ist breit entwickelt; die starken Sitztheile könnte man als zum Gegengewicht gegen den befruchteten Leib bestimmt erklären. Der Schwerpunkt wird dadurch mehr nach unten geworfen. Wäre auch noch der Oberkörper wie beim Mann belastet, so würde beim Gehen das Gleichgewicht schwieriger zu halten und würden die Beine leicht überlastet sein. Diese sind kürzer als beim Mann, namentlich vom Knie abwärts; durch die Schwellung der vollen Schenkel zu den breiten Hüften erscheinen sie an den Knien vielfach eingebogen und machen nicht einen so stracken Eindruck. Das Haar ist weicher, die Haut zarter, durchscheinender. Alle Formen sind mehr durch Fettbildung überkleidet und zu einander vermittelt, wodurch der weiche Schwung der Linien entsteht; während alles — Muskeln, Sehnen, Adern, Knochen beim Mann unverhüllter zu Tage tritt. Die Frau, hat man richtig gefagt, erscheint pflanzenhafter, der Mann thierischer. Bei diesem weisen alle Formen auf Vorwärtsdringen, Ergreifen, Bezwingen; bei ihr mehr auf Ernährung und Wurzeln an einem Orte. Mit der Frau verglichen, rückt der Mann mehr ins Erhabene und Gewaltige; mit dem Mann verglichen erscheint die Frau mehr reizend und lieblich.

Von den sonstigen Eigenschaften will ich nur die anführen, die aus der Kraft, resp. Schwäche sich herleiten. Der kräftige Mann hat die Vorzüge und Fehler, die wohl die Kraft begleiten. Er ist muthig, offen, rücksichtslos, strenge, stolz, hart, gewaltfam, brutal. Das schwächere Weib muß sich mehr durch List und Gewandtheit schützen. Es ist schmiegsamer, milder, nachgiebiger, furchtamer, erbarmender, aber auch versteckter, verschlagener, zur List, auch zum Quälen geneigter. Doch wie könnte man hier mehr als Einzelheiten geben!

Die Geflechter vereinigen sich in der Ehe. Erst Mann und Frau in ihrer Vereinigung zeigen die wahre menschliche Harmonie. Die überirdische

Macht der Liebe — in der Sinnenwelt wurzelnd, aber in eine höhere Welt hineinragend — verbindet die Geschlechter zu dem Anschließen und Ergänzen, dessen Dreiklang das Kind bildet. Der Mann ist schön in seiner Art, die Frau in der ihrigen, aber die absolute Schönheit des Menschen ist eine geistig, aus der Vereinigung der Geschlechter gewonnene. Abgeschmacktheit oder Schlimmeres ist herausgekommen, wo man in der Zwitterbildung des Hermaphroditen eine körperliche Vereinigung versucht hat. Die Ehe ist eine freie Harmonie. Der eine oder andere Theil ist nicht derartig zu denken, als ob er nur, etwa in der Terz, begleiten solle. Jeder Zwang, jeder sklavische Zustand ist unschön.

Wenn Mann und Frau neben einander gestellt werden, so bilden, künstlich betrachtet, zwei junge Liebende ein harmonisches Bild (Capitolinische Gruppe von Amor und Psyche). Der ausgewachsene Mann überwiegt die Frau (Mars und Venus von Canova). Hier muß sie ihm gegenüber verstärkt werden. Dies geschieht durch das Kind. Erst die Frau und das Kind wiegen den stärkeren, mächtigen Mann auf; in dieser Dreiheit ruht die Harmonie (Heilige Familie u. A.).

Das Kind ist rundlich, schwellend; die Proportionen sind bei ihm umgekehrt, der Oberkörper ist länger als der Unterkörper. Der Reiz der Kindheit liegt in den weichen Formen, dann in der noch ungebrochenen Harmonie des Wefens. Der Knabe, das Mädchen werden herber, trockener. Die Längenrichtung fängt an vorzuherrschen. Das erste Anschwellen des jugendlichen Wefens zum Jüngling und zur Jungfrau hat seinen großen Reiz, doch wird jener in den Flegeljahren, diese als sogenannter Backfisch leicht latfchig und eckig. Die Gliedmaßen entwickeln sich meistens schneller als der Rumpf, der namentlich in der Breite sich langsamer ausbildet, der Körper schießt in die Höhe, wächst aber dadurch aus der Kraft und kann sich nicht gut tragen, hängt also leicht vornüber. Mancherlei kommt hinzu, um diesen Entwicklungen einen komischen Anstrich zu geben. So der Übergang der Stimme beim Jüngling aus Discant und Alt in Tenor und Baß. Es entsteht durch den unfreiwilligen Wechsel oft das absonderlichste Gequäck, so daß man zwei Personen zu hören glaubt. Das völlig entwickelte Jünglings- und Jungfrauenalter ist die blühendste Periode. Die Knospe ist leise geöffnet. Tausend Hoffnungen, tausend Träume schweben um ihren Kelch. Alles drängt nach vorwärts, verspricht noch, läßt uns Erfüllungen ahnen. Der Körper ist kräftig geworden, aber ist noch leicht, graziös. Arbeit und Sorgen haben noch nicht die Stirn gefurcht, den Blick getrübt, die Gestalt gehärtet. Der Geist ist flüßig, phantastisch, Alles vom Streben befeelt. Dazu kommt dann die wunderbare Erregung der Liebe, die den Körper wie das Seelenleben verklärt, wenn sie sich rein entwickelt.

Beim Mann und der Frau haben sich die Formen gesetzt. Die Anmuth, die Leichtigkeit weichen der entwickelten Kraft und der Fülle. Der Höhe-

punkt ist erreicht, auch körperlich. Die Entwicklung geht in die Breite. So schön diese Zeit ist — eigentlich die schönste —, so verliert sie leicht gegen die vorige, weil unser Blick nicht mehr durch die farbigen Gläser der Hoffnung auf sie schaut. Dort konnten wir eine noch immer höhere Entfaltung hoffen, hier haben wir sie vor uns, müssen uns an der Wirklichkeit genügen lassen. Reifes Alter ist insofern klassische, Jugend romantische Erscheinung.

Auch der Greis und die Matrone können schön sein, fallen aber doch leicht ins Deforme. Die Hülle schwindet, das Skelett darunter kommt zum Vorschein. Der Körper wird wieder schwach, zur Erde aus seiner aufrechten Stellung niederfinkend. Zähne und Haare fallen aus. Wie ehrwürdig übrigens Greise und Greifinnen sein können, ist bekannt; hauptsächlich aber ist es das innere Leben, was die vergehende Form beleben und anziehend machen muß.

Die Stimme des Menschen gehört sowohl als Sprache wie als gesteigerte künstliche Sprache, als Gefang, zum Schönsten, was wir kennen. Die Stimme des Mannes und die der Frau und des Kindes tönt ungleich. Jene ist tiefer, dumpfer, diese heller, klingender.

Die Frage, wie der sogenannte Schmuck des männlichen Geschlechts (Hörner, Stoß-, Hautzähne, Mähne, Bart u. f. w.) aufzufassen sei, ist weder leicht zu lösen, noch unwichtig. Glänzender Feder Schmuck u. dergl. ist an sich ästhetisch bedeutsam und bedarf keiner Erklärung. Von den Waffen der Thiere kann man einfach sagen, daß sie das Thier ästhetisch heben, weil Kraft zur Vertheidigung oder Angriff von uns geschätzt und geachtet, Unfähigkeit zu schaden oder sich zu wehren nur bemitleidet wird. Vielfach vergrößern solche Waffen (z. B. Geweihe) nicht bloß den Eindruck der Kraft bedeutend, sondern vergrößern das Thier im eigentlichen Sinne für die Erscheinung. Daß ein Thier mit Waffen, seiner durch dieselben verliehenen größeren Sicherheit bewußt, meistens einen ganz anderen, muthigeren, stattlicheren Ausdruck zeigt, als das waffenlose oder waffenlosere Thier derselben Art, dafür bedarf es nur der Hinweisung. Manche Auszeichnungen (Troddeln, Büschel, Kamme u. f. w.) heben hervor, werden durch die Auffälligkeit für die Betrachtung ästhetisch bedeutend. Die Mähne verdeckt Theile des Körpers, läßt ihn aber dagegen größer, mächtiger erscheinen; wenn sie den Vorderkörper ziert, z. B. beim Löwen, wird das Hauptgewicht auf die edleren Theile geworfen, auf Kopf, Hals und Schulter, während die Löwin mehr Rumpftier bleibt.

Wie aber ist der Bart beim Manne aufzufassen, bei welchem er einen Theil der edelsten Körperbildung, des Gesichts verdeckt? Weist nicht überhaupt die stärkere, an einen Überrest von Pelz erinnernde Behaarung darauf hin, daß der Mann tiefer stehe als das Weib, daß er die erste, noch mehr thierische, die Frau die verbesserte Auflage sei? Ist das bartlose Antlitz schöner, dem Menschlichen entsprechender als das bärtige?

Einerseits schadet der das untere Gesicht verhüllende Bart dem Ausdruck,

dem Sprechenden der Züge. Die feinen Regungen auf den Wangen und um den Mund gehen durch ihn verloren; das für den Ausdruck so wichtige Kinn wird ganz versteckt. Andererseits stimmt der Bart zum männlichen Wesen, indem er die Erscheinung bedeutender, sowie furchtbarer macht. Ferner ist ein schöner Bart für sie wohlgefällig durch seine geschwungenen Formen, die reiche Mannigfaltigkeit der Lockenbildung (der Bart des Olympischen Zeus); sodann kann man ihn, wie das zu den Schultern fließende oder doch das Gesicht umrahmende Haupthaar nach der Wichtigkeit des Umrahmungsprincipes betrachten. Das richtig Umrahmende hebt hervor. Wie das durch Farbe, Fülle, Bildung (Locken oder schöner Fall), Vermittlung zur Luft durch leichte Beweglichkeit ästhetisch wirksame Haupthaar das Antlitz hervorhebt, so umrahmt wieder der Bart mit dem Haar das Obergesicht, und wirft, die Partien des Mundes, der Nahrungswerkzeuge zum Kauen, die beim Manne stärker hervortreten als bei der Frau, verdeckend, den ganzen Nachdruck auf das obere Gesicht, wo zuhöchst das Denken in der Stirn, das allgemeine Seelenleben zumeist im Auge seinen Ausdruck findet. Er hebt ferner den Kopf selbstständiger vom Körper ab, der bei dem kürzeren Halbe des Mannes leicht in die Brust hineingezogen erscheint. (Wo der Bart fehlt und somit diesen Dienst nicht erfüllt, liebt die Mode durch farbenauffallende Halsumkleidung — weißen Kragen, farbige Tücher, farbigen Rockkragen beim Militär u. s. w. — diesen Mangel zu ersetzen.)

Der einfachste Grundfatz lautet: die Natur nicht zu unterdrücken, sondern sie zu verschönern. In Bezug auf den Bart heißt dieses: den Bart wachsen lassen, aber pflegen. Die Forderung, daß der Mensch Alles solle wachsen lassen, wie es die Natur wachsen läßt, ist abgeschmackt. So lange der Bart nicht recht entwickelt und also unschöner ist, wird er füglich entfernt; der entwickelte Bart soll wachsen. Danach sehen wir auch bei den Hellenen den Jüngling und jüngeren Mann bartlos, den reiferen Mann bärtig. Der gewöhnlich zuerst sich entwickelnde Schnurrbart möchte noch am meisten dem Jüngling stehen. Auf die Bartmoden ist hier nicht einzugehen.

Verweilen wir noch bei der menschlichen Schönheit, wie sie sich im steten Wechsel des Lebens offenbart. Die herrlichsten Idealgestalten hat dafür die hellenische Kunst geschaffen. Einige Namen mögen genügen, um solche Ideale von Lebenserscheinungen vor den geistigen Blick zu rufen: Das Kind und den Anfang der Jünglingsjahre zeigen die Eros-(Amor-)Gestalten. Mannesjugend: Bacchus, weich, sinnig, sinnlich, zur weiblichen Fülle und Weichheit sich neigend; Hermes (Mercur), schlankkräftige, gymnastische Bildung, gewandt, elastisch, die Formen wie „gedreht vom Drechsler“ in Festigkeit und Härte erscheinend; Ares (Mars), machtvollere athletische Entwicklung, breiter, stark-schnell; Apollo, schönste Erscheinung nach Harmonie des edlen Seelischen und Körperlichen, Kraft ohne Auffälligkeit von Gymnasten- und Athletenthum, edelster Schwung der Linien. Der reife Mann: Zeus (Jupiter), höchste harmo-

nische Manneserfcheinung. Kraut, Schönheit, Würde. In ihrer Vorliebe für die Athletik bildete die spätere griechische Zeit das Ideal des körperlich kräftigen Mannes noch besonders aus in der Gestalt des Herakles (Herkules), bei welchem die physische Kraftentwicklung über die geistige vorwiegt.

Die weibliche Schönheit erscheint in der schlanken, in den Formen wohl jugendlich herben Artemis (Diana); Pallas Athene (Minerva), ruhigere Formen, weniger weiblich-gymnastisch als Artemis, aber doch straff, hoch, schlank, nervig; Aphrodite (Venus), schönste weibliche weiche Fülle der Form, gleich weit vom Herben, Straffen, wie vom Zu-Schwellenden, Weichlichen. Schönheit der reifsten weiblichen Entwicklung: Here (Juno), hoch, voll, fest, stattlich, würdig.

Hoheit der Gestalt, hoher Wuchs ist überhaupt, wie hier hervorgehoben werden soll, griechische Forderung für Frauenschönheit, während die moderne Zeit sich nur zu oft mit dem Niedlichen begnügt. (Besonders Dichter pflegen hier häufiger zu fehlen. Sogenannter classischer Sinn strebt auch in dieser Beziehung zur größeren Formerscheinung; die Frauengestalten Göthe's in seiner classischen Zeit möge man in Rücksicht darauf ansehen.)

Die Farbe der Menschen ist verschieden. Sie ist moorfarbig, erdfarbig und weiß mit verschiedenen Abstufungen. Weiß, sagte ich, obwohl die Farbe der Kaukasier ein Gemisch von Roth, Blau, Gelb und anderen Farben ist, die innig „verkocht“ mit einander sind, wie Göthe es nennt. Den schwarzen Menschen könnte man scherzhaft für ein Sumpfgeschöpf erklären, den erdfarbenen Mangolen für ein echtes Steppengeschöpf, den Weißen hingegen für ein Gemisch der Farben von Schnee, Wasser, Felsen, Erde, Blumen und Wald, mit Sonnenschein gefirnisset, wodurch er für alle Gegenden mit Ausnahme des Sumpfes und der Wüste indicirt ist. Daß der Kaukasier die weiße Hautfarbe für die schönste erklärt, versteht sich von selbst; daß anders gefärbte Völker damit nicht übereinstimmen und ihr dauerhaftes Gelb, oder ihr reinlicheres Schwarz, reinlicher, weil man den Schmutz nicht so leicht darauf sieht, für schöner halten, ebenso.

Ich habe hier (nach Cuvier) 3 Racen angeführt. Gewöhnlich rechnet man ihrer fünf, Andere zählen mehr.

Die Racen unterscheiden sich nicht bloß durch Farbe der Haut, sondern auch im Körperbau. Zuvörderst zeigt sich eine große Verschiedenheit im Bau des Kopfes. Der Gesichtswinkel (der Winkel einer Linie von der Stirn bis zu den Vorderzähnen und einer durch den Gehörgang gezogenen Geraden) wechselt beträchtlich. Nach Camper haben Neger und Kalmuck nur einen Gesichtswinkel von 70° (der Orang-Utang 58°), während die Hellenen ihren Idealköpfen nicht selten 100° gegeben haben.

Der Neger (die einzelnen Stämme dieser großen Race sind natürlich unter sich nach Statur und Cultur wieder verschieden) ist von kräftiger Statur. Kraufes Wollhaar bedeckt den niedrig gewölbten Schädel. Das Ge-

sicht schießt im weiten, von wulstigen Lippen umrandeten Munde thierisch vor, die Nase ist kurz, aufgeworfen. Die Zähne sind glänzend; bei vielen Stämmen herrscht die Gewohnheit, sie spitz zu feilen, wodurch sie den Eindruck eines thierischen Gebisses machen. Der Rumpf ist beim Neger gut und stark entwickelt, die Arme sind oft übermäßig lang. Die Beine des Negers sollen vielfach gegen den Oberkörper schwächlich erscheinen: sie sind nicht stark, säulengleich, sondern etwas im Knie hängend und schlecht gewadet. Die Wade des Negers soll gewöhnlich überall anderswo als an der richtigen Stelle sitzen. Die Ferse steht häufig vor, was auch in Deutschland wohl als Sklavenfuß bezeichnet wird. Es wird behauptet, daß der Neger eine starke, dem Europäer widerliche Ausdünstung besitze. (Von Anderen wird dies bestritten. Die Ansichten über den Neger gehen jetzt überhaupt, beeinflußt durch die Sklavereifrage, ins Extreme.) Durch den eingedrückten Schädel, den vorstehenden Mund, lange Arme und schwächliche Beine erinnert der Neger an den Affen. Seine Culturfähigkeit ist nirgends bedeutend gewesen. Er ist ein thierisch-kindisches Geschöpf, träge zur Arbeit, leidenschaftlich in der Befriedigung seiner Begierden, sinnlich, vergnügungsfüchtig, roh, ohne viel Vorbedacht in den Tag hineinlebend. Die dunkle Farbe giebt dem Sohne des Äquators etwas Lichtscheues, Nächtiges, als ob er bestimmt wäre, den Tag zu schlafen und erst mit Abnahme des hellen Sonnenlichts sein Leben und Treiben zu beginnen. So hält er es auch am liebsten. Die barbarische Peitsche des Culturmenschen treibt freilich den schwarzen Dämmerer zur Arbeit, auch sein Theil Mühe und mehr als sein Theil zu tragen. Bekannt ist, daß der Neger überall als Diener, als Sklave von den andern Stämmen betrachtet wird. Man haßt ihn nicht, man verachtet und knechtet ihn. Die echten Neger sind in jeder Beziehung Barbaren, Barbaren in der Religion, Fetisch-Anbeter; Barbaren in den Künsten. Negermusik ist Spektakel; die Lieder sind für uns burlesk; ihr Tanz grotesk. In den bildenden Künsten bleibt der Neger gleichfalls auf den niedersten Stufen. In den Darstellungen des Göttlichen kommt er nicht über Fratzen. Im Ganzen ist in ästhetischer Beziehung nicht viel Gutes vom Neger zu sagen. Durch Häßlichkeit kann er übrigens für den Europäer leicht ins Komische, durch seine wilde Leidenschaftlichkeit ins Furchtbare und ins Furchtbar-Häßliche fallen.

Der Neger ist Diener des Weißen, der Mongole Feind. Kaukasier und Mongolen haßten sich seit unvordenklichen Zeiten. Ueber den Neger lacht wohl der Weiße; vor dem Mongolen schaudert er oder er haßt ihn. Er ist geneigt, ihm etwas Furchtbare, Dämonisches beizulegen. Der Iranier macht den Turanier zu einem Dämon der Wüste; der Germane nennt die Hunnen Abkömmlinge böser Geister, mit ausgestoßenen Hexen in der Wüste erzeugt.

Der Mongole ist von Statur untersetzt, schlecht proportionirt; der Kopf ist groß, mit dunklem, straffem Haupthaar; kleine tiefliegende, schiefe Augen

funkeln darin; die Nase ist klein, der Bartwuchs spärlich. Die Farbe ist ein schwärzliches Gelb. [Ammianus Marcellinus schildert die Hunnen: Ihr untergesetzter Körper mit außerordentlich starken Gliedern und einem unverhältnißmäßig großen Kopfe giebt ihnen ein monströses Ansehen; man könnte sie Thiere auf zwei Beinen oder Abbilder jener schlecht zugehauenen Holzfiguren nennen, mit denen man die Brückengeländer schmückt.] Der Neger ist ein Barbar; der echte Mongole ein Halbbarbar; seine höchste Cultur hat dem Kaukasier immer noch etwas Absonderliches. Doch ist hier vom Kalmücken mit einer Schädelbildung, die ihn fast tiefer stellt als den Neger, bis zum Chinesen und Japanesen eine sehr große Stufenfolge. Im Allgemeinen ist der Mongole in Willkür und Zwang maßloser als der Kaukasier; Schlaueit, List sind Grundzüge seines Charakters.

Den Culturbestrebungen der zu dem mongolischen Stamme gerechneten Racen klebt für unsern Geschmack meistens etwas Barockes an. Die großen Reiterstämme der Wüste zeigen, um noch einen Blick auf ihren sonstigen Charakter zu werfen, neben thierischer Schlaueit einen wilden grausamen Muth. Ohne Entwicklung des Individuums, stets unter dem Zwang des Familien-, des Horden-, des Stamm-Despotismus, sind sie in aufgeregten Zeiten und unter einem kräftigen Führer ganz geeignet, zu den ungeheuren Sturmfluthen anzuschwellen, wie sie unter Attila und Dschingis-Chan die halbe Welt in einem Menschenalter verwüstet haben. Die großen Gestalten, die sich über diesem Völkergewirr als Herrscher erheben, erscheinen uns meistens furchtbar.

Bei den Chinesen und Japanesen reicht übrigens die angeführte Raceneintheilung nur dürftig aus. Oder hätte sich der Wüstenstamm in den Flußländern Chinas so verändert?

Die Amerikaner nennt Cuvier eine Zwischenrace, wie die Malayen. Jene haben kaukasische Gesichtsbildung bei einem Wefen, welches auf den mongolischen Stamm hinweist. Die Malayen stehen zwischen den indischen Kaukasiern und den Mongolen. Beide Stämme zeigen Bildungen, die nur dem Kaukasier an Schönheit weichen.

Die echten Kaukasier zerfallen wieder in mehrere große Stämme. So bilden die Indo-Germanen und die Aramäer darin Sprachfamilien. Zu jenen gehören Inder, Perfer, Slaven, Kelten, die gräko-italischen Stämme, die Germanen; zu diesen Phöniker, Juden, Afsyrer, Araber u. A.

Wir werden, des beschränkten Raumes halber, nur einige Völker herausgreifen, nachdem wir die Einwirkung des Bodens und der Beschäftigungen auf den Menschen hervorgehoben haben.

Verkümmerte Natur erzeugt verkümmerte Menschen. Wohl vermag der Mensch mit allen seinen Hülfsmitteln sich auch in ihr noch zu erhalten, aber eigentlich ist da für ihn die Grenze, wo der kräftige Pflanzenwuchs aufhört, auf den er in seiner Nahrung hauptsächlich hingewiesen ist. Der eisige Norden,

wie der kalte Süden des Feuerlandes erzeugt nur krüppelhafte Gestalten — Samojuden, Eskimos, Lappländer, Feuerländer.

Überreichthum der Natur erflickt die geistigen Eigenschaften der Menschen. Sie brauchen für nichts vorzusehen, strengen sich nicht an, entwickeln weder die leiblichen noch geistigen Kräfte. Sie werden schlaff, indolent, üppig, energielos, wenn es Ausdauer gilt; sie sind träumerisch, apathisch, dann wieder gereizt, auffahrend; im Allgemeinen zum Nichtsthum oder zum Spiel geneigt. Die Tropenländer zeigen uns diese kindischen, weibischen Vegetationsmenschen am ausgeprägtesten, windstille und wieder plötzlich ausbrechende Gewitter-Geschöpfe. Schwäche und Kleinheit der Hände, die nicht ausgearbeitet werden, deuten auf die Kraftlosigkeit solcher Völker. Ihre Körperformen sind häufig schön, aber nur für kurze Zeit; die schöne Mitte zwischen Trockenheit und Aufgeschwemmtheit der Glieder geht leicht verloren. Auch im Geistigen wird es ihnen schwer, Maß zu halten. Wo sie nach dem Schönen streben, fallen sie entweder ins Spielende oder ins Ungeheuerliche. Sie sind willkürlich, phantastisch. Gegen die Willkür errichten sie wohl wieder maßlose Beschränkungen (z. B. Kastenwesen); das tiefste Grübeln und das feichteste Genießen, unerfütterliche Denkgewißheit und tollster Aberglauben wechseln mit einander.

Gemäßigtes Klima erzeugt die geistig und leiblich schönsten Menschen, wenn Arbeit Muße schafft. Die Bewohner der Gebirge gehen im Allgemeinen denen der Ebene an Körper Schönheit voran; weil durch das Steigen, Springen und Klettern der Körper allseitiger ausgebildet wird. Der Bewohner der Ebenen ist schwerfälliger, weil er Schritt vor Schritt in derselben Bewegung zu setzen gewohnt ist; namentlich die Beine sind selten so kräftig entwickelt. Wird er durch den Aufenthalt in Wüsten, Steppen u. s. w. zum Reiterleben gezwungen, so verlieren seine unteren Gliedmaßen an Kraft; er wird leicht fädelbeinig. Ohne Pferd ist er dann nur ein halber Mann. Den Einfluß der Beschäftigung wollen wir übrigens etwas näher betrachten, weil er von größter Wichtigkeit ist.

VI.

Der Mensch in seiner Thätigkeit.

Der Jäger, d. h. das Glied eines Stammes, der von der Jagd allein lebt, ist nur nach der thierischen Seite besonders entwickelt. Seine Sinne sind scharf; sein Körper ist geschickt, Mühseligkeiten und Mangel zu ertragen. Zu geistiger Bedeutung, selbst zu voller körperlicher Schönheit vermag er sich nicht emporzuarbeiten. Er ist listig und muthig, aber auch dieses in ziemlich thierischer Weise. Weil er von Tag zu Tag von seiner Arbeit leben muß, ohne daß er auf längere Zeit vorforgen kann, weil er das Fleisch des erlegten Wildes weder lange aufbewahren, noch das lebende Wild zum Gebrauch zusammenzuhalten vermag, wie eine Heerde, so bändigt ihn fortwährend der Mangel und er bleibt ein Sklave seines Magens. Ehe aber nicht das Bedürfniß befriedigt ist, kann nichts höheres Menschliches sich zeigen. Ferner zwingt die Jagd zur Vereinzelung oder doch zum Leben in kleinen Trupps. Der Mensch aber ist Gesellschaftsgeschöpf und vermag nur als solches sich normal zu entwickeln. Er kommt außerdem z. B. über das Recht des Stärkeren, wie es bei seinen Jagdgenossen, Wölfen u. s. w. herrscht, nicht hinaus. Der Jäger muß schweifen, den Wohnort wechseln; er vermag nicht viel mit sich zu schleppen. Sein ästhetischer bildender Trieb muß sich darauf beschränken, seine Kleider, noch bequemer die Haut, und die Waffen zu verzieren, also persönlichen Schmuck zu schaffen. Sodann aber hat er die „geflügelte“ Sprache, die keine Last zu tragen ist. In persönlichem Schmuck und in Erzählungen oder Liedern wird er also seinen künstlerischen Trieb äußern. Der Tanz ist Freudensprung, Kampf- und Jagdnachahmung u. dergl.

Der Nomade lebt von seinen Heerden. Die Ernährung ist gesicherter, die Anstrengung unbedeutend. Weideplätze suchen, langsam dahin treiben, das Vieh bewachen und vor Angriffen von Menschen und wilden Thieren schützen, das ist die Hauptarbeit. Dabei findet er nun Zeit genug, seinen Körper und Geist mehr zu pflegen. Die Außenwelt absorbiert ihn nicht mehr, wie

den Jäger, wenn er auch aufmerksam bleiben muß. Er hat sich vor Gefahren zu hüten, aber doch nicht mehr auf jede Fahrt, auf jeden Schrei, auf jeden knickenden Zweig zu achten; er schweift nicht tagelang einsam und schweigfam in düsteren, die Aussicht hemmenden Wäldern umher, sondern lebt auf Weiden unter dem lärmenden, brüllenden Vieh, nicht gezwungen, jeden Fußtritt zu bemessen, dabei durch die Pflege der Thiere, z. B. durch das Melken, an bestimmte Thätigkeit gebunden. Sein Wagen oder sein Zelt ist sein Haus. Aber das Haus führt er mit sich; es ist ein Object zu schmücken. Geräthschaften wie Gefäße, Reit- und Fuhrgeschirr, Waffen u. s. w. schleppt ihm das dienstbare Roß oder der geduldige Stier. Auch ein geschnitztes Götterbild, welches der Jäger als Amulet mit sich führt, findet daneben leicht einen Platz. Außer der Sprache mag er auch ein musikalisches Instrument mit sich führen, das zum Locken des Viehes oder nur zur Erheiterung dient. Damit ist auch der höhere Tanz gegeben.

Ein Meerjäger ist der Fischer. Das feste Haus nur macht einen Unterschied. Mühselig und gefährlich ist sein Leben. Im Gegensatz zum Jäger hat er aber an Hütte und Schiff Gelegenheit, seine bildnerischen Fähigkeiten zu entwickeln. Er baut, schnitzt und malt diese bedeutenden Objecte. Eintönig ist das Netzflechten. Schlaueit gehört wenig dazu, das Fischreich zu berücken, aber Muth — namentlich passiver Muth — den Elementen der Luft und des Wassers zu trotzen. Sobald aber der Handel hinzutritt, die größte Charakter-Aenderung.

Der Landbebauer sitzt auf der Scholle, die „nie zu ermüdende“ bearbeitend. Je fester, sicherer seine Wohnung, desto besser. Er braucht sich nicht selber zu tätowiren und zu bemalen wie der Jäger oder in seinem Schmuck auf das leicht Transportirbare zu beschränken, wie es noch der Nomade muß; sein Sinn wird auch nicht durch Meer und Land getheilt, sondern da ist sein fester Wohnplatz auf der Erde, wo er „Monumente“ errichten kann, die ihm zu allen Zeiten Freude machen. Er zieht nicht fort von ihnen; keine unfläten Wogen umgeben ihn, darauf nichts haftet. Dann braucht er auch nicht so viel Raum zur Ernährung. In großen Gefellschaften kann er zusammenwohnen. Auf lange Zeit kann er vorarbeiten und sich Muße verschaffen; alle geistigen und körperlichen Kräfte kann er pflegen. Doch es ist nicht nöthig, hier noch genauer auf die Vorzüge des Ackerbaues einzugehen; es ist bekannt, wie alle anderen Beschäftigungen in ihm verschmelzen, wie er die Grundlage unserer Cultur ist.

Nehmen wir den Culturmenschen heutigen Tages.

Hier ist der Jäger natürlich ein anderes Geschöpf als der früher bezeichnete, obwohl die Züge desselben nicht ganz verwischt sind. Unser Jäger hat Haus und Hof, ist gewöhnlich Feldbauer daneben. Aber Schweifen und Jagen übt doch seinen Einfluß. Er hat persönlich etwas Frisches, Schneidiges, Kriegerisches, auch Listiges. Der Jäger ist muthig wie sein Dachshund und

pflüßig wie der Fuchs; fein Auge ist hell, hat „Jägerblick“, den scharfen Blick in die Ferne, der an Raubvögel erinnert. Dabei hat er Neigung zum Mystischen, zeigt sich auch sonst wohl beschränkt; er kommt eben wenig aus dem Halbdunkel seines Waldes heraus und sieht nicht viel von der Welt. Unfer Förster ist freilich meistens kein rechter Jäger mehr, sondern ein derber Gärtner, der auch Schreiberei verstehen muß. Aber vieler Orten, namentlich in den Gebirgen kann man noch den echten Jäger sehen; man suche ihn da, wo noch Zwölfender keine Wunderthiere sind, oder Gemsen klettern oder die die Bauern die Wildfau von den Feldern klappern.

Der Bauer ist durchschnittlich ein langsamer Patron. Der Gang in den Schollen hinter dem Pfluge ist eben langsam. Das drückt sich dem Menschen auf. Der Boden ist fein Reich, dahin wendet sich fein Blick. Dahinab bückt sich auch Nacken und Rücken, denn Pflug, Hacke, Sense, Dreschflegel haben es immer an der Erde zu thun. Die Arbeit ist schwer; die Erde selber ist zäh. Nicht Haft, nicht Zusammenraffen aller Kräfte in wenige Augenblicke giebt den Ausschlag, sondern stete Beharrlichkeit, nachhaltige, gleichmäßige Arbeit allein. So wird der Bauer selber langsam, zäh, nachhaltig, nie glaubt er etwas auf einen Hieb fällen zu können, sondern will Zoll für Zoll Alles abmachen. Leicht wird er beschränkt und stumpf, weil der Geist während der mühsamen Anstrengungen zu wenig in Anspruch genommen wird. Er gewöhnt sich, das, was er für höher hält, widerstandslos über sich walten zu lassen, so lange es ihn in seiner Hauptthätigkeit ungeschoren läßt. Wie er sich in das Wetter und seine Unbill schicken muß, wenn er geackert hat, so schickt er sich auch murrend, aber ohne Widerstand zu leisten, in obrigkeitliches Regiment. Aber Eingriffe von denen zu ertragen, die er sich gleichstellt, leidet fein Stolz, fein persönliches Werthgefühl nicht. Neuerungen liebt er nicht. Wie sollte er es auch, der unabänderlich an Winter, Frühling, Sommer und Herbst gebunden ist, der zur bestimmten Zeit pflügen, säen, ernten muß! So bekommt er etwas Naturstarres. Was ihn in Bewegung setzen soll, muß kräftig, derb, handgreiflich sein: helle und grelle Farben, schmetternde, scharftactige Musik, gestampfter Tanz, handgreifliche Späße, blutiges Schauspiel u. s. w. erfreuen ihn. Interessant ist die Einwirkung der Thiere wie überhaupt so auch auf den Landmann. Der Schäfer ist still, eintönig; der Schweinebub nimmt selten seine Säue als abschreckendes Beispiel; der Ochsenpflüger ist langsamer, schwerfälliger, dumpfer als der hitzigere und leidenschaftlichere Pferdecknecht.

Der Seemann hat ein vom Bauern so durchaus verschiedenes Wesen, wie Wasser und Erde verschieden sind. Wie alle Menschen, die schwer arbeiten müssen, kann er herrlich faullenzen. Stundenlang am Bollwerk zu stehen und ins Wasser zu spucken, ist ihm nicht zu lange, aber wenn dann gehandelt sein muß, ist er rührig, gewandt. Alles soll bei ihm auf einen Ruck gehen; Langsamkeit paßt für ihn nicht, wenn der Sturm kommt und

die Segel beschlagen werden müssen. Der Tod gähnt jeden Augenblick unter ihm; nur seine Geschicklichkeit vermag ihn zu retten. Das macht den Menschen kühn, selbstgewiß, giebt ihm etwas Trotziges, Herausforderndes.

Das freie Meer befreit den Geist:
 Wer weiß da, was Befinnen heißt!
 Da fördert nur ein rascher Griff,
 Man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff.

(Faust II.)

Diese Kühnheit, dieser Trotz leuchtet aus jedem Seemannsauge, das außerdem durch den steten ungehemmten Blick auf die wogende Unermeßlichkeit des Meeres scharf und hell und durch den Blick in die Takelage weit und hochschauend wird. Offenheit und Derbheit charakterisieren ferner den Seemann. Von Sentimentalität hat er nichts, denn das Element, auf dem er sich abmüht, zeigt selber davon keine Spur und bleibt gegen Weichmüthigkeit so unempfindlich, wie gegen die Ruthenstreiche eines Kaisers. Alles will ihm durch Geschicklichkeit oder Stärke abgetrotzt sein. Da der Seemann nun im Gegensatz zum Bauern immer mit dem Augenblicke zu kämpfen hat, so hat er auch nichts Hinhältiges oder gar Hinterhältiges. Die Erreichung des Ziels mit seinem Schiff dauert freilich häufig lange. Elemente hindern, die mühselig besiegt werden müssen. Dadurch bekommt der Seemann neben aller Beweglichkeit etwas Stetes, Ausdauerndes. Ferner ist er ein Ordnungs- und Gesellschaftsmensch; nirgends lernt man besser als auf dem Meer, was geordnete Unterflützung Anderer befragen will. Doch ist die Selbständigkeit des Einzelnen dabei groß; er ist kein Rotten- oder Compagniemensch, der genau dasselbe thun muß, wie sein Nachbar. Diese Ordnungsliebe und Zucht bei persönlichem Freiheitsgefühl, dieses Maß in der anscheinenden Ungebundenheit erfreut. Eine zusammengearbeitete Schaar Matrosen repräsentirt mindestens die Arbeitskraft wie ebensoviele der bestgedrillten Soldaten; sie werden sich nirgends im Wege stehen; Alles wird in einander greifen und doch wird keine Spur von Automatenhum sichtbar werden. Der Seemann steht hierin zwischen dem Bauern, der nur allein und dem Soldaten, der nur in Gemeinschaft zu handeln versteht. Er ist heftig und zeigt diese Heftigkeit mehr als nöthig im Fluchen. Seine Geduld wird freilich auch häufig überreizt durch den Wind, dem nur Frauenlaunen bekanntlich an Unbeständigkeit gleichkommen. Die Leidenschaftlichkeit des Seemanns wird gesteigert durch die lange Enthaltfamkeit und die Strenge des Dienstes an Bord. Um so ungeflüster und rücksichtsloser bricht dann die zurückgedrängte Natur hervor. Er ist wild in seinen Vergnügungen; trotz seiner Gutmüthigkeit wird er leicht brutal. Sein Leben ist eintönig mit schnellen phantastischen Abwechslungen, wo er fremde Länder und gar die anderer Zonen betritt. Meistens sieht er jedoch,

an das Schiff gebunden, nur die überall ähnlichen Häfen und zeigt sich in der Empfänglichkeit für solche Eindrücke wohl noch öfter stumpf als phantastisch. Im Wasser steckt großer Realismus. Musik, Tanz, Sang, Erzählung, dann Körperf Schmuck — darin zeigt er hauptsächlich feinen ästhetischen Sinn, Schnitzwerk und Farben nicht zu vergessen. Anstreichen muß er Alles, was anstreichbar ist; schon die dira necessitas nöthigt ihn dazu, indem sie ihm den Theerquast in die Hand drückt, um das Schiff wasserdichter zu machen.

Von Wuchs zeigt sich der Seemann nicht so normal wie der Bauer. Es scheint, als ob das niedere Deck, darunter er lebt, ihn niederdrückt. Er ist meistens unterfetzt, der Oberkörper auf Kosten des Unterkörpers entwickelt; Brust und Arme sind verhältnißmäßig weit stärker als die Beine. Bekannt ist der in Folge der Beschäftigung gespreizte, rollende Gang, der dem schwankenden Deck und der Balance darauf angepaßt ist, aber auf dem festen Boden ziemlich possirlich erscheint. Eigenthümlich ist auch die Haltung der Arme und Hände. Beide werden ziemlich krumm getragen; die Hand, nach welcher der Matrose bei den Engländern auch getauft ist — es heißt: Alle Hände an Deck! — ist zur echten Zange geworden. Seine lärmenden Freuden — dem Lärmen des Meeres angemessen — will ich hier übergehen. Nur eins: sein großer Durst ist durch den steten Anblick des Wassers zu entschuldigen; da dies aber ungenießbar ist, so liebt er es nicht als Trunk in seiner puren Natürlichkeit, sondern zieht es gebrannt vor, wodurch es auch von innen seinen Körper gegen den Einfluß der auf dem Meere stets „süchtigen“ Witterung heizt. Doch es wird Zeit, von Bruder Theer Abschied zu nehmen.

Zwischen Bauer und Seemann steht der Fischer. Der volle Meerhauch trifft ihn nicht, er kommt nicht über seine Küste hinaus. Seine Arbeit — des Netzstrickens wie des Fischens — ist sehr eintönig und sehr beschwerlich durch Wind und Wogen, denen er Fahrt und Fang abzurufen hat. So wird er hart, wetterfest, aber einförmig in seinen Gedanken. In rauhen Klimaten mit Kleidungsstücken zum Schutze gegen Wind, Frost und Nässe überladen — denn beim Segeln seines Bootes macht ihn keine Arbeit warm — wird er der schwerfälligste Mensch. Unter- und Überkleider, namentlich aber die ungeheuren, schweren Stiefel lassen ihn plump erscheinen und machen ihn auch plump.

Als Bürger wollen wir den eigentlichen Stammbürger, den Handwerker, betrachten. Dieser zeigt je nach seinem Geschäft die größte Verschiedenheit. Im Ganzen kann man ihn in Stubenarbeiter und den des freien Himmels theilen. Die Stubenhandwerker sind hinsichtlich der Körperbildung meistens diffom, besonders durch Rückenhaltung und Beinsetzung, die sie annehmen gezwungen sind. Der Drechsler hat gewöhnlich ein schiefes Bein vom Treten des Rades, der Schuster biegt die Kniee einwärts beim Halten des Schuhs, der Bäcker beim Kneten, indem er sie gegen den Trog stützt u. s. w. Der Rücken wird krumm gezogen beim Hobeln des Tischlers, beim

Schuster u. A. Durchschnittlich finden wir daher bei Handwerkern Verbindungen. Das Volk kennt sie ausgezeichnet und gebraucht sie zu Neckereien. Ferner wird der Blick meistens wegen der Arbeit gefenkt: bei Vielen, die nicht scharf zu sehen nöthig haben, bekommt er etwas Innerliches, in sich Gekehrtes. Die Stube oder enge Werkstatt übt dann auch geistig wohl einen dumpfen Einfluß aus. Der Mann sitzt in seinen vier Wänden, sein Blick wird beschränkt. Die Körperhaltung während der Arbeit, sowie die Arbeit selbst ist ferner wichtig. Gebückter Rücken, Druck gegen den Unterleib macht melancholisch. So wird der pechige Schuster, auch der Weber zum Grübler und Mystiker. Der schwächliche, spitze Schneider, dünnarmig, feinsingerig, beingrätlichend, wird ein unruhiger, änderungsfüchtiger Geist, sobald er Modearbeiten bekommt, denn seine ganze Arbeit ist dann steter Wechsel. Er ist darum stets voran, wo es etwas Neues giebt, und huldigt enthusiastisch dem Helden des Tages wie der Mode. Schneider und Schuster sind seit uralten Zeiten komische Lieblingsfiguren des Volkes. Zu den Stubenhandwerkern müssen wir auch die meisten Fabrikarbeiter zählen. Durch das Zusammendrängen Vieler in ungenügende Räume werden sie blaß von Farbe; jede einseitige Arbeit, die sie zu verrichten haben, bildet auch ihren Körper meistens einseitig aus und macht sie difform. Gerade unter ihnen finden wir die meisten geistig wie körperlich verkümmerten Menschen. Doch bessert es sich hierin. Die Baulichkeiten werden geräumiger und zweckmäßiger eingerichtet, die Arbeitsstunden vermindert, der Unterricht übt seinen Einfluß. Was den Handwerker, auch den sitzendsten, frischer erhielt, das fehlte dem Fabrikarbeiter und beginnt leider auch dem Handwerker mehr und mehr zu fehlen, ohne daß bis jetzt voller Ersatz durch Turnen und gefellige Vereinigung geschaffen wäre — das ist das frische Wandern, wo auch Schuster und Schneider die Beine und den Rücken streckten und sich zu geraden Menschen liefen, das war die Zunft, die den Gefellen auch auf das Allgemeine hinwies, in der er Rede und Antwort stehen mußte, wo er sich als vollwertiger Mensch erschien. Jetzt ist diese alte Form verknöchert und wird beseitigt, weil sie der Zeit nicht mehr entspricht. Ersatz ist aber noch nicht genügend gefunden.

Zwischen dem Stubenarbeiter und Draußenarbeiter stehen die Schlächter, Schmiede, Müller u. A. Darunter zeichnen sich die Schlächter durch wohlgebildeten Körper aus. Ihr Geschäft drückt ihnen nur zu oft etwas Brutales auf. Der Schmied ist in Folge der schweren Hammerarbeit meistens stark von Oberkörper mit schwächlichem Untergestell. Häufig ist er an Wunden, durch glühendes, abspringendes Eisen verurfacht, hinkend; so finden wir ihn in fast allen Sagen als Hephästos sowohl wie als Wieland, den kunstreichen nordischen Helden. Einen ganz besonderen Typus hat der Eisenarbeiter der Fabrik. Der Abglanz der Zeit ruht auf ihm. Er fühlt sich als den Mann der Zeit, was ihm ein besonderes stolzes Gepräge aufdrückt.

Handwerker, die in freier Luft arbeiten, wie Zimmermann und Maurer, haben gewöhnlich viel Frische, aber auch Derbheit. Jede schwere und gefährliche Arbeit drückt sich auch im Wesen des Mannes aus, wie man gerade bei den genannten Handwerkern leicht erkennen kann, namentlich durch den Blick, der Unerfrorenheit bekundet und in die Außenwelt hineinschaut. Bauhandwerker sind durch Steigen, auch wohl Klettern nicht so einseitig ausgebildet. Arme und Beine werden geübt. Der Einfluß des bearbeiteten Materials auf den Menschen ist interessant. Holz und Stein, um bei den Bauhandwerkern zu bleiben, sind Stoffe, die derb angepackt werden wollen, damit sie sich fügen, wie sie sollen. Daran gewöhnt sich nun der Zimmermann und Maurer der Art, daß er auch so derb bleibt, wo es nicht nöthig wäre. Natürlich sieht die böse Welt keine Entschuldigung in der Erklärung der Ursache und nennt sie grob. Übrigens ist der Maurer körperlich meistens gegen den Zimmermann im Nachtheil. Der Steinstaub, den er schlucken muß, macht ihn farblos und greift ihn mehr an. Zimmerleute sind daran gewöhnt, zusammenzuarbeiten; sie gleichen darin den Matrosen. Wie diesen, ist es eine Freude, ihnen zuzusehen, wie sicher und ordentlich sie die gefährlichen Arbeiten verrichten, wo Jeder an seiner Stelle selbständig und doch gefügig eingreifen muß. In der That, wer für dergleichen Sinn hat, soll ihnen zuschauen, wenn sie schwere Balken tragen oder aufrichten. Wie sicher und stet werden die ungeheuren Lasten gehoben von den kraftvollen Männern — Ruf und Ruck fallen zusammen. Bauhandwerker, die mit Winkeleisen und Loth hantiren, haben bei aller Ungebundenheit meistens etwas Ordnungsmäßigeres, als die anderen Handwerker. Sie hauen über die Schnur, aber sie haben eine Schnur; es sind schon Mathematiker, wenn gleich rauhe.

Der Krieger sollte eigentlich in körperlicher Hinsicht den Normalmenschen vorstellen. Kraft, Schnelligkeit, Geschmeidigkeit sollen sich in ihm mit Muth, Scharfblick, Kaltblütigkeit, Energie und List vereinen. Was für ein Geschöpf man sonst aus dem Krieger herausdressirte, ist bekannt: einen steifen, eckigen, unbeholfenen Gamaschenfoldaten. Dieser bildet in seiner Hölzernheit einen Gegensatz gegen den echten Krieger, der zu allen Zeiten das herrlichste ästhetische Vorbild des Mannes war in seiner Körperkräftigkeit, dann auch durch die hohe Tugend des Mannes, den Muth. Der Mensch fürchtet von Natur aus den Tod; diese Furcht besiegen gilt für das Staunenswertheste; daß es möglich, den Tod zu verachten, ist Vielen unbegreiflich, namentlich den Frauen. Daher rückt der Krieger ins Erhabene.

Jeder Mann soll Krieger, soll wehrhaft und muthig sein. Jeder Staat muß dahin wirken, daß seine Männer Krieger sind, d. h. ausgebildet in den körperlichen dazu erforderlichen Fertigkeiten und von Muth und Todesverachtung befeelt.

Die Fehler des Kriegers sind bekannt. Der Friedensfoldat wird zur

Holzpuppe, die sich nicht bewegt, ohne daß der Draht gezogen ist; er wird leicht trocken, bornirt, der Feldsoldat wird dagegen wohl mitleidlos, brutal, raubthiermäßig. Nur vortreffliche Bildung kann in beiden Fällen davor bewahren.

Im Gegensatz zum Krieger steht der Gelehrte. Schaut jener in die Welt mit kecken, zielenden, begierigen Blicken, so diefer in sich oder in seine Bücher, prüfend, sondernd, grübelnd. Heißt es bei jenem Bewegung, Körperanstrengung, so heißt es hier Sitzen, Geistesarbeit. In einer Beziehung sind beide gleich. Ist jener stolz auf seine Männertugend, den Muth, so ist diefer stolz auf seine Menschentugend, die Geistesthätigkeit, die allein er als das anerkennt, was den Menschen vom Thiere unterscheidet. Jener wird in seinem Stolze Renommist, diefer wird hochmüthig. Die meisten Klassen der Gelehrten sind körperlich leider den Stubenhandwerkern gleichzustellen, nur daß sie ihnen an Muskelkräftigkeit noch nachstehen. Engbrüstig, krummrückig, steif, schwachäugig, so findet man sie häufig.

Während die geistige Arbeit den Gelehrten durchgeistigt, und durch die feinen Züge des Antlitzes, den gedankentiefen Blick, die ausgearbeitete Stirn, den feinen Mund für manchen sonstigen Fehler entschädigt, hat der Handlanger des Gelehrtenthums, der Schreiber, durchschnittlich nur die Nachteile seiner Beschäftigung. Er ist ein beklagenswerther Mensch, so beklagenswerth, wie der Tagelöhner und Fabrikarbeiter. Schwer kann er sich davor bewahren, geistig und körperlich zu verkümmern.

Einen Unterschied macht übrigens beim Gelehrten, ob er nur studirt und schreibt oder ob er lehrt, spricht. Jeder, der sprechen muß, wird seiner gebückten Haltung entzogen — es sei denn, daß er wörtlich ablese — und muß seine Brust anstrengen. Er arbeitet sich im Sprechen aus, setzt schon dadurch den ganzen Körper in Bewegung. So bekommt er bessere Haltung und erscheint kräftiger. Der Lehrer nimmt auch mehr Rücksicht auf die Außenwelt, was sich in feinen Bewegungen als Würde, dann aber auch in der Achtbarkeit auf den eignen Körper zeigt. Während sich der Stubengelehrte leicht vernachlässigt, wird der Lehrer seltner in diesen Fehler verfallen. Dafür ist er freilich einem andern ausgesetzt: weil er gewöhnlich allein spricht und seine Schüler nur zuzuhören, nicht zu räsonniren haben, bekommt er leicht das Gefühl der Unfehlbarkeit. Arroganz ist darum häufig — bei Schulmeistern, Bureaubeamten, Professoren und Geistlichen. Am schlimmsten, despotisch zeigt sie sich wohl bei den letzten. Mancher Geistliche betrachtet sich — und nicht bloß bei den Katholiken — als Binder und Löser, als den Vertreter von Gott, den Richter der Seelen. Er wird als solcher Himmelspfortner oft so widerlich, wie ein arroganter Portier, der thut, als ob er der Herr des Palastes sei. Wie diefer höflich und zuvorkommend sein soll, so jener milde und demüthig, gemäß den Vorschriften der Religion. Zu dem Lehrerdünkel gefellt sich leicht das Komische hinzu, daß der Weise

nur mit Büchern, nicht aber mit der wirklichen Welt bekannt ist und darum trotz feines Wissens, auf welches er so eitel ist, die größten Böcke schießt. Werden die genannten Fehler vermieden oder überwunden, so gehört der Gelehrte zu den schönsten menschlichen Erscheinungen. Der Geistliche und der Lehrer erwachsener Jugend stehen darunter voran. Die edelst-menschlichen und imponirendsten Gestalten sind gerade unter ihnen zu finden.

Als eigene Gattung unserer Zeit hätten wir hier noch den Bureaukraten zu schildern, den schreibenden, durch Schreiben commandirenden Stubenmenschen. Er vereinigt häufig die Schwächen des Stubengelehrten mit den Fehlern des Lehrers, der allein zu sprechen hat. Sich mit dem Staate personificirend, hält er sich für den wichtigsten Menschen, dem Alles untergeordnet ist, Alles sich fügen muß ohne Widerrede. So wird er stolz, arrogant, aufgeblasen. Die Beschränktheit seines Amtes, das ihm selten einen freien Überblick giebt und ihn gewöhnlich auf Specialitäten hinweist, macht ihn zu einem Fabrikarbeiter, der in seiner Branche geschickt, sonst aber beschränkt, ja bornirt wird.

Den wahren Mann im vollsten Sinne des Wortes repräsentirt der „Gentleman“, für den wir Deutschen keine eigene Bezeichnung haben, indem Gentleman leider nicht mit Edelmann zusammenfällt. Er ist der geistig und körperlich tüchtig und schön entwickelte Mensch, ein Mann durch Muth, Verständigkeit, Energie wie an Wuchs, Körperkraft und Körper Schönheit, geistig auf der Höhe seiner Zeit, ohne die Schwächen des Gelehrten, Manns genug, einem Sackträger oder dem Schwert eines Soldaten nöthigenfalls zu stehen, ohne dabei brutal zu sein, eine geschlossene Persönlichkeit, die sich selbst genug und auf sich beruhen kann, und dabei doch ein Glied der menschlichen Gesellschaft, das thätig eingreift, ohne seine Mitmenschen durch rauhe, scharfe Formen zu verletzen, das Respect vor sich und vor Anderen hat, darum auch respectirt und selber respectirt sein will. Geist und Form sind in ihm harmonisch vereinigt.

Sehr zu unterscheiden und doch so oft mit ihm verwechselt, ist der Dandy, der Zierbengel. Er hat einen Theil zur Hauptsache gemacht. Der Gentleman vernachlässigt nicht die Form, seinen Körper, seine Bewegungen u. s. w.; der Zierbengel denkt nur daran, und outrirt in dieser Ausschließlichkeit. So wird er ein hohles, gewöhnlich affiges Geschöpf. Was der Dandy dem Gentleman gegenüber, das ist der sogenannte Junker gegenüber dem wahren Aristokraten. Was die Stände betrifft, so will ich hier (aus Schwenks Mythologie) das sehr bezeichnende alt-nordische Gedicht der Edda, Rígmál, anführen, das ihre Entstehung durch Heimdallr also erzählt:

„Man sagt, es ging auf grünen Wegen der starke und anständige As, der vielwissende, kräftige und muntere Rigr. Er kam an ein Haus mit offener Thür und ging hinein, Feuer brannte auf dem Estrich. Da saßen die grauen Gatten Ai und Edda (Urgroßvater und Urgroßmutter). Rigr setzte sich auf

die Bank, die Gatten zu feinen beiden Seiten. Edda brachte dann schweres Kleienbrod, setzte eine Brühe auf und ein gefotenes Kalb. Hierauf legte sich Rigr zu Bett, die Gatten zu feinen beiden Seiten. Nach drei Nächten ging er weiter und nach neun Monaten gebar Edda ein Kind von dunkler Haut und sie taufte es Throel (Knecht). Dieser wuchs heran, bekam runzelige Hände, krumme Knöchel, dicke Finger, häßliches Gesicht, krummen Rücken und vorstehende Fersen, und lernte Bast flechten, Lasten zurecht machen und trug täglich Reifig nach Haus. Da kam eine herumziehende Frau mit Narben an den Fußhohlen, den Arm von der Sonne verbrannt, die Nase eingedrückt, die hieß Thyr (Magd). Throel und Thyr liebten sich und zeugten Kinder (ich gebe nur die Übersetzung der Namen) — Rußig — Ochsenhirt — Ungefchlacht — Dick — Haderer — Stinker — Klotz — Dickgemäset — Trendler — Heifer — und Vorgebückt. Die Töchter waren: Klotz — Dick wie ein Stumpf — Warzenwade — Krummschnabel — Herumtoberin — Dienerin — Eichenstange — Fetzenkleid — Kranichbein. Von diesen stammen alle Knechtsgechlechter.“

„Rigr kam nachher an ein Haus mit halbgeschlossener Thür, ging hinein, Feuer war auf dem Estrich und die Gatten waren beschäftigt. Der Mann hobelte Holz zum Weberbaum, sein Bart war ordentlich besorgt, sein Haar vorn in einem Um Schlag, ein Kasten stand auf dem Estrich. Die Frau spannt; vom Kopfe hing das Schleiertuch auf die Brust, um den Hals war ein Tuch, auf den Schultern ein Schmuck. Afi und Amma (Großvater und Großmutter) besaßen das Haus . . . Amma gebar nach neun Monden einen Knaben, den sie in der Taufe Karl (Mann) nannte. Roth war er und frisch, mit funkelnden Augen (nach Simrock). Er wuchs heran und lernte Ochsen zähmen, den Pflug machen, Häuser bauen, Scheunen errichten, Wagen machen und den Pflug führen. Dann holten sie eine Frau, die Schlüssel anhängen und ein Geißfell umgethan hatte und gaben sie dem Karl. Sie hieß Snör (Rafch) und gebar ihm den: freien Mann — Tüchtig — Freibauer — Schmied — Breit — Hausvater — mit gebundenem Bart — Nachbar — Stutzbart — Sich vertrauend. Ihre Töchter waren: Schmuck — Braut — kluge Jungfrau — herrliche Jungfrau — Tüchtig — Weib — Schamhaft — Gürtel. Von diesen stammen die Geschlechter der Karle (der freien Ackersleute und Handwerker).“

„Rigr ging dann zu einem größeren Hause, dessen Thür nach Osten war, mit einem Ringe versehen; er ging hinein, das Estrich war bedeckt, die Gatten saßen da, sich anschauend, und spielten mit den Fingern; sie hießen Fadir und Modir (Vater und Mutter). Der Hausherr flocht eine Senne, bespannte den Bogen und machte Stiele für die Pfeile zurecht, die Hausfrau beschaute ihre Arme, strich das Linnen glatt und machte die Ärmel fester und setzte ihre Haube zurecht. Auf der Brust war eine Spange, das lange Kleid hing ganz herunter, das Hemd war blau. Die Braue war leuchtender,

die Brust glänzender, der Hals weißer als der reinste Schnee. Rigr setzte sich auf die Mitte der Bank, die Gatten zu beiden Seiten. Modir nahm ein buntes Tuch von weißem Flachs und deckte den Tisch, dann bedeckte sie das Tuch mit dünnen Laiben von Waizen und setzte volle silbergeschmückte Schenk-tische hin. In der Schüssel war Wildpret, Speck, gebratene Vögel, im Krüge Wein, die Becher waren überzogen mit Metall und sie tranken und plauderten bis zum Abend. Rigr weilte drei Nächte, dann ging er fort und nach neun Monden gebar Modir einen Knaben, den sie in Seide wickelte und er bekam in der Taufe den Namen Jarl (Graf). Sein Haar war blond, seine Wangen blühend, die Augen lebhaft wie bei einem Schlängelchen. Jarl wuchs heran, lernte den Speer schwingen, Pfeile schießen, reiten, jagen, Schwert zücken, schwimmen. Rigr kam aus dem Hain dorthin, lehrte ihn Runen, gab ihm seine Namen und erklärte ihn für seinen Sohn, der die alten Güter und alten Wohnungen haben sollte. Dann ritt Jarl auf dunklen Wegen durch neblige Berge zu einem Hofe, lernte Schlachten schlagen und Länder erobern. Er besaß allein achtzehn Güter und theilte Allen Kostbarkeiten aus, und die Herrlichen fuhren auf feuchten Wegen und kamen zu einem Hofe, wo Hertir (der Freiherr) wohnte und es kam dem Jarl die zarte, gegürtete, weiße, muthige Jungfrau entgegen, welche Erna (Rüftig) hieß. Jarl vermählte sich ihr und sie gebar ihm: Kind — Geboren — Nachkömmling — Edel — Erbe — Verwandter — Abkömmling — Sohn — Junge — Blutsverwandt — und Mann war der jüngste.“

Trefflich, wenn auch mit dem echten aristokratischen Hochmuth der Nordmänner, sind hier die Stände gezeichnet.

Noch eine kurze Bemerkung über die Einwirkung des Herrschens. Der Herrschende ist der Kräftigere und Reichere. Er hat Zeit und Mittel Körper und Geist zu bilden, verrichtet keine niederen, schmutzigen, verunstaltenden Arbeiten. Herrschaft giebt Selbstgefühl, Stolz und hebt den Menschen. Zum Herrschen gehört geistige und körperliche Kraft, dann auch Ordnung, Zucht. So lange der Herrschende in Wahrheit ein tüchtiger Herrscher ist, sich weder zur Brutalität und Rohheit hinreißen läßt, noch in Weichlichkeit, Üppigkeit, Faulheit verfällt, so lange er durch geistige und körperliche Übermacht voransteht und mit dem eigenen Beispiele der Ordnung, der Gesetzlichkeit die Untergebenen bündigt, so lange zählt er zu den bedeutendsten Erscheinungen. Er ist gehoben auf Kosten Vieler und dann auf dem Rücken Vieler, aber er ist gehoben. Bei den Spartanern, Normannen, früher bei den Deutschen in slavischen Ländern, bei Pflanzern, Engländern in Indien u. s. w., überall dieselbe Erscheinung. Wie das Gefühl der Herrschaft hebt, dafür will ich den englischen Soldaten in Indien anführen. Er ist Söldner und nur zu häufig dem Abschäum der Bevölkerung angehörig. Hören wir nun über ihn Wellington, dessen Worte noch durch den letzten Empörungskrieg so tausendfach bestätigt sind: „Tapferkeit,“ sagt er, „ist das Charakteristische

der britischen Armee in allen Theilen der Welt, aber kein Erdtheil weiß so schlagende Beispiele dieser Eigenschaft bei den Soldaten auf, wie Ost-Indien. Ein Fall von schlechtem Betragen im Felde ist nie bekannt geworden und besonders diejenigen, welche eine Zeit lang in dem Lande standen, können zu keinem Dienste, sei er noch so gefährlich und schwierig, beordert werden, den sie nicht ausführen sollten, nicht allein mit Tapferkeit, sondern auch mit einer Geschicklichkeit, wie sie bei Personen ihrer Art in anderen Welttheilen selten gekannt ist. Ich schreibe diese Eigenschaften, die ihnen in Ost-Indien eigenthümlich sind, der Auszeichnung ihrer Klasse vor allen anderen, in dem Lande existirenden, zu. Sie fühlen, daß sie eine verschiedene und höhere Klasse sind als die ganze übrige sie umgebende Welt und ihre Thaten stimmen mit der hohen Meinung von ihrer eigenen Überlegenheit überein. Man füge zu diesen Eigenschaften hinzu, daß ihre Körper an Klima, Mühseligkeiten und Anstrengungen gewöhnt sind und zwar durch unausgesetzte Gewohnheit und Übung in folchem Grade, daß ich sie Jahre lang im Felde gesehen habe, ohne daß sie an einer wesentlichen Krankheit litten, daß ich sie sechzig (englische) Meilen in dreißig Stunden marschiren und dann den Feind angreifen lassen; und es wird nicht überraschend sein, daß sie so respectirt sind, wie sie es in ganz Indien sind. Diese Eigenschaften zeigen, in welcher Weise Nationen, die aus Millionen bestehen, von 30,000 Fremden beherrscht werden.“

VII.

Staaten. Völker. Das Alterthum.

Der Staat, der dem Menschen die freieste Entwicklung zu Theil werden läßt, in welchem weder starrer Zwang, sei er von Personen oder durch Gewohnheiten ausgeübt, noch Willkür herrscht, wird auch in ästhetischer Beziehung die begabtesten und tüchtigsten Menschen aufweisen, wenn irgendwie die Bedingungen dazu durch Anlage, Boden, Klima u. s. w. gegeben sind. Körperliche Schönheit allein kann sich lange, trotz schlechter gesellschaftlicher Einrichtungen erhalten; aber wenn die Harmonie des Geistigen und Körperlichen verloren gegangen, so wird mit der Zeit der geistig gedrückte und bevormundete sowie der willkürliche Mensch den Stempel der Verkümmernng oder der Zerrüttung der Gestalt aufgeprägt erhalten.

Der Despotismus der Orientalen übt eine geringere schlimme Einwirkung, als man denken sollte. Doch erklärt sich dieses leicht. Er ist der Löwe, der die Beute an sich reißt, wie er sie bekommen kann; unter ihm rauben Panther und wer Macht hat. Aber ihr Raub wächst frei, ungezwungen auf und schützt sich durch Schnelligkeit, Verstecken, List oder wie es nun sei, so gut er vermag. Der Starke schwingt sich selber hinauf. Hier ist die Persönlichkeit nicht unterdrückt durch ein System, das bis in das Innerste des Haufes sich hineindrängt, das jede Handlung, ja Regung bevormundet, das Alles taxirt, überwacht, besteuert, das nie schläft, kein persönliches Mitleiden kennt, gegen das man sich nicht zu wehren vermag.

Der Mensch muß aber gegen den Mächtigeren auf der Hut sein und er zeigt sich daher listig, verfehmt, räuberisch, feig und kühn je nach Umständen, gewandt; körperlich ist er durchaus natürlich entwickelt.

Ähnlich, wenn Barbaren über gebildete Völker eine aristokratische Herrschaft begründen. Franken, Gothen, Longobarden, Türken, Mamelucken z. B. herrschten in dieser Weise. Nur in einer Hinsicht demoralisiren sie die Unterworfenen. Sie gestatten ihnen kein Wehrrecht und machen sie

durch Entwöhnung von den Waffen feige, unselbständig. Gewinnt ein Volk sein Waffenrecht nicht wieder, was wohl mit einer Verschmelzung Hand in Hand zu gehen pflegt, so wird es erniedrigt. In den meisten Fällen aber wirkt eine solche Eroberung mehr als Auffrischung des Volks durch das neue, kräftige Blut, denn verkümmern.

Schlimm wirkt die falsch bevormundende gefetzliche, systematische Despotie, wie wir sie bei den Europäern in so hohem Grade ausgebildet finden. Nicht der persönliche Despot, sondern das überall herrschende System, dem keine Hütte, kein entlegenes Dorf, dem das Kind in der Wiege, der Greis auf der Todtenbahre, die Braut vor dem Altar nicht entgeht, beherrscht, überwacht, lähmt Alles. Einer solchen gefetzlichen Umschnürung, wo nicht geraubt, sondern ausgefogen wird, kann sich Niemand entziehen. Unter diesen Schlangenumfrickungen muß jedes Volk verkümmern. Nicht einmal der thierische Instinct der Selbsterhaltung wird bewahrt, weil die Unterdrücker nicht offen auftreten, sondern hinter dem Schild schlechter Gefetzlichkeit, der von ihnen gegebenen, angreifen und dadurch vor Schwert und Kugel sich besser bewahren, als der orientalische Despot. Das Volk wird dadurch verdimmt, tölpelig, es wird zum Sklaven. Stolz, freier Muth, jede wahre Mannhaftigkeit entflieht. Welch ein munteres sprudelndes Volk waren die Deutschen im 16. Jahrhundert! Und wie sahen sie aus, als über das durch den 30jährigen Krieg ruinirte Land die Netze des gebildeten d. h. des raffinirten Despotismus geworfen wurden! Zu welchen erbarmungswürdigen Geschöpfen waren die Franzosen des vorigen Jahrhunderts herabgedrückt.

Ebenso systematisch herrschende Aristokratie. So lange Herrscher und Unterdrückte mit einander kämpfen, zeigen sich jene auf der Höhe der Männlichkeit, die schon geschildert wurde und behalten diese ihre geistige Regsamkeit; so zeigt uns Rom die mächtigsten Gestalten trotz oder in Folge der inneren Parteiungen; so hat das angelsächsische Volk sich nie den Normannen ganz gebeugt und das drückendste, härteste Joch der Tyrannei, das über seinen Nacken geworfen wurde, abgeschüttelt. So wie aber der Kampf beendet ist und die Unterliegenden sich auf Gnade und Ungnade unterwerfen, sobald sind sie ästhetisch zu einer niederen Race herabgedrückt. Man könnte verschiedene Provinzen dafür anführen, wenn man nicht gleich den ganzen deutschen Bauernstand als Beispiel nehmen will. Nach den Bauernkriegen und besonders durch die schrecklichen Drangsale des 30jährigen Krieges wurde er überall — wenige Freistätten ausgenommen — der Herrschaft des Adels unterworfen und zu einer dumpfen Knechtschaft herabgewürdigt, deren Folgen er noch heute nicht verwinden kann.

Die Entfesselung der Massen in der Ochlokratie untergräbt ebenfalls bald ein Volk. Die ungebändigten Leidenschaften, die Willkür ziehen ästhetisch wie politisch bald Verfall und Sturz nach sich. Politische, geistige und körperliche Ausartung wird die Folge sein. Am schönsten wird sich übrigens ein

Volk — freilich meistens nur auf kurze Dauer — in der Periode zeigen, wo es am Rande der Demokratie steht und in die Ochlokratie oder Tyrannis überzugehen im Begriff ist. In einer solchen Uebergangszeit sehen wir alle Kräfte entbunden, ohne daß schon das wirre Durcheinander einer Pöbelherrschaft bemerkbar wird: es ist ein Regen und Leben, ein Schaffen, Vorwärtzingen, eine Genußfreudigkeit und Genußkraft vorhanden, die das Größte unternimmt und ausführt. Man denke an Athen und Florenz. Welche Männer haben diese Städte geboren, welche Werke sind in solchen Perioden geschaffen! Auch Rom, Frankreich, England — die beiden letzten vor und in ihren Revolutionszeiten — könnte man dafür anführen, nur daß hier die Geister zu sehr von politischen Bewegungen absorbiert wurden. Staatsverfassungen, die gleich weit von Zwang wie von Willkür entfernt sind, die jede freie Entwicklung des Individuums unterstützen und nicht bloß eine Klasse begünstigen, sondern die Massen heranzubilden, nicht auszubeuten suchen, solche sind auch ästhetisch die besten. So die constitutionellen Regierungen unserer Tage, die gemäßigten Aristokratien und Demokratien.

Zur ästhetischen Entwicklung eines Volkes gehört Freiheit. Dann ein gewisser Grad von Wohlhabenheit, welche Muße giebt. Denn erst wenn das Bedürfnis befriedigt ist, beginnt das Schöne. Reges körperliches und geistiges Leben ist weitere Bedingung für die Einzelnen; für die Gesamtheit politisches Leben. Die Grenzen einer politischen Beteiligung zu stecken, ist hier weder der Ort, noch handelt es sich darum. Genug, daß des Menschen Blick über den engen Kreis seines Ichs oder seiner Familie hinausgelenkt werden und er sich als ein Glied der Gesellschaft fühlen muß; — wie unabänderlich dieser Trieb des Wirkens in der Gesellschaft bei kräftigen Völkern sich geltend macht, ließe sich trefflich nachweisen an den politischen und religiösen Bewegungen, von denen eine die andere abzulösen pflegt.

In gefunden Staaten werden sich die gestellten Anforderungen von selbst erfüllen. Das Volk wird frisch sein, die Jugend wird spielen, die Manneskraft sich üben, Feste werden gefeiert werden, Philistergeist wird keine Stätte haben, das bewegte Leben wird eine sonst vielleicht mangelhaftere Erziehung ergänzen. Anders bei einem gedrückten Volke, mögen die Ursachen des Drucks nun sein, welche sie wollen. Hier ist auch eine ästhetische Erziehung nothwendig, so schwierig sie auch ist. Erkennung des Übels muß natürlich vorausgehen; so lange man nicht die Axt an dessen Wurzel legt, erschöpfen sich alle Anstrengungen. So z. B. hat bürokratisches Regiment auf die Deutschen lähmend eingewirkt. So lange man nun nur für Übung des Körpers und für einen fogenannten deutschen Sinn schwärmte, der in seiner Romantik durchaus nicht kernhaft deutsch war, so lange war keine Besserung zu hoffen; die Anstrengungen der Wiederbelebung verpufften ins Blaue. Heutigen Tages, wo gleichfalls die krummen Schreibtubentrücken wieder durch Turnen geradegezogen werden sollen, wo aber auf geistigem Gebiete das Lösungswort: Auf-

klärung, auf politischem nicht ein nur halb verstandener Traum, sondern die Ziele: Freiheit von falcher staatlicher Bevormundung und Einheit — ohne Abklatsch und Kokettiren mit Ideen, die vor 7, 8 und mehr Jahrhunderten Europa bewegten — wo solche Ziele gesteckt sind, da kann auch der letzte Erfolg nicht ausbleiben, mag er auch noch mühsam durch verschiedene Abirrungen vor sich gehen. Der Instinct der Zeit hat uns Deutsche geführt zum Turnen, zu Festen und Vereinen. Nur nicht allzuviel Musik in solchen harten Zeiten und dann immer männliche, großartige Musik! Die Musik soll die Empfindungen heben und die Gedankenhärte mildern. Wir haben aber schon zu viel Empfindungen und müssen eher hart als weich geschlagen werden. Nur nicht zu viel Tanz, denn unser Tanz ist nicht viel mehr als Getrappel und hat darum keine große ästhetisch bildende Bedeutung! Als Hauptsache bei allen Vereinen, dann auch als sehr wichtig bei Festen erscheint die Rede. Hier ist vor allen Dingen darauf zu achten, daß die Rede auch wirklich Rede sei, die auf den Charakter der Hörer wirkt und ihre geistige Regsamkeit weckt.

So sehr die Bestrebungen unserer Zeit anzuerkennen sind, so wäre doch auf einige Punkte noch mehr Rücksicht zu nehmen. Das freie Spiel der Jugend, der das Turnen häufig mit dem Anschein eines Zwanges oder mit wirklichem Zwange beigebracht wird, wird zu sehr vernachlässigt. Die lebhaften, viel Raum erfordernden Spiele verschwinden mehr und mehr, wofür die turnerischen und Wehrübungen nicht entschädigen; so nimmt z. B. das rührige, Gewandtheit erfordernde Ballspiel immer mehr ab. Hier müßte die Gemeinde dafür sorgen, indem sie größere Plätze ausdrücklich der spielenden Jugend überläßt, statt daß diese überall wegen ihres frohen Geschreies, wegen der Bälle, die Fenster entzwei schlagen könnten, verjagt wird. Würden die Lehrer und Eltern dann zuweilen zuschauen und etwa den besten Ballschläger oder Steinwerfer beloben, würde man die Knaben ermuntern, statt sie zurückzuhalten und jedes lärmende Spiel als ungefitet zu tadeln, so würde hier bald eine Besserung eintreten. Statt den Kindern Hallen für den Winter zu bauen, jagt man sie selbst im Sommer gern von den Plätzen und Straßen; statt Knabenspiele zu pflegen, bewirkt man, daß die fünfzehnjährigen Weifen sich womöglich des Spieles schämen.

Was die kriegsfähige Jugend betrifft, so wird diese, wenn sie zum Dienste berufen wird, doch nicht mehr ausschließlich dressirt, sondern gymnastischer ausgebildet als früher. Der Mann wird mehr als Persönlichkeit betrachtet und die Selbständigkeit des Einzelnen für die aufgelöste Fechtart zu bilden gefucht. Beim Krieger muß strenger Zwang, unerbittliches Regiment herrschen; daneben möchte aber der Freiheit Spielraum im freien Spiele zu geben sein. In Friedenszeiten ziehe man die Soldaten in der gefunden Jahreszeit aus den dumpfen Casernen und dumpferen Bierstuben und lasse sie ein Lagerleben führen. Den strengsten Dienst löse eine genügende Erholungszeit ab. Man setze — außerdienstlich — Preise aus für den besten Springer,

Läufer, Stockschläger, Fechter, Steinwerfer, Mauern- und Baumkletterer, Schwimmer, Ringer; man gebe Gelegenheit auch außer Dienst sich im Schießen und Fechten zu üben. Man errichte an den Schießständen und an dem Spielplatz des Lagers Tafeln mit den Inschriften der Sieger, darauf die Treffer der Schüsse, die Distanzen und die Zeit, in der sie eine Bahn durchlaufen, das Gewicht der Steine, die sie geschleudert haben, u. f. w. verzeichnet sind. Den besten Reitern der Schwadronen könnte man zuweilen die Pferde zu einem Jagdrennen oder zu einem Gefechte mit stumpfen Stangen oder hölzernen Schwertern geben; durch den Nutzen würde der etwaige Schaden doppelt aufgewogen. Ein solches Lager wäre sowohl als Übung, als auch zur Erholung für den Soldaten gut. Die Garnison wird ihm ganz anders wieder gefallen; das Hinlenken des der Jugend so natürlichen Ehrgeizes auf Körperkraft und Geschmeidigkeit würde manche andere Grillen und rohe Ausbrüche verbannen, die durch übermäßiges Zwängen und Einschnüren nur befördert werden und durch noch größere Strenge wieder im Zaume gehalten werden müssen. — Müßte bei der Jugend die Gemeinde, bei den Soldaten der Staat füglich eingreifen, so könnte die deutsche studierende Jugend sich ganz allein helfen. Die Anläufe, das Universitätsleben aufzufrischen, sind bekanntlich lange gemacht, haben aber noch wenig Erfolg gehabt. Der deutsche Student könnte in seiner Freiheit, bei seinen Mitteln, bei allen andern Hülfsmitteln, die der Staat gewährt, einen idealischen Stand bilden. Er krankt jedoch am übermäßigen Kneipenleben und an den Paukereien, deren einseitiges Für und Wider Alles zu beherrschen pflegt. Die Waffenübung an und für sich ist durchaus zu loben, aber diese Waffenübung ist durch thörichte Bestimmungen, wie geschlagen werden soll, ausgeartet. Das jetzt gebräuchliche Schlägerfechten widerspricht allen Principien eines wahren Fechtens, das stets auf einen wirklichen Feind berechnet sein muß, der nicht lange fragt, wohin er schlagen darf und dem die Seite oder der Arm zu treffen gerade so wichtig ist, als den bestimmten Fleck auf der Brust oder im Gesicht. Unsere Studentenschaft könnte zu ihren Vorzügen leicht die anderer Nationen hinzufügen. Das Turnen ist ihnen geboten. Aber warum Studenten und Akademiker sich nicht ebenfogat im Ballschlagen, Rudern u. f. w. üben könnten, wie englische Studenten, warum die Verbindungen sich nicht, wo Gelegenheit dazu vorhanden, ein oder zwei Rennboote anschaffen und wie Cambridge und Oxford im Wettrudern herausfordern könnten, warum denn Alles — Kraft und Geld — auf Pauken oder Kneipen verwandt werden soll, ist nicht einzusehen. Statt dessen herrscht leider häufig als guter Ton der schlechte Ton, läßiges, ja körperlich träges Leben zu führen und Anstrengungen, die nicht dem Fechtboden angehören und hier dem sonderbaren Schlagcomment allein, so viel wie möglich zu vermeiden. So wenig Deutschthümelei, so wenig sollte Dandythum unsere Universitäten beherrschen. Die Reichsten können mit dem besten Beispiele vorangehen.

Nirgend anders sind so die Bedingungen gegeben, nach schöner harmonischer Ausbildung des Geistes und des Körpers zu streben, die gleich weit von Einseitigkeit wie von Zerfahrenheit, von Zwang wie von Willkür, von Kopfhängerei wie von Liederlichkeit, von Ängstlichkeit wie von Renommisterei entfernt ist. (Die letzten außerordentlichen Kriegsjahre fallen natürlich aus diesen, für normale Friedenszeit geltenden Betrachtungen.)

Doch genug dieser Einzelbemerkungen. Betrachten wir kurz die ausgezeichnetsten Völker, wobei wir ein Hauptaugenmerk auf die Ausbildung der körperlichen Schönheit durch Gymnastik, Spiel und dergl. richten wollen. Ich beginne fogleich mit dem in jeder Beziehung klassischen Volke der Griechen.

Wohl hat der Himmel und die Erde die Griechen bei ihrem Streben nach dem Schönen begünstigt, aber man muß gestehen, daß sie sich selbst und der Arbeit das Meiste zu verdanken gehabt haben. Musik und Gymnastik waren ihre Erziehungsmittel zur schönen geistigen und leiblichen Harmonie. Sollte die musische Erziehung die Seele mildern und harmonisch machen, so die Gymnastik den Körper zu Gesundheit, Schönheit und Kraft ausbilden. Gefunde Seele in gesundem Leibe war ein griechischer Spruch. Jahrhunderte hindurch haben sie sich hierin auf der Höhe gehalten, ehe die Gymnastik in Tändelei oder Athletenthum ausartete, das zu nichts mehr Nutz war, als sich auf dem Kampfplatze abzubalgen und Bravourstückchen zu zeigen. In ihrer reinsten Form erstrebt die griechische Gymnastik, wie wir sie im sogenannten Pentathlon gipfeln sehen, Kraft, Sicherheit und Schnelligkeit, deren Vereinigung dem Manne die höchste körperliche Tüchtigkeit giebt. Die Übungen und Kämpfe des Pentathlon oder Fünfkampfes bestanden in Laufen, Springen, Ringen, Diskos- und Speerwerfen. (Einzelne Leistungen im Springen, die uns berichtet werden, sind geradezu unglaublich, so die des Krotoniaten Phayllos, der über 50 Fuß weit gesprungen haben soll, während jetzt ein Sprung von 18 Fuß eine außerordentliche Leistung ist.)¹⁾ So wurden der ganze Körper, Arme, Beine und das bei jedem Kampfe so wichtige Auge gleichmäßig geübt durch Ringen, durch Lauf, Sprung, den schweren und leichten Wurf. Aber nicht Kraft und Gewandtheit für den Kampf war das einzige Ziel; nicht minder wichtig galt, von der Gesundheitspflege ganz abgesehen, die schöne Haltung, die in jeder Bewegung, in Stand und Gang sich offenbaren mußte. An der Haltung allein, behauptet man, war jeder Grieche unter Barbaren zu erkennen. Die Hauptflamme der

1) Bei einem Wettturnen in Bremen sprang der Sieger weit $17\frac{1}{2}$ Fufs, hoch 62 Zoll (rheinländisch) und warf den Stein von $33\frac{1}{2}$ Pfd. $16\frac{1}{2}$ Fufs weit. Daumas berichtet, dafs der arabische Läufer Ben Saydan in 26 Stunden die (unglaubliche) Strecke von 216 Kilometern, der Läufer El Thuamy in 14 Stunden 128 Kilometer zurückgelegt habe (1 deutsche Meile = 7,4 K.).

Hellenen unterschieden sich auch in der Gymnastik durch die Verschiedenheit der Ziele, die sie sich gesteckt hatten. Wenn der heitere Jonier neben der körperlichen Kraftausbildung hauptsächlich einen leichten, gefälligen Anstand, schönes Ebenmaß und Geschmeidigkeit im Auge hatte, so trachtete der ernstere Dorer mehr nach Abhärtung, Ausdauer und gemessener Würde. Er behielt übrigens am meisten den wirklichen Krieg im Auge und verachtete deshalb den Faustkampf und das Pankration (Ringens und Faustkampf verbunden) als unbedeutend für das Waffengefecht und entstellend für den Körper. Durch dicke Lederriemen und selbst durch Bleiplatten ward bekanntlich der Faustkampf gefährlicher gemacht und das Gesicht der Kämpfer, besonders auch die Ohren, Verklümmelungen ausgesetzt.

Außer den genannten Übungen waren hauptsächlich die Wagenkämpfe beliebt: auch Wettkämpfe im Bogenschießen, dann im Waffenkampfe überhaupt, im Reiten u. s. w. fanden statt.

Unübertrefflich hat uns Homer diese Wettkämpfe im 23. Buch der Iliade geschildert; dann giebt er uns auch in der Odyssee eine herrliche Vergleichung zwischen dem in allen gymnastischen Übungen ausgearbeiteten Helden und den weichlicheren Bewohnern des Phäakenlandes, zu denen Sybariten als Modell gefesselt haben könnten. Der gereizte Odysseus schildert den jungen Phäaken, der seiner spottet, weil er in der Trübsal des Herzens keine Luft zum Wettkampfe hat und der ihn einen Geld scharrenden Handelschiffer nennt, keinen Kämpfer . . .

Sprach's und mitfammt dem Mantel erhob er sich, fassend die Scheibe,
Größer noch und dicker und lastender, nicht um ein Kleines,
Als womit die Phäaken sich übeten unter einander;
Diefes schwang er im Wirbel und warf aus gewaltiger Rechten.
Laut hin faulste der Stein; da bückten sich schnell zu der Erde
Ruderberühmte Phäaken umher, schiffkundige Männer,
Unter dem Schwunge des Steins; und er flog weit über die Zeichen,
Fortgeschnell aus der Hand . . .

Die Phäaken begütigen den Zürnenden, der sie nun zum Faustkampf, Ringens und Wettlauf herausfordert; sie selber sind, wie ihr König gegenüber solchem Wurfes sagt, keine Meister im schweren Kampfe:

Nicht als Kämpfer der Faust sie sprangen wir oder als Ringer;
Aber im Wettlauf flogen wir rasch und als Meister der Schifffahrt;
Auch ist immer der Schmaus uns lieb und die Laut' und der Reihentanz
Und oft wechselnder Schmuck und ein wärmendes Bad und ein Ruhbett . .

Wenn wir am Grabmal des Patroklos die herrlichen Helden untereinander, bei den Phäaken den Gymnasten und die Weichlinge im Wettkampfe sehen, so schildert der Faustkampf mit dem Iros uns den edlen

königlichen Mann — königlich auch an Leibesstärke — mit dem großen, aber schlottrigen, ungechlachteten, pöbelhaften Maulhelden. Als Odysseus sich zum Kampfe gürtet und die festen ehernen Glieder von den Lumpen entblößt, da befällt den Prahler Iros Furcht:

Doch man führt' ihn hervor und beid' jetzt huben die Händ' auf.
 Jetzo erwog im Geiste der herrliche Dulder Odysseus:
 Ob er ihn schlug mit Macht, dafs er gleich hintaumelte feellos;
 Oder ob fanst er schlug' und nur auf den Boden ihn streckte.
 Dieser Gedanke erschien dem Zweifelnden endlich der beste:
 Sanft zu schlagen, dafs nicht argwöhnend ihn sähn die Achaier.
 Jetzo erhuben sich beid', und es schlug ihm rechts auf die Schulter
 Iros; den Hals schlug jener ihm unter dem Ohr und zerbrach ihm
 Drin das Gebein: schnell stürzt' aus dem Mund ein purpurner Blutstrom;
 Und er entfank in den Staub mit Gefchrei, dafs die Zäh'n ihm erklärten,
 Zappelnd die Füfs' an der Erd' . . .

Man muß englische Preisboxer gesehen haben, um die Wahrheit dieser Schilderung zu verstehen und zu begreifen, welche Waffe die Faust werden kann, wenn die Kunst die Schwächen des Gegners, den Angriff und die Abwehr lehrt. Von Jugend auf wurde der griechische Jüngling geübt und in der Palästra zur Kraftentfaltung, sowie zur Herzhaftigkeit und edlen Haltung angehalten. Jede Rohheit ward durch strenge und würdige Leitung erstickt, namentlich mußte die Musik das Gegenmittel abgeben, die etwaigen schlimmen Folgen der Gymnastik — Übermuth, Rauflust, Brutalität — aufzuheben. Die musische und die gymnastische Kunst vereint, bildeten die Erziehung. Hören wir darüber Platon in seinem Dialog über den Staat:

„Sokrates: Bemerkst du nicht, wie die Gemüthsart derjenigen beschaffen sei, welche ihr Leben hindurch nur Gymnastik getrieben haben, ohne sich mit der Musik je abzugeben? und wie hingegen alle diejenigen gefinnt sind, welche das Gegentheil gethan haben? Glaukon: Wovon redest du? Sokrates: Ich rede von der Wildheit und Hartmüthigkeit auf der einen Seite und auf der anderen von der Weichlichkeit und Sanftmüthigkeit. Glaukon: Und ich erkenne, daß diejenigen, welche sich nur mit Gymnastik abgeben, wilderer Gemüthsart werden, als sie sein sollten; sowie hingegen die bloßen Musengenossen viel weicherlicher ausschlagen, als es für sie rühmlich ist. — — — Sokrates: Unfere Beschützer des Staats müssen aber, wie wir annehmen, diese beiden Naturen in sich vereinigen. Glaukon: Das müssen sie. Sokrates: Sie müssen daher in eine gegenseitige Harmonie unter einander gebracht werden. Glaukon: Wie anders? Sokrates: Aus dieser Harmonisirung entsteht in der Seele ebensoviele von weiser Mäßigung als Herzhaftigkeit. Glaukon: Ja, sehr. Sokrates: Ohne diese getroffene Vereinigung hingegen wird die Seele entweder verzagt oder verwildert. Glaukon: O sehr. Sokrates: Wenn daher Jemand der Musik so viel vergönnt, daß jene süßlichen und weich-

müthigen und weinerlichen Harmonien feiner Seele durch die Ohren wie durch einen Kanal immer vortönen und sie ganz überfüllen können und er also in befändigem Quinqueliren und sich ganz dem Reiz des Gefanges ergebend, sein ganzes Leben verbringt, so wird freilich die erste Wirkung sein, daß wenn er etwas von heftiger Gemüthsart hatte, dasselbe gleich einem Eifen erweicht und brauchbar wird, da es vorhin durch seine Unbiegbarkeit unbrauchbar war: wenn er aber kein Ende macht, dieser Sache nachzuhängen, sondern mit heißer Luft dabei beharret, so wird alles Übrige zerschmelzen und zerfließen, bis jeder Tropfen Muthes ausgeronnen ist und bis feiner Seele gleichsam alle Sehnen ausgeschnitten sind und er zum Weichling im Kämpfen geworden ist. Und wenn er von Anfang an ein muthloses Naturell gehabt hat, so wird er dieses sogleich bewirkt haben; war er hingegen von Natur heftigen Muths und er entkräftet den Muth, so macht er ihn dadurch schnell herausfahrend, daß er über Kleinigkeiten ebenso augenblicklich zänkisch als auch wieder ruhig wird. Solche Leute werden daher statt herzhafter gallfüchtig und zornmüthig und sind voll bösen Eigenfinnes. Wie aber, wenn Jemand auf der andern Seite sich sehr in der Gymnastik anstrengt und es im Schmaufen trefflich weit bringt, die Mufenkunst und Philosophie hingegen mit keinem Finger anrührt, wird dann zwar anfangs sein Körper nicht sehr gestärkt und er mit Lebensgeist und Muth angefüllt und kühnmüthiger werden als er vorhin war? Glaukon: Ja, sehr. Sokrates: Was aber weiter. Wenn er weiter nichts treibt und sich mit keiner einzigen Muse auf keine Weise befreundet, wird denn nicht, wenn auch etwas Lernbegierde in feiner Seele war, dasselbe, weil es weder irgend eine Kunst und Wissenschaft geschmeckt, noch im Untersuchen sich geübt hat, noch vernünftiger Unterredungen theilhaftig geworden ist, noch sonst etwas von der Mufenkunst genossen hat, nicht ohnmächtig und taub und blind werden, weil die inneren Sinne eines solchen Menschen weder aufgeweckt noch genährt, noch gereinigt sind? Aus einem solchen Menschen wird also, wie ich glaube, ein Feind vernünftiger Unterredungen und ein Mufenlofer. Der Überredung durch Gründe wird er sich von nun an im geringsten nicht bedienen, sondern er setzt Alles durch mit Gewalt und Wildheit, wie eine Bestie, lebt rüde und in Unwissenheit, ohne gemessene Ordnung und Anmuth. Glaukon: So steht es auf alle Weise mit ihm. Sokrates: Zu diesen beiden Zwecken nun, wie wir sie sehen, hat, wie ich wohl sagen möchte, eine Gottheit dem Menschen zwei Künste geschenkt, die Musik und Gymnastik zur Vereinigung des herzhaften und philosophischen Sinnes, nicht das eine für die Seele, das andere für den Körper, außer daß sie beiläufig hiezu mit dienen, sondern zu dem Zwecke, damit diese beiden Dinge mit einander in Harmonie gebracht werden, indem man sie bis zu einem schicklichen Grade entweder verflärkt durch Spannung oder durch Nachlassung schwächt. Wer also die Gymnastik mit der Musik aufs Vollkommenste vermischt und sie im besten

Ebenmaße der Seele zuführt, von dem läßt sich am richtigsten sagen, daß er ein vollkommener Mufengenoß und Kenner der Harmonie fei, viel mehr als von demjenigen, der die zusammenklingenden Saiten zu treffen weiß.“

Die Schlußworte des Sokrates mögen denn im eigentlichsten Sinne hier ihre Stelle finden: „Dies wären nun ungefähr die Grundriffe unferer Erziehung der Jugend im Unterricht und in der Lebensart. Denn was follte Jemanden von uns bewegen, bei diefer Sache weitläufig von Tanz und Jagd mit Hunden und ohne Hunde, von Kämpfen entblößter Ringer und Wagenrenner zu reden? Denn es ift klar, daß diefe Dinge faft eben wie das Vorhergehende und zufolge obiger Grundfätze angeordnet werden müffen, und man kann fie nunmehr ohne viel Mühe von felbft erkennen.“

Neben der eigentlichen Gymnastik wurde bei den Griechen, wie die Mufik, fo die Tanzkunft, die Orchestik gepflegt. Sie befonders, die nicht wie bei uns in einem Festhalten und Aneinanderpreffen zweier Menschen und einer rapiden Rotation um eine Mittelaxe bestand, follte den Bewegungen Rhythmus und Harmonie verleihen, während die mufische Kunst, welche die schönsten Lieder lyrischer Dichter zur Laute vortragen lehrte, dieselben der Seele überhaupt einflößte. „Denn Schönheit des Rhythmus und der Harmonie muß durchs ganze Leben des Menschen herrschen.“ Vom lustigen Springtanze der Jugend und der Frauen flog der Tanz auf zu herrlichen Waffentänzen und den verchlungensten Reigen, eng sich mit der feelenvollsten oder ausgelassensten Mimik verbindend.

Das war griechische Erziehung. So waren die Männer gebildet, die bei Marathon die Hunderttaufende schlagend, den Triumph edler, gebildeter Menschlichkeit über Barbarenthum verkündeten — an Geist wie an Körper die Besten. Wie bei wenig verhüllender Kleidung oder bei der Nacktheit des Kampfes der Anblick so schöner und kräftiger rhythmischer Gestalten den bildenden Künstler anregen und belehren mußte, ift leicht einzufehen. Ohne Gymnastik keine Götterbilder und menschliche Idealgestalten, wie sie die griechische Plastik in göttlicher Schönheit und Hoheit gebildet hat, vor welchen wir in Ehrfurcht, Staunen und Bewunderung oder in Schwärmerei verloren stehen — Bilder, die auch des Körpers Göttlichkeit mit überwältigender Macht uns lehren. Eng mit der Gymnastik zusammenhängend waren die griechischen Feste. An ihnen wurde Alles, was schön, edel und kraftvoll, geprüft. Als die höchsten galten die olympischen Spiele. Vor den Taufenden und aber Taufenden des ganzen Griechenlands und aller hellenischen Genoffenschaften der Fremde wurde dort um den Siegerkranz gerungen; freie, edle Männer die Wettkämpfer. Ein ganzes begeistertes Volk spendete Beifall; ein Pindar fang in Hymnen den Sieg, ein Herodot sagte den Ruhm großer und merkwürdiger Thaten, sie vor der Vergessenheit zu schützen, der Nacheiferung sie hinstellend. Der Triumph, der aus dem Siege erwuchs, ift bekannt. Eine höhere Ehre war nicht zu erlangen. Wie fehr sie geschätzt wurde, mag die

Erzählung verdeutlichen, daß Philipp von Macedonien zugleich mit der Nachricht von der Geburt seines Sohnes Alexander die Nachricht von dem Siege seines Viergepanns in Olympia und einer großen gewonnenen Schlacht über die Illyrier bekommen habe. Ein Thronerbe, eine Schlacht und ein olympischer Sieg werden einander gleichgestellt.

Auch die Ausartungen blieben natürlich nicht aus. So lange die Gymnastik die allgemeine Körperbildung bezweckte und den Streiter des Schlachtfeldes im Auge hatte, war sie unübertrefflich. Sie sank, sobald man sich auf Einzelheiten warf und ein Gewerbe aus ihr machte, sobald man sie nicht mehr zum Wohle des Staates, zur allgemeinen Bildung trieb, sondern als ein aller höheren Ideen entbehrendes Handwerk. Die Gymnastik ward verdrängt durch Athletik, wo Kraft um der Kraft willen geübt wurde, zu welchem Behufe der Kämpfer sich zum halben Thiere herabtrainirte. Der Standkämpfer suchte durch übermäßiges kräftiges Essen und durch vielen Schlaf, sowie durch Vermeidung jeder Aufregung, auch jeder geistigen, seine Körperkraft auf den höchsten Grad zu treiben. Daß er bei einem solchen Leben — die Vorübungen zu den großen Spielen dauerten zehn Monate — stumpf, träge, schläfrig und zu Krankheiten neigend werden mußte, versteht sich. So ward der kräftige Koloß das unbrauchbarste Geschöpf außer für den Augenblick des Kampfes. „Die Athleten,“ sagt Plato, gegen die Athletik eifernd, „sind sehr schläfrig und in beständiger Gefahr wegen der Gefundheit, weil sie ihr Leben verschlafen, und sobald sie nur im mindesten die Grenzen der vorgeschriebenen Lebensart überschreiten, große und heftige Krankheiten auszufehen haben, während doch kriegerische Streiter einer anderen Lebensart bedürfen, da sie ja gleich Schutzhunden wachsam sein und so scharf als möglich sehen und hören und dazu beim Heere sich häufige Veränderungen in Speise und Trank gefallen lassen und Hitze und Kälte erdulden müssen, so daß daher ihre Gefundheit nicht sehr zärtlich sein darf.“ Andererseits artete das leichte, gewandte Benehmen in übertriebene Zierlichkeit und ein äffisches, studirt-komödiantenhaftes Wesen aus.

Aber wenn die Sünden der Väter, der ewigen Haderer untereinander, bei den hellenischen Stämmen wuchernd forterbten, so erbten doch auch ihre Tugenden viele Generationen hindurch fort. Darunter nicht zum frühesten verlöschend die Tugend der Schönheit. Denn diese, die ihren Cultus bei dem Schönheitsfeste an den Panathenäen gefunden hatte, war eine Tugend, eine Errungenschaft edlen Menschenthums, nicht bloß ein blindes Geschenk der Natur.

Suchte der Grieche sich zu einem in plastischer Abgeschlossenheit erscheinenden Kunstwerk zu machen, so war der Römer ein Mann des Nutzens, der nicht für sich, sondern stets im Streben nach einem Außerihmliedenden gedacht werden muß, dadurch von ungeheurer Wucht. Voll der nachhaltigsten Energie konnte er nicht das süße Verweilen im Augenblick und den

harmonischen Genuß. Das schöne Maß war nicht fein Streben, sondern die Pflicht trieb ihn und statt der Billigkeit das Recht.

Rom hat uns eine Menge gewaltiger Gestalten geliefert, aber wenig schöne und diese wenigen nur unter dem Einflusse griechischer Bildung. Rauigkeit, großartige Strenge, unbeugsame Energie überwiegen weit die Charakterzüge, die wir bei den Hellenen gewohnt sind zu sehen.

Als die Römer mit den Griechen bekannter wurden, waren diese längst von ihrer wahren Höhe gefunken. Aus dem wohlberedten denkenden Volke waren Sophisten und Aller-Welts-Weise geworden; aus den Helden Raufbolde, aus den Mustern edlen Anstandes und der Grazie Tändler und Bummel. Wie der griechische Einfluß sich in das Römerthum hineindrängte und es endlich zersprengte, gehört nicht hieher. Genug, daß er auf die Volksbildung in körperlicher Hinsicht weniger bestimmend war, als in geistiger. An Kraft fühlte sich der Römer dem Hellenen gleich, an kriegerischer Tüchtigkeit ihm überlegen. So empfand er in dieser Beziehung weniger das Bedürfniß von ihm zu lernen und entzog sich lange Zeit jeder Einwirkung.

Der Grieche suchte sich körperlich zu einem schönen Menschen auszubilden; der Römer zu einem Soldaten. Fleißig übte sich Jung und Alt auf den Übungsplätzen; Reiten, Laufen, Springen, Ringen, Speerwurf und dann Fechten mit dem hölzernen Schwert waren die Hauptübungen; zu einem Gymnastentum ist es aber nie gekommen. Die Römer urtheilten darüber, wie Platon von der Athletik. Ausdauer, Ertragung von Entbehrungen, das Massengefecht — darauf kam es ihnen hauptsächlich an. Man wäre versucht, den alten Cato als Muster eines Römers, gegenüber einem durch und durch gymnastisch ausgebildeten Griechen aufzustellen. „Er schlug mit seinen Händen eben so tapfer zu, als er mit seinen Füßen steif und unbeweglich stehen blieb und seinen Feind keck und stolz ansah,“ wie er denn auch auf den Soldaten nichts hielt, „der auf dem Zuge die Hände und im Streite die Füße bewegt.“

Schon die Fechtweise, die großen Massen, die ununterbrochenen Kriege stellten sich einer eigentlichen verfeinerten, künstlichen gymnastischen Ausbildung entgegen. Der abgehärtete Bauer war ein guter Legionär, sobald ihn die strenge Disciplin geschult hatte. Der Schmuck hat Werth, wenn Zuschauer da sind, die ihn bewundern. Um ganz von der Massenwirkung bei den Römern abzusehen, so hatte es einen anderen Sinn, sich bei den Spartiaten, Athenern oder Thebanern durch Schönheit, Gewandtheit, Rhythmus aller Bewegungen hervorzuthun, wo alle die künstlerisch durchgebildeten Stämme um den friedlichen oder kriegerischen Kampfplatz herum die Zuschauer bildeten, als in ästhetischer Beziehung nach Auszeichnung streben, wenn man sich mit wilden, barbarischen Völkerchaften, z. B. Galliern, Iberern, Numidiern, Germanen, herumschlug. Das Soldatenhandwerk überwog die Kunst bei dem einzelnen Manne; das Schmückende wurde über das Noth-

wendige vergessen. Will man eine Art Vergleich, so denke man an die Franzosen der großen Armee. So lange Deutschland und Italien ihnen zufahen, zeigten sich die Söhne der Gloire von ihren besten, ritterlichsten Seiten, voll von Eifer, neben der Tapferkeit auch Manierlichkeit und Galanterie zu zeigen; sobald aber auf den Eisgefildten Ostpreußens, in den Sierrn Spaniens und den Wüsten Rußlands gekämpft wurde, kam das rauhe, ja rohe, brutale Soldatenwefen zum Vorfchein.

Die an Blut gewöhnte Brutalität des Italiers zeigte sich bekanntlich am widerwärtigsten und schädlichst in den Gladiatorenspielen. Gedungene Fechter oder Sklaven mußten sich zum Ergötzen des Volkes niedermetzeln oder mit Bestien auf Leben und Tod kämpfen. Damit war jede edle Gymnastik, jede schöne Kunst unmöglich gemacht; sie ward doppelt entwürdigt durch den Zweck und die Mittel: Töden oder besser Abmetzeln und Sklaven vertragen sich nicht mit ihr. Es gilt überhaupt von jedem gefährlichen Spiel, namentlich vom Wettspiel, daß es seine ästhetische Bedeutsamkeit verliert, sobald es nicht vom Volk, sondern von einer Klasse bezahlter Menschen getrieben wird. Die Gefahr, die es mit sich bringt, wird sodann gesteigert, damit die Zuschauer eine größere Emotion verspüren und mit behaglichem Graufen sich an dem Anblick weiden. Ruhmsucht und der Stolz des Handwerks treiben dabei das sonst schon bedauernswürdige Opfer selbst zum Äußersten. Die Theilung der Arbeit, um in einem Zweige wenigstens das Höchste zu erreichen, wird außerdem auch bei solchen Übungen auf die Spitze getrieben. Sie wird nicht bloß die allseitige Ausbildung verhindern, sondern auch eine übertriebene Technik ausbilden, welche gewöhnlich ins Unschöne ausschlagend, nur Bravourstückchen aufführt, die ein unverständiges Publicum beklatscht, ohne das wahre Verdienst und den Schein auseinander halten zu können. So lange hingegen das ganze Volk gefährlichen Übungen obliegt — und fast alle körperlichen Übungen wie Ringen, Reiten, Springen, Schwimmen u. s. w. bringen ja Gefahr mit sich —, so lange auch die Edelften und Reichsten daran Theil nehmen, so lange bleibt der Wettkampf immer in seinen guten schönen Schranken. Man hütet sich, das Leben in einer Weise aufs Spiel zu setzen, daß seine Erhaltung ein Wunder ist, der sonstigen Verkehrtheiten nicht zu gedenken.

So ließ sich der Römer mit einer leichteren, weniger kunstreichen Gymnastik genügen. Er erhielt seinen Körper beweglich, besonders auch durch Ballspiel, und stählte den Arm und übte das Auge durch Speerwurf und Schwertfechten. Das war ihm genug. Denn die eigentliche Praxis gab ihm erst der Krieg. Es kommt hierbei in Betracht, daß die Ackerbau treibenden Latiner und Samniten, die Bewohner Italiens überhaupt, eine ganz andere Stellung zu den Körperübungen einnahmen, als die mehr Handel treibenden städtischen Hellenen. Der schwer arbeitende Latiner bedurfte leichter, gewandt machender Übungen. Der viel redende, aber wenig arbeitende, über Sklaven

verfügende Grieche hatte das Bedürfniß größerer Anstrengungen in seinen Spielen. Die musischen Künste wurden bei den Römern vernachlässigt, bis das griechische Beispiel auch hier einwirkte. Auch die wichtige politische Ausbildung war eine andere als bei den Hellenen. Auch hier der Unterschied zwischen Nützlichkeit und Kunst. Wohl lernte der Römer sich auf dem Marktplatze benehmen und sprechen, aber die Redekunst blieb ihm bis in die griechisch-römische Zeit fremd. Schön zu sprechen galt ihm für höchst unwichtig, wenn er nur treffend sprach.

Es war der Hellene darauf angelegt, Alles in eine Harmonie zu bringen. Zu dieser Harmonie bedurfte er der Beschränkung. Er krySTALLisirte gleichsam sich, seine Gefelltschaft, seinen Staat, seine Religion, sich unglücklich und unhellenisch fühlend, bis er überall Wesen und Form harmonisch geeint hatte, wie viel er dabei auch wohl vom Wesen aufopfern mußte. Mann neben Mann, Staat neben Staat, wie Zelle an Zelle ist das Princip des Hellenen. Als der Macedonier dieses Princip durchbrach und die Kraft Griechenlands zusammenzufassen suchte, zeigte sich, daß es unmöglich war, diese schönen, glänzenden, aber spröden KrySTALLE organischer zu verbinden. Die Unfähigkeit der Griechen zu einer Weltherrschafft ward bei Alexanders Tod überraschend klar.

Der Römer hingegen dachte an keine Begrenzung. Der Sinn für das Maßvolle, der für Alles gleich nach einer schönen Form sucht, fehlte ihm. Seine Kraft strebte unaufhaltsam ins Weite, dem Wesen der Dinge dabei huldigend. Hierdurch und durch sein Organisationstalent, durch welches er sich nie ins Kleinliche, ins hemmende Detail verlor, errang er die ungeheuren Erfolge. Der Grieche machte sich, wie ähnlich der Franzose es liebt, überall zum Mittelpunkt, der Römer stellte sich ähnlich dem Engländer voran und herrschte.

Giebt uns der Römer darum nicht das Bild einer so schönen harmonischen Menschlichkeit, so giebt er uns das einer ins Erhabene sich steigenden Kraft. Ist im griechischen Staatsleben ein krySTALLINISCHES Aneinanderschießen, so gleicht die Herrschafft Roms einem mächtigen Baum. Von Statur war der Römer nicht so ebenmäßig und schlank wie der Grieche, sondern gedrungen gebaut. Von Antlitz zeigte er sich mit scharfen, eckigen Zügen, die auf Entschiedenheit hinwiesen; das milde und sonnige Lächeln des Griechen ist ihm fremd; der strenge und forgenvolle Ausdruck waltet vor.

Die Verschmelzung des römischen und griechischen Geistes dauerte bekanntlich gegen zweihundert Jahre. Noch Cäsar war ein Römer und handelte wie ein Römer. Die Politik des Augustus aber und sein Rath, die Grenzen des Reiches nicht mehr zu erweitern, das war von einem ausgeprägt antirömischen Geiste dictirt, und verkündete, daß der altrömische Sinn entschwunden war.

In den letzten Jahrhunderten des römischen Reiches gab es keine Römer

mehr in eigentlicher Bedeutung des Wortes. Sie hatten ihre Weltaufgabe erfüllt; die Länder und Völker waren verbunden; ein Gefühl der Zusammengehörigkeit herrschte vom Hochgebirge Schottlands bis in die Wüsten des steinigen Arabiens; die Cultur war Barbaren aufgedrungen, staatliche Ordnung geschaffen, Recht gesetzt, das nichts Barbarisches an sich hatte. Aber die Römer selbst waren dabei aufgenutzt; ihr einß so compactes Erz war mit dem Metall der unterworfenen Völker verschmolzen. Die Theile des Weltreichs reiften wieder zu Einzelbildungen heran, dabei fähig, eine Zusammengehörigkeit in Glauben und Recht zu bewahren.

Wir können leider hier so wenig die Völker berücksichtigen, die mit dem römischen Reiche verschmolzen, als wir die Völker haben in Betracht ziehen können, die vor Griechen und Römern als die Träger der Cultur erscheinen, obwohl sich nichts Interessanteres denken läßt, als sich in das geheimnißvolle Leben gerade dieser letzten zu verfenken.

VIII.

Die Völker der Neuzeit.

Mit den Germanen und dem Christenthum waren zwei Feinde der römischen Weltordnung aufgetreten, die sie nicht zu bestehen vermochte. Jene oder dieses allein hätte sie vielleicht abforbirt; beide zusammen ergänzten sich in ihren Angriffen und eine neue Zeit mußte beginnen. Heidnische Germanen wären auf die Dauer gleich den Galliern, wenn auch langsamer und vielleicht erst als Sieger römisch gemacht; das Christenthum aber wäre ohne die Germanen unter den alten Nationen verheidnisch; ist es dies doch überall, wo das germanische Element nicht maßgebend war, und zwar in den von Germanen unberührten Ländern so stark, daß der Muhamedanismus sich berufen fühlte, den Kehraus zu machen und bis auf den heutigen Tag gemacht hat.

Ein gewaltiges, feltames Bild, dieser Sturz des römischen Reiches! Von Nordosten frische, rohe Nationen, in ungebändigter Kraft antobend, von Südosten ein orientalisches Geistesgewitter, in dessen Luft der griechische und römische Geist erstickte. Jetzt ward im Christenthum der Bruch zwischen Geist und Natur ausgesprochen, der im Orient immer lag, aber verschleiert und nur dumpf gefühlt. Wie lange auch Philosophen und Philosophenschulen sich mit diesem Problem getragen hatten, das Volk hatte sich seine Sinnenwelt frisch erhalten, ja auf sie hinein gefündigt. Nun aber kamen die jüdischen Männer und lehrten die Nichtigkeit des Fleisches und einen Gott, der nicht in güldenen, silbernen und steinernen Bildern wohne, der einen Tag gesetzt, an dem er Gericht halten wolle, für das nur Buße Rettung schaffen könne. Ungelehrte Handwerker verkündeten, daß alle Weisheit aller Philosophen nichtig wäre, daß sie allein die Wahrheit wüßten, und die bestände darin, daß Gott seinen einzigen Sohn in die Welt gesandt habe, damit alle, die an diesen in einen Menschen verwandelten und graufam gleich einem Schwächer hingerichteten Gottessohn glaubten, selig würden. Dem Unglauben

und Nichtsglauben ward der Glaube an ein Wunder als Ausgangspunkt entgegengesetzt. Die Hoheit der Weltwürden ward abgesetzt und die Glorie eines Himmelreichs den Armen und Niedrigen vor Allen zugefagt. Das Marterholz des schmählichsten Sklaventodes, das Kreuz, ward zum Symbol des neuen Reiches. In der That mußte eine solche Lehre den Einen ein Ärgerniß, den Anderen ein Gräuel oder ein Spott sein. Aber die Beladenen und Mühseligen horchten dieser Lehre des Sohnes des Zimmermannes, und so dehnte sie sich immer weiter aus. Als die große Völkerfluth der Hunnen und Germanen über die römischen Grenzen drängte, da stand die Herrschaft des Christenthums, des Geistes über die vergöttlichte Natur fest, da war das Heidenthum ein besiegter, zum offenen Kampfe völlig ohnmächtiger Gegner.

Andererseits bedurfte es der ganzen Naturfrische der neuen Völker, um den übermäßigen, sinnenfeindlichen Einfluß des Christenthums zu hemmen. Wohin hätten es die Zeloten desselben gebracht, wenn nicht die gefunden Germanen sich durch die Welt ergossen hätten! Die Dumpfheit byzantinischer, ägyptischer und syrischer Zustände in der ganzen abendländischen Welt — ein schrecklicher Gedanke! Aber bei diesen heidnischen ursprünglichen Nationen des Nordens hatte dann das Christenthum auch nach dem Niederschlag der großen Völkerfluth eine große Mission zu erfüllen. Da galt es nicht bloß, wie in Syrien, auf einem Bein zu stehen oder in einer Wüste als Anachoret zu leben und das Fleisch abzutöden, sondern in die Wälder zu ziehen, den Heiden zu predigen, Bäume auszureuten, Sümpfe zu entwässern, zu bauen, zu lehren und was nun die Arbeit der christlichen Missionäre, namentlich der Mönche, dieser damaligen Cultur-Pioniere der Wildniß, gewesen ist.

Es ist unmöglich, hier das Mittelalter nach seiner ästhetischen Wichtigkeit erschöpfend zu behandeln oder auch nur in großen Zügen seine Wandlungen zu verfolgen. Genug, daß das Christenthum Jahrhunderte lang nur bändigend und sogar unterdrückend gegen die Sinnenwelt auftrat, daß es aber in jedem Lande, je nachdem es den Feind, das Heidenthum verdrängte, mehr und mehr in dessen Verlassenschaft einzog, soweit diese ihm oder dem Volke besonders anstand. Zur Zeit der Kreuzzüge und durch sie schlägt dann endlich die heitere Sinnenwelt wieder durch. Da waren auch im maßgebenden Theil des Nordens die Heiden getauft und im Innern der abendländischen Christenheit gab es keinen Feind zu bekämpfen. Nun mußten sich die Zügel lockern, und dazu war ein Gegner, der Ideen verfocht und bekämpfte, im wunderbaren Morgenland aufgestanden. Ein neuer Geist, der sich wohl schon hatte vernehmen lassen, aber noch gegen die Kirche unterlegen war, brach sich jetzt Bahn, weil er im Anfange gerade mit dem Geistes- thum der Kirche Hand in Hand ging. Von ihr selber geweiht stand er bald auf eigenen Füßen. Vom Beginn der Kreuzzüge datirt die farbenfrohe Zeit des Mittelalters, der Durchbruch der Nationalität im Leben und Denken; es beginnt die Zeit des Ritterdienstes, des Minnetreibens, der Künste. Die

Provence, Nordfrankreich, Deutschland, dann Italien folgen einander wetteifernd. Ueberall ist Regen und Treiben. Die Kirche selber wird trotz ihrer vielfachen Kämpfe mitgerissen, ja schreitet voran. Einst, als die politische Einheit im Römerreiche auf die Spitze getrieben war, kam der Umschwung zur Mannigfaltigkeit durch die Völkerwanderung; jetzt wurde die übermäßige, zum Zwang ausgeartete Einheit der Kirche wieder durch die politischen Bestrebungen der Völker gelockert und gesprengt.

Wir müssen uns verlagen, das ästhetische Leben der Völker des Mittelalters zu verfolgen; von den Künsten abgesehen, war, was persönliche Bildung betrifft, die ritterliche Erziehung die maßgebende für die ganze Zeit. Reiterdienst, Fechten und höfisches Benehmen waren ihre Ziele; eine adlige Zucht, die kein Unrecht zu dulden und den Schwachen zu schirmen schwor, sollte den Ritter auszeichnen. Aber bekanntlich schlug das Ritterthum, auf eine hohle Spitze getrieben, bald um; praktische Interessen bewegten wieder die Welt. Die alte Unbändigkeit, gegen welche die Kirche durch die Eröffnung weiterer Ideenkreise sich selber machtlos gemacht hatte, brach wieder durch: die Herren, d. h. der Adel fiel über das Volk her, Jeder fuchte dem Anderen etwas abzuzwacken. Zuchtlosigkeit, Willkür rissen ein, besonders in Deutschland, wo die vielfältigen Interessen und die Ausnahmestellung seiner Herrscher dieselben verhinderten, sich wie die französischen und anderen Könige als die Löwen in diesem Kampfe über Mein und Dein zu benehmen. Mit dem Gebrauch des Schießpulvers, dann mit der Eröffnung der großen Seewege hat das Mittelalter sein Ende gefunden. Mit den Thesen des kühnen Mönches von Wittenberg, der, wie das Monopol der Gewaltherrschaft dem Adel durch die Muskete genommen ist, den Geistlichen das Monopol der Alleinseligmachung und der Geistes Herrschaft nimmt, mit ihnen beginnt die Neuzeit.

Wenden wir uns über die ausgelassenen, wie über die geknebelten, eingepreßten, verzopften Zeiten hinweg zur Jetztzeit, deren Hauptvölker kurz zu überblicken. Obwohl noch nicht von der Kunst die Rede gewesen ist, möge es bei den nachstehenden Umrisen doch erlaubt sein, auch in diese schon hinüber zu streifen.

Der Franzose ist ein halber Grieche, lebhaft, sprudelnd, formfroh. Aber auch nur ein halber. Seine keltische Natur läßt ihn nicht bis an das Ziel gelangen, wohin der Hellene vordrang, bis zum Wahrhaft-Schönen. Sein Geschmack ist entwickelt, aber nicht geläutert. Immer weiß er, wie er etwas anzufangen habe, und fängt mit großem Geschick an: man meint, er müsse zum Schönen vordringen; da bleibt er stecken im Zierlichen, Gezierten und Geleckten oder fällt in Übertreibung; Freiheit wird ihm Willkür, Ordnung Zwang, Laune Caprice, Lieblichkeit Süßlichkeit, Anmuth Ziererei, Erhabenheit Gewaltfamekeit, Stärke des Gefühls hohles Pathos. Es giebt unter den vielen, ausgezeichneten Franzosen Wenige, die nicht übertrieben haben, das Volk aber im Durchschnitt ist in seinem ästhetischen Eifer nie zufrieden, bis es

sich in die Caricatur geschraubt hat, immer im besten Glauben, nach dem Schönsten und Vortrefflichsten zu streben. Schließlich schiebt es dann seine eigene Verkehrtheit ein und — lacht über sich selbst, beginnt aber, vielleicht mit dem Gegensatz, dasselbe Spiel. Keine Nation kann etwas Besseres thun, als der französischen auf halbem Wege zu folgen, dann aber dieselbe ziehen zu lassen.

Der Franzose ist geistig ein Spiel von Gegensätzen; so ist er phantastisch und doch wieder kalt berechnend, Tollkopf und Philister, willkürlich und dem ärgsten Zwang sich unterwerfend, jetzt von hoher, im nächsten Augenblick von niederer Gefinnung, heute ein Held, mit der Neigung zum Don Quichote, morgen ein Livree-Diener, kurz immer über das Maß hinauschießend.

Außer in den Künsten, in denen allen er sich auszeichnet, aber durchschnittlich nicht eher ruht, als bis er den echten Stil, auf dessen Spur er stets ist, zur Manier gemacht hat und somit blendend auf die Massen wirken kann, zeigt der Franzose seine ästhetische Bedeutung besonders in der Beherrschung der Mode, die so recht das Feld seiner Unbeständigkeit und seiner Sucht nach dem Extrem ist. Wohin haben unsere Nachbarn uns nicht an diesem Gängelband der Mode geschleppt! Und seit Jahrhunderten geschleppt! Von dem Stahlrock und der Schnürbrust zum griechischen Hemdkleide, vom kurzgeschorenen Kopf zur Alongenperrücke, vom Tricot zur Pluderhose, vom Schwalbenschwanz zum Sackrock, kurz es giebt nichts Übertriebenes, was sie äffisch nicht schon mit den noch größeren Affen, ihren Nachahmern ins Werk gesetzt hätten, von allen sonstigen geistigen und politischen Moden ganz zu geschweigen.

Der Franzose ist, was seine Gestalt betrifft, von Mittelgröße, gut gewachsen, dabei zum Schlanken, Zierlichen neigend. Schwarz oder braun von Haar und Augenfarbe, verkündet er in jeder Bewegung sein sanguinisches Temperament. Er ist gewandt, geschmeidig, elegant; von der Cariktheit dieser Eigenschaften bedroht, sucht er sich durch strenge Form zu schützen, die dann aber leicht in steifen Zwang ausschlägt. Der Schein gilt ihm viel, was ästhetisch sehr bedeutsam ist; leider gilt er ihm häufig zu viel, nämlich Alles. Mit hohler Form ohne Wesen kann er sich lange Zeit sehr glücklich fühlen. Von dem Charakter eines solchen Sanguinikers läßt sich eigentlich nichts Bestimmtes sagen. Alle Tugenden, bis auf die Beständigkeit, und kein Laster giebt es, was er nicht gezeigt hätte. Kein tollkühnerer Mensch z. B. kann gefunden werden, Keiner, der so harmlos und scherzend wie ein Kind blind in die Gefahr und den Tod rennt und mit einem Bonmot sich so leicht über das schlimmste Mißgeschick hinweg setzt, und doch giebt es kein Volk, das solche Acte der Feigheit und der Verzweiflung aufzuweisen hat; keins auch, das so lächelnd geduldig, ja vergnügt Tyrannei ertragen hat, um dann plötzlich in Tigerwuth aufzufahren und seinen Bändiger wüthend

zu zerknirfchen. Bei aller Phantasterei find die Franzosen doch wieder Schablonenmenfchen. Sie befitzen und üben gern ihr großes Organifations-talent, bringen es aber auch hierin nur zur Halbheit. Sie organifiren ausgezeichnet, meffen aber Alles und bestimmen Alles nach ihrem eigenen Schnitt, der meistens anderen Nationen durchaus nicht paßt. Über den Franzosen kommt eben kein Franzose hinaus, so wenig wie ein Grieche aus sich herauszugehen vermochte; ob er mit Irokefen, mit Indern, mit Kabylen und Beduinen, mit Deutschen oder Engländern oder Spaniern zu thun hat, er bleibt sich gleich und fühlt sich im selben Maße den Sohn der großen Nation, die Alles am besten versteht und ein Muster für Alle fein muß, damit die Welt glücklich wird. Daher ihre Mißerfolge in der Kolonifirung.

Von den körperlichen Übungen und Spielen des Volkes ist nicht viel zu fagen. Als gute Fußgänger und Läufer, dann auch als Tänzer find sie bekannt. Die Marschfähigkeit eines französischen Heeres ist bei der durchschnittlich kleinen Statur der Truppen und dem schweren Gepäck, welches sie tragen, bedeutend. Als Tänzer bewegen sie sich zwischen Extremen, zwischen den gemessenen und graciösen Pas der Quadrille und den Sprüngen und Verrenkungen des Cancan oder dem Tollen eines „wilden, wüsten Wirbelwalzers“. Ihre Vergnügungen suchen sie, ausgenommen im Ballspiel, das sie wohl treiben, hauptsächlich in den geistigen Genüssen des Theaters, bei welchem sie Pathos oder Komik vorziehen. Namentlich für die letzte haben sie die größte Befähigung und den feinsten Sinn. Auch in der Musik liegen ihre Neigungen auf Seiten der Extreme. Viel Lärm hat an und für sich schon für den Franzosen etwas Bestechendes. In der Führung der Waffen haben sie sich den Ruhm erworben, den Stoßdegen am besten zu führen, eine Waffe, die ihrem lebhaften und leichten Wesen vortrefflich entspricht. Der Stoß sitzt so flink, wie ihr Wort fliegt, während der langsamere Deutsche und Engländer zu Antwort und Hieb ausholt, und meistens derber, aber nicht eben gefährlicher dadurch wird. An eigentlichen Volksvergnügungen haben die Franzosen Mangel. Bei den Städtern überwiegen die Freuden des Theaters, das Cabaret, Billard, die gefellige gesprächige Aufregung, die Reize eines leichtfertigen Geschlechtslebens gegen jene männlichen Vergnügungen, deren sich z. B. das englische Volk erfreut. (Louis Napoleon ¹⁾) suchte darin Änderung

¹⁾ Die Art und Weise, wie dieser Mann gepriesen worden ist und jetzt aufs Verächtlichste behandelt wird, ist eine Schande für viele Millionen. Er that, wonach der Spiessbürger seufzte. Er war der Mann seiner Zeit, wie das abflimmende Frankreich bewies, welches einen solchen Mann für nöthig erachtete, um sich selbst durch ihn in Zucht zu halten und doch dabei die Tiraden von Despotismus und Freiheit führen zu können. Nach dem Attentat von Orsini hätte er die Zügel lockern müssen, statt sie fester anzuziehen. Getrieben von der Idee, die romanischen Völker zu erheben und ihnen neue Ziele zu geben, setzte er das große Mexicanische Unternehmen ins Werk. Aber wer A gesagt hatte, mußte B fagen. Er wagte nicht die Conföderirten der Vereinigten Staaten anzuerkennen, was er

zu schaffen. Für die Südfranzosen suchte er im Geschmack seiner spanischen Gemahlin die Stiergefächte einzuführen. Dieses blutige, schlächtermäßige und von Virtuosen ausgeführte Schauspiel wies glücklichlicher Weise das französische Volk zurück. Im Norden gelang, durch die Freundschaft mit England und den Wetteifer auf dem Turf begünstigt, die Einführung der Wettrennen, aus denen sich sonst der echte Franzose wenig machte, da er nur für den Pomp einer künstlichen Schulreiterei und dann für schwere Zugpferde, deren Bewegungen und Formen in die Augen springen, besonderen Sinn zeigte. Auch die veranstalteten Schützenfeste sprachen wenig an wegen der Monotonie des Ladens, Zielens und des Schusses, ohne daß ein besonderer Erfolg zu sehen ist. Es sind das Feste für kühlere Naturen.

Was die kommende Zeit Frankreich bringen wird, wer kann es wissen. Die Nation ist so gewöhnt, von einer immer größeren Forcirung ihres politischen Lebens ihr Heil zu erwarten und ihre krankhafte Eitelkeit, an der Spitze der Civilisation zu marschiren, ist so groß, daß sie unwillkürlich zu den radicalsten Neuerungen hindrängt, ihren Ruf zu bewahren. Nur ist für diese noch kein wirklicher Genius zu gewahren; nur aufgeregte Talente drängen unklar vor. Weder in der Politik noch in der Literatur war bis jetzt die Sprache zu vernehmen, die wahrhaft eine neue Zeit ankündigt. Die verblendete, um die Civilisation so hoch verdiente Nation mag sich übrigens zusammenfassen und in Acht nehmen. Sie mag daran denken, daß ihre Geschichte schon mehrfache Epochen zeigt, wo ihrer politischen Unvernunft ein Jahrhunderte dauernder Rückschlag folgte.

Die zähe spanische Nation kämpft sich noch immer ab zwischen politischen Plänen und Phantasien leidenschaftlicher Parteien. Die Basis einer gefunden Volkserziehung fehlt. Keine materielle Wohlfahrt leitet über zum gemäßigten Fortschritt. Gegen alteingewurzelte Zustände und Anschauungen kämpfen neue Theorien. Der Fluch langer politischer und geistiger Despotie liegt auf

für seine Pläne hätte thun müssen. Er war darin zu gut oder zu schwach; jeden Falls solcher Aufgabe, der Weltgeschichte diese neue Richtung zu geben, nicht gewachsen oder nicht mehr gewachsen — zum hoffentlichen Heil der Menschheit nicht, würden wir hinzufügen, wenn es sich hier um eine ethische Beurtheilung handelte. Und mitten im Wirrwarr des schimpflichen Ausgangs in Mexico vor einer Menge, die mit Wuth ihn für jeden Misserfolg verantwortlich machte, sah er sich den deutschen Ereignissen gegenüber, die jeder Voraussetzung in der Schnelligkeit der Entwicklungen spotteten. Hier war ein Staat, der von Oben bis Unten in allen Theilen der Verwaltung ein Muster der Ordnung war, ein Heer, wie kein anderes geschult, das wie ein Meister der Fechtkunst naturalistischen, Duell gewöhnten Kaufern gegenübertrat; hier war Leiter ein Bismarck. In der ganzen Folgezeit herrschte dann ein Benehmen, daß die französische Nation sich noch kläglicher ausnahm als der alternde, kranke Mann, dessen wirkliche befeelende Idee ausgespielt war und der keine neue finden konnte und der so ruhmlos stürzte, weil der ganzen Nation der Begriff der strengen, sich selbst vergessenden Pflicht abhanden gekommen war. [Treffliche Charakteristik der Franzosen giebt K. Hillebrand: A. A. Zeitung. Sommer 1872.]

dem Volke und hemmt es in seinem Bemühen sich aufzuraffen aus der Erniedrigung, die freilich nur möglich geworden durch den Hochmuth, in den das an Stolz beinahe krankende Volk sich wegen seiner Erfolge hineingearbeitet hatte. Der Spanier ist stolz, leidenschaftlich, pathetisch — ein Choleriker. (Die Bewohner der verschiedenen Provinzen der iberischen Halbinsel sind übrigens wieder in ihren Charakterzügen bedeutend verschieden.) Realismus und Hyperidealität begegnen sich bei ihm in allen Dingen der Kunst wie des Glaubens und Lebens. Von Gestalt ist er mittelgroß, fehnig gebaut. Er gilt für den trefflichsten Fußgänger und für ein Muster in der Mäßigkeit. Er hat viel Freude am Singen und Erzählen, während dem Franzosen eigentlich nur das Raifonnement zusagt, das er auch in die Poesie deswegen hinüberträgt. Das Volksleben hat unter dem Druck der bigotten Pfaffenwirthschaft gelitten. Nur das graufame Stiergefecht hat sich als ein besonderes Volksfest erhalten. Der Tod des Stieres ist das Ende; damit fällt schon der Charakter des Spiels fort und bleibt nur Brutalität übrig. Das freigewordene spanische Amerika hat darin dem Mutterlande eine Lehre gegeben, die allerdings zurückgewiesen ist. Dort hat man stellenweise das Stiergefecht in ein wirkliches Stierpiel verwandelt. Eine Schaar wohlberittener Reiter — nicht auf den für das Niederrennen bestimmten Schandmähren der spanischen Arena — neckt den Stier. Das wüthend gemachte Gefchöpf verfolgt einen Reiter und nun gilt es für die Andern, das hinterherstürmende Thier beim Schwanze zu packen und es seitwärts reißend von dem Verfolgten abzulenken. Schließlich fängt der Lasso den Erboften wieder ein und er mag sich über seinen Zorn und seine Plage allmählig beruhigen. Dabei reiten keine Söldlinge vom Fach, sondern die rüstige Reiterjugend ist der Spieler, der „Mitgespieler“ aber ist keiner größeren Unbill ausgesetzt, als eben bei jedem anstrengenden Wettkampf der Fall zu sein pflegt. Volksbelustigung ist in Spanien ferner der Tanz, der noch echt, in der Bewegung des ganzen Leibes sich erhalten hat.

Eine männliche Tugend hat den Spanier auch in den schlimmsten Zeiten nicht verlassen — der Muth.

Was dieser zu bedeuten hat, zeigte sich bis in die neueste Zeit schlagend an dem Italiener, dem dies Eine, damit aber auch fast Alles fehlte. Über seine Begabung für alle Formen der Kunst braucht man kein Wort zu verlieren. Der alte classische Geist wirkt noch immer in ihm und läßt ihn in allen Dingen einer Formvollendung zustreben. Er ist darin antik, daß er in der Schönheit der Form fein Genüge findet und ein Vorwiegen des geistigen Elements durchaus nicht erstrebt.

Der Italiener ist wohlgebildet, häufig schön. In Allem, was er thut, hat er einen gewissen Stil, der weniger gemessen als der des Spaniers, weniger leicht als der des Franzosen, Festigkeit und Leichtigkeit verbindet und nur durch die Leidenschaft outrirt und caricirt wird.

Bewunderungswürdig ist, wie der Druck der letzten Jahrhunderte doch

nicht tiefere Spuren in seinem geistigen und körperlichen Wesen hinterlassen hat, und er trotz schlechter Regierung und Priesterdruck so viel Schönheit und nach allen Richtungen so viele Talente zeigt. Aber es ist nicht zu vergessen, daß das Mittelalter ihn durch die Kämpfe eines Particularismus, der ein ganz anderer war als die Fehden unseres Raubritterthums, bis ins 16. Jahrhundert hinein gebildet hat, daß politische und geistige Erhebung, wie wir sie in Venedig, in den lombardischen Städten, Genua, Florenz, Pisa, und in Folge der immensen Kämpfe des Papstthums auf kirchlichem Gebiete in Rom sehen, Jahrhunderte hindurch wirkt; nicht zu vergessen, daß der Abglanz antiker Herrschaft durch das Papstthum, antiker Kunst durch die alten Denkmäler und die eignen großen Meister niemals erloschen ist, daß der Italiener stets den Stolz fühlte, das erste Kunstvolk zu sein, dem Volke sich also das Gefühl des Nationalstolzes erhalten hat trotz aller sonstigen Schmach. Seit diesem Jahrhundert war dafür geforgt, es aus der Nichtigkeit, in die es trotz alledem zu verfallen drohte, aufzurütteln. Interessant wird es sein, das Erwachen der Volkskraft in dem kriegerischen Muth zu verfolgen, dessen Mangel Italien trotz allen seinen sonstigen Vorzügen in den letzten Jahrhunderten so oft gebrandmarkt hat. Schon Napoleon begann in dem Sinn zu wirken, als er das Puppenspiel dahin abänderte, daß der Italiener nicht mehr darin von dem Deutschen Prügel bekam, nachdem er denselben durch Witze maltrairt hatte. Jetzt fangen die Italiener an, sich wirklich zu fühlen, zeigen auch leider schon thörichten Übermuth. Ohne Preußens Erfolge drohte der Erhebung des italienischen Geistes das Schlimmste. Hätte Oesterreich 1866 seinen Sieg verfolgen können, so wären alle guten Errungenschaften der Italiener in Frage gestellt gewesen und die schlimmen Seiten des Volkscharakters möchten auf lange Zeit über die besseren, nicht zum Wohle der Menschheit, triumphirt haben. Wenn man die Umwälzungen Italiens in den letzten Jahrzehnten betrachtet, kann man übrigens den Italienern, besonders den gebildeten Classen Hochachtung und Bewunderung nicht versagen, weil sie so ausdauernd und kühn alle Stürme bestanden haben, bis die Einigkeit erreicht war. Was die kriegerische Tüchtigkeit anbelangt, so ist an sich kein Grund vorhanden, daß nicht das Volk sie wieder gewinne oder zeige. Das Material ist vielfach so gut wie in den Römerzeiten vorhanden. Das Mittel heißt: römische Zucht und Strenge. Den Feldherrn mehr fürchten als den Feind — das gilt unter ähnlichen Umständen für alle Völker.

Der ganze slavische Völkertamm ist gerade jetzt in großer Aufregung: er erhofft für sich eine ruhmvolle Entwicklung. Die Westslaven suchen sich gegen die Nationen, deren Staaten sie einverleibt sind, zu erhalten, bis es möglich ist, wieder die völlige Unabhängigkeit zu gewinnen. Die auch religiös getrennten Polen und Russen treffen dabei allerdings in altem Haß aufeinander. Polnischer Groll behauptet dabei wohl, das Großrussische Volk sei nicht echt slavisch, sondern den Grundstock desselben bildeten slavisirte

Finnen. (Auch die Bulgaren sind bekanntlich ein slavifirter finnifcher Stamm.) Die Ruffen haben den türkiſchen Krieg fo weit zum Ende gebracht, aber nur mit Hilfe von Bundesgenoffen und mit einer Mühe, die ſchlecht ſtimmt zu Hoffnungen und Anmaßungen in großen ruffiſchen Schichten, welche dadurch nicht bekehrt, fondern nur noch unruhiger gegen die beſtehenden Ordnungen geworden ſind. Die Südſlaven haben mit ruffiſcher Hilfe und der Hilfe fremder Politik ſich wieder in Serbien den Anſatz einer ſelbſtändigen Stellung unter den europäiſchen Völkern erkämpft.

Von Rußland aus droht bei der Lage der Dinge den ſchwächeren zerſplitterten, bisher ganz unſelbſtändigen, auf des großen Stammesgenoffen thatſächliche oder moralifche Unterſtützung angewieſenen Weſt- und Südſlaven die unter dem Titel des Panſlavismus betriebene Ruſſificirung. Lächerlicher Weiſe vergleichen Ruſſophilen wohl den Panſlavismus mit dem deutſchen Einigungſtreben, als ob es ſich bei dieſem um etwas Anderes handelte, als was Rußland lange beſitzt und man jemals bei uns von einem, England, die ſcandinaviſchen Reiche und Deutschland umfaſſenden pangermaniſchen Staat geträumt hätte.

Die Nichtruſſen haben Mannigfaltigkeit der ſlavifchen Entwicklung, kein ruffiſches Einheitsreich zu wünſchen: ſomit, wenn es möglich iſt, ein ſelbſtändiges Großſerbien, das freilich, wie ſich ſchon bei der Erklärung des „Königreichs“ zeigte, Rußland ſo wenig in ſeinen Kram taugt, wie ein ſelbſtändiges Rumänien und Griechenland mit eigener antiſlavifcher Politik oder ein katholiſches Großkroatien.

Alle Slaven ſind kräftig und tapfer, begabt in der Art ihrer indo-germaniſchen Brüder. Ihre höhere Culturprobe ſollen ſie erſt beſtehen; bisher nahmen ſie gegen Romanen und Germanen nur eine untergeordnete Rolle ein und bezogen alle ihre Bildung von den Weſtvölkern, woſür ſie ſich freilich jetzt vielfach für das Volk der Zukunft und einer neuen Cultur erklären und das Heil darin ſehen, wenn ſie die fremden Lehrmeiſter, zumal die zahlreichen Deutſchen als ſolche los werden. Welches die ſlavifche Ordnung ſein wird, weiß man freilich noch nicht. Nur in einer Beziehung weiſen ruffiſche Neu-Enthuſiaſten darauf hin; ſie ſehen in der alten Agrar-Ordnung, daß aller Grundbeſitz der Gemeinde gehört und von dieſer den Familien nach deren Kopffzahl zugetheilt wird, das, jetzigen communiſtiſchen Ideen entſprechende Heil.

In ihrer bisherigen ſtaatlichen und ſocialen Verfaſſung konnten die Slaven — als Maſſe — das Verantwortlichkeitsgefühl der wahrhaft freien Perſönlichkeit nicht ausbilden und ſo finden ſich in ihnen jene bekannten Gegenſätze von Hochmuth und Unterwürfigkeit, Gutmüthigkeit und Graufamkeit, Sentimentalität und Rohheit, Prunkſucht und Unreinlichkeit u. ſ. w., welche den Weſtländer ſo vielfach halbbarbariſch und aſiatiſch gemahnen.

In perſönlicher Selbſtgefälligkeit ähnelt der Slave mehr dem Romanen

als dem Germanen. Er liebt nach außen zu glänzen, hat Sinn für Äußerlichkeit; bekannt war in dieser Beziehung die polnische Ritterlichkeit. Die Schwerfälligkeit und scrupulöse Philisterhaftigkeit, welche dem gründlichen, auch den Bildungsballast mitschleppenden Deutschen nach dem Urtheil aller fremden Nationen anklebt, kennen die Slaven nicht. Sie wissen durch alles das, so unterwürfig sie als Diener sind, sich wohl oder übel als Herrn und gerade niederen Culturstufen gegenüber geltend zu machen, was die Deutschen z. B. seit Jahrhunderten verlernt haben, wie die Slaven selbst am besten beweisen. Die russischen Erfolge in Asien gegenüber so vielen trotzigem, Religions- und Racenverschiedenen Völkern sind außerordentlich, und kann die darin bewährte Volkskraft die Russen zu den kühnsten ferneren Herrscherhoffnungen befeuern.

In künstlerischer Hinsicht sind besonders die Czechen musikalisch begabt. Die Serben rühmen sich einer bedeutenden Volksdichtung. Die Polen hatten in den letzten Jahrhunderten mehrere hervorragende Dichter. Die Russen traten erst im vorigen Jahrhundert in die allgemeine Literatur ein, bis in die neuere Zeit vom Ausland abhängig, wenig original. In der bildenden Kunst waren die Slaven so gut wie gar nicht vertreten, bis in der allerjüngsten Zeit, wo mehrere Meister in der Malerei, besonders als Coloristen und Realisten sich auszeichnen. Unangekränkt von der Bläße der Gedanken, welche z. B. den heranwachsenden deutschen Künstler unter den verschiedenen historischen Überlieferungen und Schulen erfassen und hin und her schwanken lassen, nehmen sie die Tendenzen der neuesten Schulen energisch und ohne Umschweif auf.

Eine schwere Gefahr bedroht allerdings die Slaven durch den Gegensatz, in den sie durch die moderne Bildung und die heimischen Zustände der großen Volksmassen gerathen. Bisher haben sie aus dem eignen Wesen noch keine Ansätze neuer Cultur zu entwickeln vermocht. Ihre Bildung ist ab- und angelernt. Indem die bildungsbegierigen Schichten, die Jugend mit ihrer radicalen Neigung voran, die modernste Bildung der Westvölker sich — und in vielen Fällen natürlich oberflächlich genug — aneignen und dabei wohl den oben auf brodelnden Schaum für das Wesentliche halten, stehen sie daheim mit den gewonnenen neuen Anschauungen, Theorien und Phantasien vor einer historisch gewordenen Wirklichkeit, welche langsam social und religiös umzubilden sie verzerzweifeln. Völliger Umsturz erscheint der radicalen doctrinären Beglückungsfucht das zuerst Nothwendige. Den schweren Schäden im Volksleben, der Corruption, dem geistlosen Formalismus, der Macht alten üblen Brauchs gegenüber verlieren sie auch noch den Reform-Enthusiasmus und verbittern sich in Pessimismus und Nihilismus. Rauch! Schutt! Voll Überzeugung, daß man bessern müsse, und der Nation eine andere geistige Stellung gebühre, bereit, sich zu opfern, aber ohne rechte Hoffnung und

Klarheit über die Ziele, verfallen gerade diese edleren Kräfte vielfach dem Geist der Verneinung und wirken, statt neu gestaltend, bisher nur zeretzend.

Auf germanischer Grundlage, mit wälischen, dann mit romanischen Elementen durchsetzt, welche letzteren aber ebenfalls wieder von germanischem (normannischem) Blut influencirt waren, so hat sich der Engländer entwickelt. Das schwere angelfächsische Volk empfing durch die normannische Eroberung, an der die kühnsten Abenteurer aller Länder, namentlich Nordfrankreichs und Brabants Theil nahmen, romanischen Schwung und Triebkraft. Die Wucht des Angelfachsen bekam die Schneide seiner Eroberer und deren zufahrenden Sinn; das altväterliche Klebenbleiben am Gewohnten, was dem Deutschen anhaftet, ward durch die romanische Beweglichkeit gelöset; so erzeugte sich ein Geist, der zwar zäh das Erprobte festhält, aber doch auch den Muth hat, Neues zu unternehmen und Lust, verschiedene Wege zu versuchen. Überhaupt muß man gestehen, daß die Mischung von niederdeutschem Wesen und normännisch-französischem Zusatz ein tüchtiges Volksmetall gegeben hat.

Der Engländer ist schwerfällig, solid, sicher, aber vorwärtsstrebend, energisch. Das Praktische des Franzosen ist zur Gründlichkeit des Deutschen hinzugekommen. Er hat wenig Geschmack für das Nebenfächliche, als welches ihm nur zu oft auch das Schöne erscheint, aber liebt als ausgeprägter Charakter das Charakteristische. Verwaschenheit und Verchwommenheit ist ihm zuwider; einen Stil muß alles zeigen, was ihn umgiebt, Kleid, Geräth, Möbel, Vieh und was es nun ist. Er übertreibt lieber noch das Charakteristische (carikirt), als daß er es vernachlässige. Das niederdeutsche Nützlichkeitsprincip hält ihn beim Bedürfniß fest, aber er weiß es so zu behandeln, daß zwar nicht das Schöne daran sich zeigt, wohl aber Etwas, das dem Schönen sich nähert und ungemaine Anziehungskraft ausübt. — das Praktisch-Handliche, das Comfortable.

Der Realismus herrscht auch vor in der Kunst, worin freilich einige der bedeutendsten Leistungen eine classische Steigerung ins Ideale und die großartigste Verquickung mit demselben zeigen. Durchschnittlich aber bleibt er in der Wirklichkeit kleben, die freilich in dem stolzen und reichen und auch noch immer fröhlichen England der großen politischen, commerciellen und industriellen Entwicklung und Herrschaft über andere Völker eine so erfreuliche war, daß sie die Gemüther schon erfüllen konnte. Dort, wo der Engländer sich unmittelbar an die Natur anschließen kann, zeigt er große Stärke, so im Roman, in der bildenden Kunst, im Portrait, in der Thiermalerei, auch in der Landschaft. Ihm fehlt der französische Esprit. Dafür hat er den herrlichen englischen Humor. — In den letzten Decennien, seit der ersten Londoner Industrie-Ausstellung ist der Bildung des Geschmacks für das Kunstgewerk mit Erfolg die höchste Aufmerksamkeit gewidmet worden.

Der Wohlstand des Volks, die gute Nahrung hat bei den gefunden kräf-

tigen Anlagen die besten Folgen gehabt. Der Engländer gehört zum kräftigsten Menschenschlag. An Wuchs zeigt er sowohl einen hageren, eckigen, knochigen Typus, als kurzen, runden, flämmigen. Das Gesicht ist meistens durch Schärfe und Bestimmtheit des Schnitts ausgezeichnet.

Der Engländer ist ein Freund aller körperlichen Übungen. Das Volk schützt sich dadurch gegen die üblen Folgen, welche sonst seine außerordentliche industrielle und kaufmännische Thätigkeit haben könnte. Das sogenannte Krämervolk hat für seine Flotten und Kolonien, allein schon für Indien, ein Heer von muthigen Männern, Offizieren, Beamten, kaufmännischen Agenten u. s. w. nöthig. Weichliche Erziehung der Jugend würde in dieser Beziehung bald zum Nachtheil ausschlagen. England hat bisher nur auf sich selbst gebaut und für seine Armee daheim fremde Soldtruppen nicht geflattet, eingedenk der Erfahrung, daß ein Volk, welches nicht mehr für seine Reichtümer fechten will und höchstens die Offiziere stellen mag, des Sturzes sicher ist. In England wird Muth, Kraft, Ausdauer, Verachtung der Gefahr aufs Höchste geschätzt; auch für die brutalen Erscheinungen in Kämpfen, Thierhatzen u. s. w. ist noch große Vorliebe im Volk. Alles, was die Ausbildung und Bethätigung im sogenannten Sport betrifft, wird mit einer Wissenschaftlichkeit und Sorgfalt geübt, die nur in der griechischen Gymnastik und Agonistik und in der römischen Gladiatorencaferne ihres Gleichen gefunden hat und in ihren Leistungen des Trainirens — man denke an die letzten Gehwettkämpfe — gleichsam das Unmögliche möglich macht. Reiten, Rudern, Segeln, Boxen, Laufen, Springen, Gehen, Bergsteigen, Schwimmen, Ballspiel u. s. w. bilden die Vergnügungen des englischen Sport. Auch die weibliche Erziehung neigt mehr zur spartanischen Körperausbildung für Jungfrauen und pflegt dahin bezügliche Spiele.

Bei solchen Neigungen ist freilich das Übel eines Preisfechterthums und feines oft unwürdigen Enthusiasmus nicht ganz ausgeblieben. Daß die Box-, Ruder-, Geh-, Renn-Kämpfe u. s. w. so oft das ganze Volk in solche Aufregung und Spannung versetzen, geht über das Maß hinaus. Bei der allgemeinen, selbstthätigen Theilnahme des Volkes aber ist von jenem Zeichen der Erschlaffung: Bewunderung derartigen Virtuofenthums bei eiguem faulen, weichlichen Leben glücklicher Weise noch nichts zu merken. Die Thierhatzen (Hunde und Hahnenkämpfe u. s. w.), die noch jetzt in England beliebt sind, zeugen von Roheit. Die Ruderkämpfe und Wettfahrten mit Segelboten sind überall nachahmungswürdig.¹⁾

¹⁾ Warum, so muß ich hier wiederholen, warum schaffen sich unsere Fürsten und Reichen nicht Jachten an, wie die englischen Lords! Könnte nicht in Elbe und Weser eine stattliche Flotille liegen, bemannt mit älteren, tüchtigen Matrosen, denen dadurch ein halbes Gnadensbrod gegeben würde? Elnige Lakaien weniger und dafür einige Seeleute in der Besoldung würde keinen großen Unterschied machen; statt eines der vielen überflüssigen Palais ein

Die englischen Pferderennen sind stete Gegenstände des Angriffs und wieder der Bewunderung gewesen. Sie sind durch das Jockeythum outrirt, sind aber im Wesentlichen herrliche Volksvergünstigungen. So einseitig, wie bei uns in der Nachahmung gehandelt ist, daß man nur ein Rennpferd zu erzielen suchte, die sonstige Zucht aber vernachlässigte, ist der Engländer nie gewesen. Er züchtet mit gleichem Eifer seinen schweren Clydesdaler Karren-gaul, seinen Suffolk-Punch, sein Kutschpferd, seinen Gallowayklepper, seinen Pony, wie sein Jagd- und Rennpferd. (Wir stehen ihm darin noch immer nach. Unserer deutschen allgemeinen Wehrpflicht entspricht freilich im Armee-Interesse die allgemeine Zucht eines mittleren, für Cavallerie- und Artillerie-Dienst und nicht für sonstige Specialitäten berechneten Pferdeschlags. — Eine Bemerkung: Wir beziehen die Ponys, die Luft der Jugend, aus England oder aus Schweden. Und doch ließen sich die Moospferdchen der bairischen Hochebenen so trefflich bei einiger Veredelung dafür heranziehen und benutzen.) Das Rennpferd wird zu der höchstmöglichen Geschwindigkeit herangetrieben. Man vergißt nur zu sehr den wahren Maßstab dabei, daß ein kräftiger, bewaffneter Mann Norm für ein Reitpferd giebt; man setzt Knaben oder Jockeys, eigens trainirte Zwerge von Menschen, darauf, die das möglichst geringe Gewicht bei möglichst großer Kraft haben: so ist nicht selten das Rennpferd, welches siegt, ein sonst unnützes Thier, ein outrirtes Geschöpf, wenn man so sagen darf. Aber dieser Renner wird wieder mit stärkeren Pferden gekreuzt und im Jagdpferd schafft sich der Engländer ein Thier, das alle Anforderungen erfüllt. Diese Jagdpferde werden auf wirklichen Jagden von Herren, nicht von Jockeys und somit auch unter schwerstem Gewicht geritten. Und Mann und Pferd nehmen die Hindernisse, wie sie in der Natur vorkommen. Zuweilen bricht der Eine oder das Andere oder Beide den Hals — das kann überall vorkommen und weiß auch jeder Turnplatz Ähnliches zu erzählen. Jedes Kraftspiel ist eben gefährlich. Die wirklichen Parforcejagden sind grausam, sagt man. Sie sind es, aber sie bestehen doch in einem Kampf, der wenigstens nicht schlimmer ist, als ihn die Natur überall zeigt. Hund und Pferd und Fuchs oder Hase und Hirsch streiten mit einander. So lange der Hund laufen mag und das Pferd laufen kann, ist die Barbarei nicht so übertrieben; sobald freilich der Mensch sein Pferd über die Kräfte zwingt, zeigt er sich als ein Barbar. Ich weiß wohl, daß dies Raifonnement sehr stark angegriffen werden kann, will mich übrigens

schönes, schnelles Schiff! Amerikanische Bürger machen Wettfahrten mit Vergnügungsjachten über den Ocean. Und die Deutschen? Dafs unsere größeren Fürsten sich nicht mit Segeljachten zu begnügen brauchen, ist klar, wenn englische Lords und amerikanische Bürger Luftdampfbote besitzen. Wir haben Fürsten genug, die Dampfer halten könnten zum Vergnügen, Meerdurchschneider, die aber für den Nothfall nicht bloß zum Salutiren ein Paar Feuereschlünde trügen, sondern, gleich der schnellen »Grille« im Jahre 1864, zum Necken und hoffentlich zum Verfolgen feindlicher Schiffe die besten Dienste leisten könnten.

nicht darauf einlassen, das Für und Wider weiter zu erörtern. So lange dem verfolgten Thiere Flucht möglich, ist es nicht zu vergleichen mit dem Stier in der Arena oder selbst dem Stier vor der Metzgerbank, dem leider nur zu selten Minuten der Qual vor seinem Tode erspart werden. Wie gesagt, die Grausamkeit soll nicht gepriesen werden, Schnitzel- und Schlepplagden mögen ergänzend eintreten, aber man muß bei allen solchen Dingen sich nicht einseitig verblenden, sondern dann auch consequent sein und das Urübel angreifen. Die Jagdrennen pflegen Tüchtigkeit von Roß und Mann, wie sie der Krieg verlangt. Der Krieg ist die abscheulichste Barbarei, die denkbar. So lange wir aber noch fern sind von dem idealen Standpunkte, wo er ein überwundenes Übel ist und wo die Menschen seiner nicht mehr bedürfen, um nicht in Weichlichkeit und in die Laster des Friedens zu verfallen, so lange wird manche Körperübung gepflegt werden müssen, bei der für den Übenden, wie für Andere erschöpfende Anstrengung und Gefahr nicht zu vermeiden ist.

Bemerkenswerth erscheint das englische Maß für den Soldaten, das 5 Fuß 6 Zoll verlangt, während sonst überall ein niedrigeres oder gar kein bestimmtes Maß angenommen ist. Diese körperliche Größe hat ihre Bedeutung für den Dienst in den Kolonien, wo der Inder mit ganz andern Augen auf den hochgewachsenen Engländer blickt, als er auf einen kleinen, schwärzlichen, auch noch so kühnen Provenzalen sehen würde. Thiers giebt in seiner Geschichte des Kaiserreichs bei Gelegenheit des ersten Aufstandes von Madrid gegen die Franzosen einen interessanten Beleg für die Wichtigkeit solcher Eindrücke. Die kräftigen Spanier, sagt er, verachteten unsere kleinen, kaum dem Knabenalter entwachsenen Infanteristen; nur die Kaisergarde und die Cürassire stößten ihnen Respect ein. Jene hofften sie bald besiegen zu können. Es wäre, meint er, der Aufstand durch dieses Gefühl persönlicher Überlegenheit noch besonders vorbereitet. Muth, hartnäckigen, ausdauernden Muth hat der Engländer zu allen Zeiten bewiesen. Doch ist hier eine Eigenthümlichkeit, seine Gefetzlichkeit, erwähnenswerth. Er thut seine Pflicht, für die er bestimmt ist und bezahlt bekommt. So ist er als Soldat, gut genährt und in strenger Disciplin, ein echter Bull. Er schlägt sich unerschütterlich. Als Privatperson aber, z. B. bei Volksaufläufen, ist er bisher wahrhaft komisch vor Kugeln und Bajonetten gelaufen, während der Pariser Arbeiter mit einer unbefreiblichen Rage seine Straßenschlachten gekämpft hat. Ebenso komisch haben sich oft die Matrosen benommen, die sich nicht selten von einem schwächeren Preßgang fangen ließen wie Schafe und sich gleich darauf wie Löwen in den Seefchlachten schlugen. Großartig ist die Leistung gewesen, welche die englische Nation in der Aufstellung von Freiwilligen gemacht hat. 150,000 Mann, von denen überall verwendbar im Lande 80,000 Mann march- und gefechtsfähig, standen in kurzer Frist auf den Exercirplätzen. Auch Schützenfeste wurden seitdem mit Eifer und größtem Erfolg betrieben.

Den Lichtseiten fehlen natürlich nicht die Schattenseiten. Der Engländer zeigt sich häufig plump, ungeschlachtet, verbissen, bornirt. Sein gesunder Realismus wird zum Krämerfynn oder sinkt sonst in Gemeinheit. Sein Muth wird Brutalität, sein Ernst wird Murrfynn, seine Kaltblütigkeit Phlegma, seine Vorliebe für das Charakteristische führt zur barocken spleenigen Absonderlichkeit. So wahrhaft nobel er in seinen edelsten Exemplaren ist, so roh in seinen niedersten. Den Musterbildern englischer Gentlemen und Frauen stehen die gemeinsten brutalen Geschöpfe gegenüber, unter welchen die trunkenen Weiber mit den Männern an Gemeinheit wetteifern. In Paris giebt es keinen Pöbel wie in London. Dort ist auch in den niedersten Schichten der Bevölkerung noch immer ein ansprechender Zug: eine gewisse Nobleffe zuckt hier und dort durch. In Londons Pöbel ist nichts dergleichen zu entdecken.

Auch Englands Stellung ist durch die letztjährigen großen Ereignisse verschoben. England und Freiheit war in den Zeiten des Absolutismus gleichbedeutend; der Engländer fühlte sich als solcher schon ein würdigerer Mensch: die Zeiten der Herrschaft des ersten Napoleon und danach der auf dem Continent herrschenden Reaction verstärkten nur dies Gefühl, welches auch in einer längere Zeit mit Glück getriebenen Politik seinen Ausdruck fand, bis diese einen Hauptstoß erhielt, als sich zeigte, daß hinter den englischen Drohungen nicht der Wille stand, denselben durch die That Nachdruck zu verleihen. Die letzten Jahre sahen dann eine Politik ohne führende, frische Ideen, die zufrieden war, die Bahn der Mittelmäßigkeit zu wandeln. Auch die allerjüngste Zeit hat darin keine Änderung gebracht.

Durch die beherrschten oder besiedelten Kolonien zählt die englische Nation zu den wichtigsten Völkern der Weltgeschichte. Nordamerika ist Kolonie oder war Kolonie und spricht englisch, Australien gleichfalls. Für den Wohlstand der Heimath wird Ostindien durch mehr denn 200,000 Mann Soldaten im englischen Joch gehalten, was nicht zu vergessen ist, wenn der Engländer sich seiner kleinen Truppenmasse in der Heimath rühmt. Die Heere in Ostindien halten die Arbeiter-Zustände in England, die ohne solche Absatz-Gebiete sich auch nicht immer so leicht und so legitim geregelt hätten, wie bisher, im Gegenfatze gegen Frankreich z. B., der Fall gewesen ist.

Die Größe Englands durch seine Kolonien war Verdienst, nicht Glück. Das Volk war und ist in dieser Beziehung noch immer glorreich.

Die Engländer helfen sich selbst und wissen Gesetzen zu gehorchen: dadurch lernen sie auch regieren. Der Franzose hingegen nimmt immer sich selbst vom Gesetze aus. So hat er seine Kolonien nicht zu beherrschen vermocht.

Ich übergehe den gefelligen, ungestümen, leidenschaftlichen Irländer, so künstlerisch angelegt er ist. Genug, daß sein echt keltisches Blut ihn noch seltener zu einer wahrhaft harmonischen Vollendung durchdringen läßt.

als den Franzosen, den er an Tiefe und Kraft der Empfindung übertrifft, dem er an Geschmack und Thätigkeit aber weit nachsteht.

Auch über den Nordamerikaner will ich mich kurz fassen, so wichtig er erscheint. Er ist durchschnittlich Verstandesmensch, noch praktischer als der Engländer, scharf in jeder Beziehung. Zum Realismus zwang ihn die Nothwendigkeit. Alles galt es und gilt es vielfach noch bei ihm zu schaffen. Keine überkommene Cultur unterstützte ihn; Geschichte gab es für ihn nicht, um ihn an die Vergangenheit zu binden. Daher kein Kleben am Alten; daher steter Drang nach Neuem, Besserem, ein Vorwärtsdrängen, welches keine Rücksichten kennt. Das „Selbstgemacht“ des Mannes drückt sich in ihm aus und steigert sich bis zum Impertinenten; krumme Rücken kennt er nicht; er baut auch nicht auf Andere, sondern weiß, daß er zumeist sich auf sich selbst zu verlassen hat. Härte und Egoismus sind zum Selbstbewußtsein die Schattenseiten. Das Kecke seines Wefens entspringt sowohl aus der eigenthümlichen Racenmischung, wie aus der Art seines Lebens und seiner Entwicklung. Als Meerfahrer setzte er sich an der Küste fest. In die Wildniß drang er vor. Der Natur und furchtbaren Feinden war Alles abzutrotzen. Jetzt grenzen an drei Seiten Meere. Eine ungeheure Wildniß gilt es noch im Innern zu bewältigen. Kleinlich ist den gewaltigen Verhältnissen gegenüber nichts aufzufassen: es gilt viel wagen, Großes unternehmen, viel arbeiten. Der Erfolg lohnt dann auch entsprechend.

Zu einem Genuß des Gewonnenen in der harmonischen Verarbeitung der Kunst geschehen erst jetzt die Anfänge. Das Volk als Volk hatte dazu noch keine Zeit, steht dazu noch viel zu viel im Werdeproceß.

Sein Phantasiebedürfniß befriedigt es durch äußerliche Aufregung (Wetten, Fährlichkeiten), leidenschaftliche Parteinahme und Excentricität. Für sein ideales Bedürfniß hatte es bislang nur die Religion, in welcher es das Gegengewicht gegen das materialistische Tagesstreben suchte. Daher die merkwürdigen Absonderlichkeiten, Schroffheiten, Sectenbildungen u. s. w. So wie andere ideale Bestrebungen, z. B. die Kunst, mächtiger werden, wird das Excentrische im Religiösen abnehmen. Das Unmaß der Aufregung und des Enthusiasmus z. B. auch für das Virtuofenthum, welches bei Gelegenheit hervorbricht, entspringt aus demselben unbefriedigten idealen Bedürfniß. Sobald das Volk mehr zur Ruhe gekommen und voll zu einer Nation verschmolzen ist, wird es sicher auch in der Kunst Bedeutendes und Neues leisten.

Großartig ist, was die Thatkraft des Amerikaners in so wenigen Decennien seit der Gründung der Republik geschaffen. Es giebt kein Beispiel, welches so schlagend zeigt, was ein Volk in ungehemmter aber doch geordneter Kraft vermag. Dem Engländer, der den Stamm bildet, gebührt das Hauptverdienst, wie sehr auch irisches, deutsches und französisches Blut dazu beigetragen haben, dem Charakter des Amerikaners besondere Eigenthüm-

lichkeit zu geben. Irländischem Blut namentlich mag das Fahrige, Haßige, zuzuschreiben sein; die Deutschen fühlen sich jetzt als Vertreter des idealen Elements. Durchschnittlich ist der Nordamerikaner von langer, schlanker, ja dürrer, doch schniger Gestalt mit scharfen eckigen Gesichtszügen, welche energischen, leidenschaftlichen Charakter verkünden. Auch er liebt gleich dem Engländer männliche Übungen. Zu Volksspielen hat er so wenig Zeit gehabt wie zu Künsten. Seine Feste waren die politischen Kampftage, deren Ernst, Aufregung und Großartigkeit bisher noch jede, mehr auf Kunstsinne gerichtete, feineres Gefühl verlangende Belustigung niedergehalten hat — ähnlich wie in Rom. Der große Bürgerkrieg hat das Volk tief erschüttert, aber auch aus seinem bisherigen materialistischen Treiben aufgerüttelt. Seine Wirkungen sind noch nicht abzusehen. (Die chinesische Einwanderung, gegen welche man übrigens arbeitet, kann seltsame Perspektiven in der Völker-Zukunft des amerikanischen Westens eröffnen.)

Die Deutschen gehören zu den wichtigsten Culturvölkern aller Zeiten. Bei ihrem Auftreten in der Geschichte erweckten sie mit frischer, originaler Kraft eine neue Cultur, als die antike Welt erstarbte. Später als eigentliche Deutsche haben sie auch unter ungünstigen staatlichen Verhältnissen neben den anderen Völkern ihre hohe Bedeutung bewahrt, durch körperliche und geistige Tüchtigkeit ausgezeichnet, durch kriegerischen Muth stets berühmt, in geistigem Muth von keinem Volk übertroffen. Die Begabung ist allseitig, z. B. nach dem Realismus sowohl, wie nach dem Idealismus. Doch macht sich stets eine gewisse Schwere und Schwerfälligkeit geltend, welche allerdings als Gründlichkeit und Nachhaltigkeit zur Tugend wird, welche aber auch als Gegenwirkung der Idealität bedarf, damit das deutsche Wesen nicht ins Plumpe und Steife falle. Seine Anlagen machen den Deutschen für alle Künste begabt. Zeigt sich auch das germanische Element mehr nach dem Wesen als nach der Form strebend und demgemäß der deutsche Idealismus geneigter nach Ideen als nach Idealen zu ringen, steht der Deutsche deshalb dem Italiener auch an Formfreudigkeit nach, so besitzt er doch die Kraft, sich über seine eigene Natur zu erheben und sich die Vorzüge Anderer, so auch die Formvollendung anzueignen. Es giebt keine Kunst, in der nicht Deutsche mit jeder anderen Nation wetteifern. Musik, Poesie und bildende Künste, in allen haben die Deutschen Meister ersten Ranges aufzuweisen.

Aber weder Kunstbegabung noch Wissenschaftlichkeit, weder der Nützlichkeitsinn, der hauptsächlich im Niederdeutschen wurzelt, noch die größere phantasiereichere Beweglichkeit des Süddeutschen — nichts hat den Deutschen vor dem Volksverfall geschützt, an welchem er noch zu leiden hat, wenn gleich er jetzt schon getroster in die Zukunft blicken kann. Seine Vorliebe für Absonderung, die in übergroßer Selbständigkeit ursprünglich ihren Grund hatte, und niemals durch ein andauerndes allgemeines Regiment gebändigt wurde, ist ihm verderblich ausgefallen. Die deutsche Kraft war zerplittert,

und hat sich bis in die jüngste große Vergangenheit in kindischer Verblendung selbst geschadet. Des Deutschen Vorzüge konnten sich unter all den Nachtheilen, mit welchen er zu kämpfen hatte, nicht frei entfalten. Diese Nation, welche einst die bekannte Welt als Herrin des Schwertes überzog, um die Völker aufzufrischen, ward bis zur Zeit Bismarcks von den anderen Nationen im besten Falle als dazu bestimmt angesehen, die geduldigen Arbeiter zu liefern und allmählig in ihnen aufzugehen. Welches fremde Völkchen wagte nicht, sich über die Deutschen als Nation zu erlustigen? Welches große Volk achtete uns in politischer Beziehung? Wofür wurden die Deutschen gehalten? Als Auswanderer gut, um ein stetes geduldiges Arbeitstalent mitzubringen und die niederen Arbeiten zu verrichten oder gründlicher den Boden zu cultiviren. Politisch dazu bestimmt, allmählig von den Franzosen und Slaven verschlungen zu werden; von den Italienern angesehen als Halbbarbaren, von den Panflavisten als die pedantischen Schulmeister für die Slaven, als bestimmt, die Rolle der Griechen zu spielen, während die Slaven jetzt die Rolle der Römer hätten. Deutschland ein treffliches Schlachtfeld, wegen seines Wohlstandes zur Ernährung fremder Heere wie geschaffen; seine kleinen Fürstenthümer in der Weise dienend, die der Freiherr von Stein so charakteristisch gegen Alexander von Rußland aussprach: die größeren Fürsten geeignet, sich ewig das Widerspiel zu halten und dadurch die Nation in der für andere Völker so günstigen Lage der Schwäche und Zerrissenheit zu halten; das Volk eine philisterhafte, durch grübelnde, unverständliche Philosphie und einige unruhige, unpraktische Doctrinäre hie und da in Bewegung gesetzte Masse, Musik liebend, rauchend, Bier trinkend, unpraktisch, ohne politische Einsicht und Absicht, schwerfällig denkend und noch schwerfälliger beim Handeln — das war das Bild, welches sich die fremden Nationen im Allgemeinen machten! Blut und Eisen, um einen beliebten Ausdruck zu gebrauchen, haben seit der Besitznahme Schleswig-Holsteins bewirkt, der Welt darüber andere Anschauungen beizubringen. Der Mann zur Seite Kaiser Wilhelms nahm auf, was das Volk wollte, nicht auf den Wegen der öffentlichen Meinung, sondern in seiner Weise. Die Kraft des Staates faßte er zusammen im Gegensatz zu den Mitteln der Mächte des Tages. Aber so gerade fand die Einigung schließlich statt. Es galt dasselbe Ziel.

In den wenigen Jahren seit seiner neuen Einigung hat Deutschland eine Wandlung außerordentlicher Art erfahren. Nach Innen und nach Außen sind alle Verhältnisse verschoben oder zu eng und klein geworden und Regierung und Volk müssen sich hineinfinden und in die neuen Aufgaben und Pflichten einleben. Zu gleicher Zeit sollen Alle, was so schwer ist, nicht bloß lernen, sondern auch vergeffen. Der älteren Generation namentlich erscheint das so nothwendige Vergeffen vielfach als eine Abtrünnigkeit von früheren Lebensprincipien und so erstehen zu den offenen zahlreichen Feinden unseres Volks und jeden Umfchwungs Widerfacher und Unzufriedene, wo man sic

nach gewöhnlichem Urtheile nicht vermuthet hätte. Es kommt hinzu, daß mit der Erreichung des so lange Erfehnten auch die siegreichen, früher so wichtigen Ideen und Bestrebungen in der alten Form eben so abgethan sind, wie das von ihnen Gestürzte.

Zu dem unausbleiblich Ungemüthlichen jeder Übergangszeit eines Um- und Neubaus kommen besondere religiöse, nationalökonomische und sociale Schwierigkeiten hinzu. Nicht als ob sie Deutschland allein betroffen hätten, doch treten sie hier am schärfsten hervor, von dem alten Zwiespalt und feinen unserer Einheit feindlichen Mächten begünstigt oder durch besondere Umstände.

Im Gefolge des Friedens und des Milliardentributs kam Gutes und Übles. Nach den Erfolgen des Heeres fühlte sich der deutsche Erwerbsstand gleichsam verpflichtet, seinerseits auf nationalökonomischem Gebiete seine Kraft zu zeigen und Deutschland industriell und finanziell neben die reichsten Völker zu stellen. Die Unternehmungslust ward Fieber und Geldsucht-epidemie, wie andere Nationen sie schon längst kennen und durchgemacht haben; Deutschland erlebte sie zum ersten Mal. Die Führung, die zur rechten Zeit mäßigte und Tollkühnheit und Schwindel unterdrückte, fehlte in diesem ökonomischen Feldzug. Statt eines gefunden Realismus, den wir brauchten, kam ein rücksichtsloser Materialismus zum Durchbruch, so kurz seine Taumelherrschaft, doch so viel schädigend und zerstörend.

Seinen Hauptrückschlag erlitt in mehrfacher Beziehung der die modernen Interessen und Ideen vertretende Bürgerstand. Und mit der theilweisen Niederlage wird, wie es immer geht, nun auch von ihm die bisherige Organisation und Formation für die Mißerfolge verantwortlich gemacht und Umgestaltung der ganzen Erwerbspolitik verlangt und die früheren Grundsätze werden bekämpft.

Im Anschluß an die ungeheure Arbeitsleistung der Neuzeit und die ungleiche Vertheilung des dadurch Erworbenen ist die Arbeitsfrage in den Vordergrund getreten. In den neuen Bewegungen handelt es sich nicht um persönliche Freiheit oder Sklaverei, d. h. Lebensrecht, nicht um allgemeine Menschenrechte und ein Bodenrecht gegen eine feudale Unterdrückerkaste, nicht um Gleichheit in socialer, religiöser oder politischer Berechtigung, sondern um Recht der Arbeit und größere Arbeitsgleichheit. Dahinter steht freilich dem Socialcommunismus ein Anderes. Das summum bonum der Neuzeit ist materialistisch das Vermögen. Vermögensgleichheit ist das utopische Ziel, oder die Consequenz. Das Ergebnis ist somit der crasseste Gegensatz gegen das, was jetzt galt: Freiheit in jeder Beziehung war das Lofungswort; jetzt soll der die persönliche Freiheit fesselnde Communismus der Menschheit das Heil bringen. Die ganze bisherige Entwicklung wird damit für eine verkehrte erklärt; die jetzige Ordnung wird gehaßt.

So haben die letzten Jahre kein Ausruhen, und zum Guten auch des Unerquicklichen genug gebracht, dessen Besserung hart erarbeitet werden muß.

In dem Mittelstand fehlt die Behaglichkeit, die Zuversicht; im Arbeiterstand ist Unruh, jetzt Leidenschaft, Mißverstand und Böswilligkeit. Auch das Schlimmste ist durch die allgemeine Bewegung an die Oberfläche gerüttelt. — Verglichen mit den höheren Ständen anderer Nationen lassen die unsern, abgesehen von ihren Leistungen im Staatsdienst, noch immer zu wünschen übrig. Die Kunst läßt sich nicht zwingen, wenigstens nicht nach neuen Idealen. Was mit Geschicklichkeit und Nachahmung gemacht werden kann, ist der neuen Zeit leicht zu produciren. Das Kunstgewerk hat dem entsprechend so großen Aufschwung genommen. Nun haben die reichen Jahre auch dem Deutschen einen Begriff von Wohlstand und Luxus der schon lange vermögenden Völker gegeben. Man sah bei uns, was es heißt, nicht dürftig oder gar knauserig wirthschaften, große Unternehmungen großartig anfangen und zu Ende führen und das Stattliche und Schmückende nicht beim Nützlichen vergessen. Wie anders sind mit dem Zufließen des Vermögens in den wenigen Jahren die Anforderungen in dieser Beziehung in Deutschland geworden. Überhaupt hat sich der Sinn für Äußeres, für Schick und Charakteristisches gehoben. Das Dürftige, Zusammengeflackte, das auf Schritt und Tritt z. B. dem Betrachter in den deutschen Städten, herabsetzend gegen das Ausland, entgegentrat, hat abgenommen. Man sehe etwa nur auf die gewöhnlichen Wagen und Pferde und Geschirr, Omnibusse und Handkarren u. dgl. — Ganz allgemein haben die letzten Jahre in Krieg und Sieg und neuem Kampf ums Dasein vom Deutschen viel Philistrität, wie Rost vom zu wenig gebrauchten Eisen heruntergeschleuert.

Halten wir fest, was wir gewonnen haben und kämpfen wir muthig weiter auf allen Gebieten, so auch auf dem ästhetischen in Leben und Kunst. Aus den Errungenschaften und Bewegungen der neuen Zeit heraus gilt es neue Ideale zu gewinnen. Nachahmung der anderen Völker und Zeiten kann nie dazu führen. Wohl das Lernen, dann aber eigenartige Kraft und neuer Sinn. Dabei aber gelte uns immer Göthe's Wort: seien wir im Leben und im Wissen durchaus der reinen Fahrt beflissen, ob Sturm und Strömung flößen, zerr'n, sie werden doch nicht unfre Herrn.

III.
Die Kunst.

I.

Der schöpferische Trieb. Die Kunst. Die Künste.



Wir nannten den Menschen ein Wesen, in welchem die Schöpfung, der wir angehören, ihre höchsten Kräfte zusammengefaßt hat, um es frei von sich abzulösen. Sie hat den Menschen als eine kleine Welt sich selbst entgegengesetzt, daß er gleichsam ihr Auge, ihr Spiegel werde; sie hat ihn begabt mit der Freiheit des Willens, ohne die kein rechtes Erkennen, kein Prüfen möglich wäre, so daß er dem alles Andere beherrschenden Zwange entrisen ist und sich sogar zur Natur in Gegensatz stellen und ihr zuwider handeln kann; sie hat ihn ferner ausgerüstet mit dem Triebe in menschlicher Weise die Schöpfung zu wiederholen und die freien Gestaltungen seiner Phantasie zu bilden, schöpferisch zu sein, frei zu schaffen.

Es lebt der Mensch auf Erden, vernunftbegabt, erkennend, untersuchend, fähig, die Ordnung des Kleinsten und in Raum und Zeit fast Verschwindenden zu erfassen und in die Weiten der Milchstraßen und Nebelflecken des Himmels dringend, in den Strahlen der Sonne, in den Bahnen der Gestirne, in kreifenden Doppelsternen und wieder im Entfalten des dem unbewaffneten Auge vielleicht unsichtbaren Geschöpfes die Gesetze der Natur erkennend, fähig, sich selber zu erforschen und den Gesetzen des Geistes nachzuspüren, der so wunderbar in ihm waltet. Sein Geist hat diese Kraft; er nennt ihn den lebendigen Odem Gottes, den lebendigen Hauch der Gottheit.

Der Mensch ist frei. Kein strenger Zwang beherrscht ihn, wie er die unorganische Natur unbedingt fesselt. Auch kein Instinct bändigt und leitet ihn in der Art, wie er es beim Thiere wahrnimmt. Wohl steht noch ein thierisches Theil in dessen Bann, aber darüber waltet die Vernunft. Sie muß prüfen, wählen. Wo es Wahl gilt, da ist ein Besseres, ein Schlechteres. Recht und Unrecht ist überall zu erkennen und zu scheiden. Dem Guten ist zu folgen. Durch Zwiespalt und Kampf muß sich der Mensch emporringen; wo er seiner besseren Stimme nicht folgt, zerfällt er in sich und

hat das Gefühl der Sünde. So hat er seinen hohen Standpunkt zu verdienen und zu erkämpfen. So erhaben über andere Geschöpfe er dasteht, so schwierig auch, mit diesen verglichen, seine Stellung.

Sucht der Menscheng Geist im Erkennen nach dem Ruhepunkte des Wahren, nach dem die Mannigfaltigkeit entwirrenden einheitlichen Gesetze, sucht er bei seinem Handeln nach dem Guten, um sein geistiges Wesen beruhigt zu wissen, so sucht er in der Welt der Erscheinungen nach der Form, welche die wahre, ihn harmonisch befriedigende Ordnung und Gesetzmäßigkeit zeigt. In ihr findet er ästhetisch den Ruhepunkt in der durcheinanderwogenden, überwältigenden Mannigfaltigkeit. Diese Form ist die Schönheit. Ihr höchster Ausdruck für die einzelne Erscheinung das Ideal. Das Ideal ist, um mit Schinkel zu reden, dasjenige, welches den höchsten Charakter seiner Gattung trägt; daher das Verständlichste, das Nächste, das Vollkommenste seiner Gattung.

Auch hier ist Mühen, Ringen, Irrthum, Verblendung: der Weg, so schwierig wie der nach dem Wahren und Guten, immer wechselnd einem ewig höher erscheinenden Ziele entgegenführend.

Gering sind die Anfänge. Wie schon Thiere an Bewegung, dann an ihren Stimmen wohl sich erfreuen, wie manche das Glänzende lieben, wie sie sich Schlupfwinkel suchen und erbauen, so der Mensch. Glänzendes, Farbiges, Glitzerndes erfreut ihn; wie der Rabe den goldenen Ring in sein Nest, so trägt er es in seine Hütte. Aber ein unstätes Leben läßt ihn hierhin und dorthin schweifen; so nimmt er seinen Schmuck mit sich; mit Federn, Muscheln, Perlen, mit glänzendem Metall, wie mit Farben schmückt er sich, dann mit den ihn stets begleitenden Waffen; oder er heftet sein Entzücken an das Bastkleid oder das Fell, womit er seine Blößen deckt. Die Andenken seiner Siege über die gefährlichen Feinde in der Thierwelt oder über den erschlagenen Feind kommen hinzu. Kraft und List ist seine höchste Tugend. Die Hauer des Ebers, die Krallen des Bären, die Haarbüschel der Erschlagenen, der Schwanz des Fuchses und die Federn der flüchtigsten Vögel müssen sie verkünden. Die Erinnerung gestaltet verschönernd sich ihm zur dichterischen Erzählung. Sein Geist sucht nach den Mächten des Daseins. Sie helfen, sie schaden. Tag und Nacht, Sturm, Wetter, Eiswind oder Gluthauch, Sommer und Winter — was waltet darin? Der Geist sucht in der Natur den Geist. Die Götterdichtung beginnt. Zur Wirklichkeit kommt eine neue selbständige Welt, lebend in der Phantasie. Die Klänge der Sprache des Dichters tragen den Hörer in sein Wunderland. Furcht und Freude, Jubel und Trauer, Leidenschaft der Liebe oder des Hasses befeuert die Gedanken und ihren Ausdruck. Die Gluth des Herzens läßt die poetische Sprache so natürlich zum Gefang anschwellen, wie den Singvogel seine Stimme zu erheben die Natur treibt. Schallender Klang, das Klappen der Hände, das Gedröhn des Schildes, das Schrillen der Pfeife begleitet früh die wilde oder fröhliche Aufregung, die dann die laute Pauke und die Flöte und Lyra findet, während das Hüpfen

der Jugend zum Reigen und der wilde Triumphsprung über den erschlagenen Feind mit dem Jauchzen und dem Schwenken der Waffen zum Kriegstanz wird. Vielleicht ist dann schon die feste Wohnung gewählt und Baumstamm und Stein sorgfamer bearbeitet. Was ihm gefällt und tragbar ist, schleppt er hieher; aber sei es, daß es unmöglich war, dasselbe zu gewinnen, oder daß er unflät wandert, Vieles steht vor seinen Blicken, das er nicht mit sich führen kann, um sich daran zu erfreuen. Doch seine Phantasie ist kräftig, sobald sie einen Anknüpfungspunkt hat; ein einziges Zeichen, daran sie sich halten kann, und der Gegenstand, an den es erinnert, scheint ihm lebendig gegenwärtig. Das Kind sieht den Reiter auf dem Rosse; die Beine umschneit den Rücken desselben; da überschreitet es eine Gerte und die Gerte ist nun Roß. Seine Kraft für das Reale ist noch gering, dagegen ist seine Phantasie thätig und giebt genug Anhaltspunkte, um aus dem Unschinbarften sich das Lebendige vorzuzaubern. Wohl mag es dabei nachahmen. Eine Kreisform mit zwei Strichen darunter und zwei Strichen seitwärts, die sich in mehrere kleinere Striche verzweigen, ist ihm ein Mensch; da ist Kopf, sind Beine, Arme, Hände: damit hat es Alles gefagt; es hat copirt; denn Sprechen und Essen und Gehen und Fassen und Schlagen sind ja deutlich ausgedrückt. Aber ein solcher Aufwand von Nachahmung ist ihm gar nicht nöthig. Es hat von einem König und einer Prinzessin gehört und nun ist ihm ein glänzender Stein König und eine Glasperle wird die aller schönste Königin. Da liegt ein schwarzer Kiesel und das ist der böse Zauberer und dort findet es eine zerbrochene Nadel und das ist die garstige Hexe, welche die gute Prinzessin tödten will. Wie das Kind, so kindliche Völker. Das Symbol hat für sie volle Kraft. Das Fratzenhafte wird lange gar nicht als solches erkannt. Die Phantasie hilft für Alles aus. Auch Unformen und Mißgebilde erhalten dadurch ihre oft für lange Zeiten nachwirkende Weihe. Wie der Mensch das Stampfen des Jubels durch den ihm angeborenen Tact zum Rhythmus des Tanzes führt, wie er das Jauchzen anschwellen und abtönen läßt und auch die freieste schaffende Kraft der Phantasie, die Dichtung, in Maße bringt, vielleicht zumeist dem Tact des Tanzes und dem Klange des Instrumentes folgend, mit dem er das Wort zu begleiten gelernt hat, so nun lernt sein Auge die Regelmäßigkeit prüfen, die Symmetrie erschauen, Verhältnisse entdecken, sich an dem bunten Spiel bewegter Linien erfreuen und die Hand lernt ausführen, was das Auge schaut.

Wo ihn die Natur zur festen Siedelung führt und er mehr und mehr zum Bauen eines Wohnortes hingedrängt wird, da wird er gern mit wahrer Leidenschaft sich auf die unorganische Natur stützen, um an dieser seine Kenntnisse und seine Kraft auszulassen. Denn sie vermag er sehr schnell in ihren Hauptgesetzen zu erfassen; mit ihr kann er sicher hantiren; da kann er messend seinem inneren Trieb nach Ordnung genügen. Die statischen und mathematischen Principien hat er gefunden. Er weiß, wann ein Körper fällt, wann

er steht; wie er ihn stützen kann; er findet die Richtschnur — Pythagoras kann bei Entdeckung seines Satzes kein höheres Entzücken geüht haben, als der Mensch, der zuerst das Lineal anlegte und durch Drehung den Kreis entstehen sah! Wir finden jetzt andere Gesetze und verweilen in ihrer Ausübung mit Leidenschaft: so vermögen wir es kaum zu ahnen, welcher Stolz die Herzen der Menschen geschwellt hat, als sie den behauenen Stein auf den behauenen Stein setzten, daß er nicht fallen konnte und Alles mathematische Ordnung zeigte. Meint man, daß sonst Pyramiden gebaut wären? Könnten sie uns sonst so ergreifen, wenn nicht in ihnen Denkmäler des Geistes ständen, der die Natur zu ordnen gelernt hat?

So ergriff er die Körperwelt; aber auch der Ton hat das Ohr des Menschen empfindlich getroffen. Zwei Töne schrillten durcheinander und sie thaten weh. Zwei andere klangen und das war eine wunderbare Vereinigung; der Mensch konnte nicht genug lauschen. Da suchte er sie wieder; da horchte er, da klang die Saite fein, wenn sie kurz und dünn war, dumpf und tief, wenn lang und stark. Da griff er sie, wie er die Töne hervorlocken wollte und er stimmte das Instrument nach dem Verlangen seines Ohres. Zur Melodie fand er die Harmonie — Melodie und Harmonie, die wunderbaren Klänge, die selbst dem Hades den Schatten wieder zu entreißen stark genug geglaubt wurden, mit denen Orpheus die wilden Thiere zähmte und die Felsen bewegte, daß sie sich aufschichteten nach seinem Willen.

Aber rastlos drang der Mensch tiefer. Als der Bau des Unorganischen ihm leicht geworden, da begann er, immer noch im festen Anschluß an das greifbare Material, das Organische zu betrachten; die eigene Gestalt und das Thier, was er bis dahin nur benutzt, sah er mit Erstaunen. Sich selbst zumißt. Dort war der Baumstamm, lag der Thon, lag der Stein, den er schon zu bearbeiten gelernt. Prüfender vergleicht er die Wirklichkeit mit seinem eignen Gebild. Hinter der starren Form sieht er das Leben: Schönheit und Wahrheit werden auch hier für ihn mächtig. Seine Götter löst er aus den alten Formen. Vom Symbol wendet sich der Blick des Künstlers zum Ideal. Dieses sucht er für Götter und Menschen und Thiere. Die Freiheit der Form war gewonnen. Aber noch fehlte ihm die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, wie sie seinen Blicken sich farbig und im bunten Nebeneinander zeigen. Wohl hatte er schon versucht, auch sie zu fassen; aber der Stoff, den er noch nicht gewagt hatte zu verlassen, hatte ihn gebunden. Jetzt that er auch diesen Schritt. Malend bezwang er auch den Schein, die ganze Schöpfung so für die Kunst ergreifend, bis er Wald und Feld, Gebirge, Luft und Meere zu bannen wußte. Der Gipfel dieser Kunst ward erst vor Kurzem, vor wenigen Jahrhunderten von der Menschheit erklommen.

Der Künstlertrieb hatte indeß nicht gefeiert, der die Dichtung noch unter den Zelten, in Höhlen und Hütten gelehrt. Je weiter dem Menschen die Welt sich aufthat, desto feuriger strömten die Worte des Dichters, Erscheinungen

befingend und tiefen Gefühlen der bewegten Seele Ausdruck verleihend. Die Lyrik, das Epos entzückten; das Drama ward geschaffen. Über die Erscheinungsfreude hinaus hat sich bald der Geist forschend jenen tiefer liegenden Gefetzen zugewandt, die er nur mit dem Verstande erfassen konnte.

Aber nicht bloß als todten Stoff hat der Mensch die Natur ergriffen, um daraus das Schöne ersehen zu lassen; die lebendige hat er erfaßt; eindringend in ihre Ordnung wehrt er dem Zufall und feindlichen Gewalten, ihren Gestaltungen Schaden zuzufügen; das zu Dürftige nährt er, dem zu Üppigen wehrt er; dann auch in steter Bildung durch wohlgeleitete Zucht die Bildungen verschönernd. So pflegt er die lebendige Pflanze und erfreut sich ihrer in Anpflanzungen, die er, noch umgeben von übermächtiger Willkür der Natur, gerne durch mathematische Ordnung hervorhebt. Er baut sich den Garten, nicht bloß zum Nutzen, sondern auch zum Schmucke; in der Landschaftskunst kann er ganze Gegenden nach dem Princip des Schönen behandeln. Dann aber wählt er und bildet auch das Thier aus, das er sich zum Genossen und Diener gemacht hat. Und nicht vergißt er sich selbst. Nicht zum Kampfe allein, auch der Schönheit, des edlen Anstandes wegen, lernt er seinen Körper pflegen und üben und durch das richtige Maß von Arbeit und Ruhe, von beschwerlicher Kraftanstrengung und leichtem Spiel die Formen gewinnen, die ihm schön dünken. Nur durch Weisheit und sittliche Kraft und Tugend kann das Menschengeschlecht eine solche Stufe der Schönheit gewinnen. Sie wird weder von der Thorheit gefunden, noch durch Müßigkeit errungen. Volle Schönheit verkündet Harmonie der menschlichen Kräfte.

Den Inbegriff aller höheren Erkenntniß und seiner Vermuthungen, die höchste Einheit, die er im Wirken der Kräfte zu gewahren vermag, faßt der Mensch in den Begriff der Gottheit. Die Erkenntniß des Schönen, wie des Wahren und des Guten vereinigt sich ihm als etwas Göttliches. Will er dieses verehren, so giebt es für ihn im Gebiet der sinnlichen Welt nichts Höheres, als die gefundene Ordnung des Schönen. So gehen ihm Kunst und Religion in einander über, wie ihm auf diesen Stufen auch die Wahrheit nichts Anderes ist als die Religion, die er durch Phantasie zurundet, und harmonischer zu machen sucht.

Neue Erkenntnisse drängen sich auf. Auch die Ideale müssen sich wandeln. Andere Anforderungen stellt das Leben. Eine neue Weltanschauung bricht sich Bahn. Damit beginnt auch eine neue Entwicklungsfolge für die Kunst, anhebend vielleicht im Gegensatz zur letzten Vergangenheit, fallen lassend und verschmähend, was diese Schönes und Herrliches errungen, um ihrerseits neu auftauchenden Idealen entgegen zu streben.



Was ist nun diese Kunst, die, so vielgestaltig wirkend und so eigenthümlich geschätzt gegenüber der doch das Leben erhaltenden Arbeit, den Menschen durch die Geschichte begleitet und zu dem Höchsten in seiner Cultur gehört?

Sie reicht vom einfachsten Schmuck, der das Auge vergnügt, und etwa einem Sang, um ein Kind einzuwiegen, bis zu Götteridealen und der Schaffung himmlischer Welten oder der Darstellung vielgestaltigen Lebens und eines Völker umfassenden Schicksals.

Kunst ist ein höheres Können. Dies Können der Ausübung bezieht sich immer auf eine Schöpfung, welche der Phantasie ihren Ursprung verdankt — beziehungsweise dieser durchaus benöthigt ist. Kunst läßt sich also nicht mechanisch lernen und treiben. Alles Schaffen, welches durch die Phantasie vermittelt werden muß, z. B. das einfachste Nachzeichnen aus freier Hand, wird künstlerisch. Jedes Entwerfen einer Form in der Phantasie ist künstlerisch; die Nachbildung derselben nach dem Vorbild mit Lineal und Zirkel aber handwerksmäßig. Das Schöne gehört der Phantasie an und somit ist Streben nach schöner Form immer künstlerisch, aber auch das Erfassen des Lebendigen geschieht nur durch den Geist in der Äußerung als nachempfindende Einbildungskraft; und Darstellung des Lebendigen, des Befehlten in einer Schöpfung ist deshalb auch künstlerisch, selbst wenn das Geschaffene nicht schön sein sollte.

Gefchicklichkeit und Wissen u. f. w. werden danach Kunst genannt, wenn bei ihnen die Einbildungskraft, zumal auch in der Form der Divination hinzukommen muß, um sich in fremde Zustände zu versetzen und dem Unbestimmbaren eines anderen Geistes, Charakters Rechnung zu tragen. So z. B. spricht man von einer Reit-, Fecht-, Kriegskunst, sprach man von einer Arzneikunst. Es hat nicht bloß beim Reiten und Fechten das schöne Können, der Anstand dabei, Veranlassung zum Ausdruck Kunst gegeben, sondern die richtige Forderung, daß ein Meister im Reiten und Fechten nach dem Charakter der verschiedenen Pferde und Gegner mit einer in jedem Augenblick unwillkürlichen Nachempfindung oder Voraussicht zu reiten oder zu fechten versteht. Die Kriegskunst hat in gleicher Weise den Gegner und seine Pläne, dann auch die geistige Kraft, das eigene Heer zu befeuern die geeigneten Persönlichkeiten zu wählen u. f. w. im Auge. Nicht sie, sondern nur die Kriegswissenschaft, d. h. die allgemeinen, als die besten erprobten Grundsätze und meßbaren Bestimmungen lassen sich durch Bücher lehren. Was auf sichere Methoden, auf Meß- und Wägbares zurückgeführt wird, geht damit aus der Kunst in Wissen und technisches und sonstiges Können über. In dieser Weise ist die alte Arzneikunst mit ihrem geringen Wissen, wo die Divination das Beste thun sollte, immer mehr zur Wissenschaft der Medicin geworden. In dieser Weise wird die mechanische Nachbildung des Kunstschönen Handwerk, wogegen z. B. jedes Neubeleben und

Befehlen, wie es etwa der gute Leser einer Dichtung oder der Schauspieler oder der Musikant können soll, Kunst ist.

Alle Kunst kommt aus der Phantasie und wirkt in ihren Schöpfungen auf die Phantasie. Jede Kunst muß ästhetischen Sinn in sich haben, der aber nicht mit dem Verstandesgemäßen zusammentfällt, da die Einbildungskraft ihre eigenen Gesetze hat.

Diese gehört, allgemein gefaßt, zu den Hauptvermögen des Menschen, welche ihn zu dem machen, was er ist. Ohne sie ist er ein dumpfes, stumpfes Geschöpf des Augenblicks, jenen Geschöpfen gleich, welche „wandeln und weiden im dunkeln Genuß und trüben Schmerzen des augenblicklichen beschränkten Lebens, gebeugt vom Joche der Nothdurft“. Durch sie besitzt er noch die Vergangenheit und schaut in die Zukunft; durch sie allein kann er Ursache und Wirkung verbinden, indem er das Vergangene festzuhalten vermag. Wo sie stumpf ist, fehlt das Material des Vorstellens und Denkens; wo sie fehlt, ist Nacht.

Sie ist verschieden nach Stärke und Dauer, ist einseitiger oder vielseitiger. Wenn sie Gegebenes genau festzuhalten' und beliebig wieder in der aufgenommenen Weise zu erneuern vermag, nennen wir sie gutes Gedächtniß.

Doch ist sie nicht an das Gegebene gebunden, ist nicht bloß reproductiv, sondern auf höheren Stufen frei und productiv, eine besondere Kraft eines besonderen, gleichsam eine eigne Welt bildenden geistigen Wesens. Als solche wird sie oft im engeren Sinne Phantasie genannt. Die menschliche Phantasie ist die seltsame, geistige, daher nicht an das Irdisch-Wirkliche mit Raum, Zeit, Körperlichkeit gebundene Kraft göttlicher oder prometheischer Art, welche, selbst unräumlich, die Gestalten des Raums in sich gebärt und anschaut, ins Unendliche sich ausdehnen kann, für welche es keine Zeit giebt, welche sich entäußern und in Anderes hineinverfetzen und aus ihm sich gleichsam herausleben kann, welche Gegebenes fassen und belassen, aber damit auch aufs Willkürlichste schalten, es vergrößern, verkleinern, beliebig auseinandernehmen und zusammensetzen kann, der dadurch die wunderlichsten Combinationen und Gebilde möglich sind, welche schließlich kaum noch einen Zusammenhang mit dem Wirklichen haben, aus dem sie in den ersten Anfängen stammen; gleichsam ein Stück Urschöpfungsmacht hat sie zur Nachbildung nun eigene Schöpfungskraft und erzeugt die nur ihr angehörigen Gebilde. Ihre Kraft erscheint schrankenlos und kann dämonisch ins Maßlose, ins schrecklich-häßliche Willkürliche gehen, wie Träume, kranke Phantasien z. B. des Wahnsinns zeigen, wo die Vernunft, welche lenken und herrschen soll, ihre Macht verloren hat und die Phantasie in ungeregelter Thätigkeit wie eine abchnurrende Uhr dahintobt.

Wenn die Phantasie in ungebundener Weise ihren Launen folgend ihr Spiel treibt und dabei mit Vorliebe der Gesetze der Wirklichkeit, denen sie nicht unterworfen ist, spottet, nennen wir sie Phantastik. Auch diese hat

ihr schönes Maß, und darf, wie gesagt, nie ganz aus der Leitung der Vernunft entfliehen. Selbst wo sie die Grenzen überfliegt und in das Reich des Unsinns hineinflattert, muß noch Sinn im Unsinne bleiben. Alle Phantastik des wirklich Chaotischen, Ungeordneten, Unfinnigen wird häßlich. Daher alle krankhafte Verzerrung, wo das Band zwischen Erscheinung und Vernunft gerissen ist, die Willkür des reinen Unsinns, des Verrückten, Wahnsinnigen. Der Künstler, der bewußt solche Erscheinungen charakterisiert, wo die Idee des Werks dieselben erklärt oder fordert, z. B. im Feenmärchen oder im Drama — Lady Macbeth, Ophelia, König Lear — ist natürlich nicht mit dem zu verwechseln, der sinnlos das Sinnlose darstellt oder dem gar selber jene Zusammenhangslosigkeit innewohnt.

In der Einbildungskraft also wird die lebendige Vorstellung gebildet vom Gegebenen oder von dem eigenthümlich Erzeugten. In ihr geschieht damit auch jede Idealisierung, in ihr jenes Herbeiziehen von Nebenvorstellungen, das Zufließen von Ideen- und Idealverbindungen, das Erfinden, das spontan arbeitende Gestalten.

Das eigentliche Neuschaffen des Geistes, das freie, zweite, schöpferische Leben der Phantasie, in welchem das künstlerische Werk gezeugt und gebildet wird, entzieht sich vielfach dem deutlichen Erkennen. Daß nun gerade dies und jenes auftaucht, sich ansetzt, Form gewinnt, daß hier eine Empfindung sich so, dort anders, hier etwa musikalisch, dort dichterisch, dort malerisch, in jeder Form niemals wieder ganz gleich, immer in lebensvoller Eigenthümlichkeit umsetzt, das ist Begabung, wirkend im Enthusiasmus, in der Abgezogenheit des Geistes, der alles Andere, Wirkliche vergeßend, sich ganz dieser feiner inneren Welt und ihren Gebilden dahingibt.

Das Können der Kunst nun — und mit dem Können wird immer die Technik des Darstellens mitverlangt — kann danach ein sehr verschiedenes sein. Der Phantasie gemäß kann die Kunst einfach das Reale geistig, lebendig wiedergeben. Sie kann das Wirkliche charakteristischer machen oder idealisieren, indem sie es nach dem idealen Innenbilde hinsteigert. Sie kann Eigengebilde schaffen, völlig unwirklicher Art. Sie kann phantastisch schaffen. Immer ist sie dabei Kunst.

Das Ziel aber bleibt das Schöne, das Ideal, das harmonische Erfahren und Meister der Jedem das Seine in der Erscheinung zuertheilende Alles einigende Geist.

Eine naturalistische Malerei z. B., wenn sie das Leben aus der Natur heraus kann reißen, um mit Dürer zu sprechen, ist Kunst, kann eminente Kunst sein; in der Schilderung des Gemeinen, des Häßlichen, des Abscheulichen kann sich große Kunst offenbaren; Gaukelspiel der Phantastik kann holde Kunst sein, Kunst sich noch zeigen im Abstrus-Symbolischen. Doch nichts hat so Bestand, wie das Schöne, in so weit es als die wahre Form des uns liebsten, entsprechenden Wesens erscheint.

Die Kunst ist also nicht bloß eine Nachahmung des Wirklichen, noch besteht sie allein in Phantastik, wie einseitige Zeiten, z. B. nüchterne Aufklärung und überspannte Romantik behauptet haben. Die Kunst kann auch nicht allein auf Darstellung des Schönen eingeschränkt werden, wonach wir jede realistische und dahingehörige Kunst und die Komödie und Tragödie u. s. w. mit Plato folgerecht verdammen müßten.

Die Kunst ist nicht abhängig vom Zufall. Sie kann das Charakteristischste, das Schöne oder, wessen sie nun bedarf, für ihre Bildungen frei verwerthen, kann dafür das Unpassende, das Gleichgültige u. s. w. des Wirklichen weglassen. Kunst ist daher philosophischer als die Wirklichkeit, mit Aristoteles zu reden. Und sie ist geistig für den Betrachter und Hörer schon nach den Grundanforderungen des wohlgefälligen ästhetischen Begreifens hergerichtet.

Das Leben ist Wechsel in der Zeit. Alles Leben ist ein Fluß, wie schon Heraklit gesagt hat. Das wirkliche irdische Wesen lebt, aber dauert so nicht. Die körperliche Form ändert sich; die Thätigkeit ist in jedem Augenblick gewesen.

Nun kommt der Künstler. Er bildet den lebenden Körper etwa nach in Stein, in Erz; er malt ihn. Er schildert uns einen Charakter, erzählt Thaten, faßt die Empfindung in Worte. Das Kunstwerk ist äußerlich ein Todtes, aber es ist das mit dem Augenblick oder mit dem Leben überhaupt Vergehende dem Wechsel und Vergehen entrissen und so ist das Kunstwerk, in seiner Leblosigkeit geistig belebt, dauernder als das Leben, das es der Zeit und auch dem Raum zum Trotz bannt. Wo sind die Menschen, die Tage Homers, Phidias, Dante's, Rafaels, Shakespeare's, Rembrandts und wie sie heißen. Aber ihre Zeit lebt noch in ihren Werken. Kunst ist nicht Leben. Das Leben verfällt dem Tod. Die Kunst giebt im Tod das Leben.

Aus dem Wesen der Kunst quillt daher im Künstler der Drang zur Verewigung und sucht er für sein Werk das dauerndste Material.

Aber die Kunst hat deshalb auch zum eigentlichen Vorwurf dasjenige, was werth ist, dem Vergehen entrissen zu werden und der lebendigen Vorstellung immer erhalten zu bleiben. Was so charakterisch, so schön ist, daß wir es festgehalten wünschen im Strudel der Zeit und nicht von diesem Verwehungen sehen mögen — das ist Aufgabe der Kunst.

Weil nun in solcher Weise in ästhetischer Beziehung sich das Beste, was ein Volk nach Anschauung, Empfindung, Lebens- und Idealdarstellung besitzt, in der Kunst offenbart, so wird diese seine höchste Zierde und der unvergängliche Zeuge seines Geistes und Charakters. In der eigenthümlichen, nationalen Kunst legt ein Volk sein höchstes Können nach schöner Anschauung, Gefühl und Charakter, nach Auffassung und Idealen von Menschen und Dingen, Gott und Welt, Leben und Schicksal und höher erhofften Zuständen nieder. Daher ist seine Kunst auch sein Spiegel, der ihm sein eigenes Wesen zeigt. Sie wird damit in ihren Meisterwerken für die Jugendbildung eine Grundlage

der Erziehung, die z. B. für Ausbildung schöner, starker Empfindung, eines hohen Wollens, klarer Lebensanschauung nichts Besseres besitzt als was die edelsten Meister der Dichtkunst darin geschaffen. Über das einzelne Volk hinaus wird dann feine große und schöne Kunst zum werthvollsten Besitz für die Menschheit: man denke an indische, hebräische, griechische Dichtung, an die ägyptische, römische und griechische Architektur und die griechische Plastik: lebendige Zeugnisse der Vergangenheit mit ihrem Können und Streben, Marken der Cultur im Meer der Zeit, Vorbilder für das eigene, weitere Ringen.

Um ihre Ideen am freiesten auszudrücken, verlangt die Kunst ein möglichst gefügiges, bildfames Material. Sie kann die volle Kraft der Phantasie erst entfalten, wo sie im sogenannten toden Stoff arbeitet.

Ein Vorgebiet eigentlicher Kunst ist also da, wo Lebendiges zum Schönen herangezogen werden soll. Auch hier muß der Schönbildner oder vielmehr Erzieher ein Ideal vom Schönen haben, gegen welches hin er zieht.

Hier ist volles Leben auf der einen Seite: der lebendige Baum etwa, das Thier, der Mensch. Auf der andern Seite ist der Erzieher zum Schönen durch die Natur gebunden. Er kann das lebendige Object nicht beliebig formen; er muß mit den Kräften der Natur rechnen, kann bessern, aber Fehlerhaftes, Unrörmliches, Krüppelhaftes u. s. w. der Anlage nicht weg schaffen. Er kann verschönern, aber das Häßliche nicht schön machen.

Formveredelung, Besserung der Racen u. s. w. durch Bewahrung vor Schädlichem, Förderung des Gedeihens, gute Wahl, Zucht im weiteren und im engeren Sinn herrscht hier. Vegetation, Thier, Mensch kann danach und soll verschönt werden. Beim Menschen geht die ästhetische Bildung von den einfachen Anforderungen der Reinlichkeit, der gewöhnlichsten Forderung des Freiseins von ungehöriger Zuthat, bis zu den wichtigsten Erziehungsaufgaben, wie, Form und Wesen gleich berücksichtigend, für ihre Zeit die Griechen sie in Gymnastik und musischer Erziehung so trefflich lösten.

Anstandslehre und Gymnastik haben ästhetisch das Ziel, den Körper schön zu machen.

Nun aber giebt es Künste, welche zwar Lebendiges voraussetzen, aber nicht als Zweck, sondern nur als Mittel, als Material.

Die Tanzkunst z. B. soll den jungen Menschen leichte, anmuthige, rhythmische Bewegung und schöne Haltung lehren, aber als höhere Tanzkunst und als Mimik und Orchestik werden die schöne Bewegung selbst, der Tanz, die schöne Action die eigentliche, nur ihre eigenen Zwecke verfolgende Kunstaufgabe. Die lebendige Schönheit des Körpers in der Bewegung sichtbar das Höchste der rhythmischen Kunst ausübend oder durch stumme Sprache des Körpers eine Lebensdarstellung gebend, dient hier nur an sich, wie der Musiker

für die Ausführung der Composition. Nicht der Tänzer und die Tänzer, so wenig wie der Musikvirtuose oder die Orchesterpieler, sondern der Tanz oder die mimische Darstellung sind Hauptsache — von Kunststücken und Virtuosenleistung, wo diese zur Geltung kommen soll, natürlich auch hier abgesehen. Auch der dramatische Schauspieler ist als solcher nur Material und Mittel, der in seiner Rolle aufgeht.

Jede Kunst aber, welche zur Ausführung der befehlten Neuschöpfung bedarf, kann nur durch Künstler betrieben werden, welche nicht bloß technisch gebildet sind, sondern die Kraft des Lebendigmachens, der Befehle nach dem ihnen Überlieferten besitzen, seien es Tänzer und Mimen, Musiker, Vorleser, Sänger oder Schauspieler.

Ein Nebengebiet der Kunst ergiebt sich, wenn die Natur durch mechanische, chemische und andere Nöthigungen gezwungen wird, den Dienst ästhetischer Darstellungen zu übernehmen. Einfach geschieht dies z. B. in der Aölsharfe; künstliche Mechanik ist nöthig für Spieluhren und dahin Gehöriges. Das Spiegelbild der Erscheinungen unmittelbar festzuhalten, war die Erfindung der letzten Zeiten. Die Photographie giebt das Spiegelbild des Objects während der Augenblicke der Aufnahme. Die Beschränkung ist also die, daß sie nicht mehr geben kann, als die Erscheinung in dem ruhigen Augenblick enthält, wodurch sie für Vieles aber auch die höchste Anforderung erfüllt. Künstlerisch kann der Photograph sich nur durch Wahl des Standortes und des Moments, Stellung des Objects, dann durch das feine Gefühl für die immer verschiedene Lichtwirkung bethätigen. Die neuen Entdeckungen werden im Tonreich Entsprechendes ergeben können.

Die Kunst, in welcher der Künstler sein Kunstobject aus der Phantasie in die Wirklichkeit überträgt, theilt sich in verschiedene Künste. Im Allgemeinen kann man sie eintheilen nach Sehen und Hören, denn auf diese höheren Sinne sind wir in der maßgebenden Einbildungskraft beschränkt, somit auf räumliche und zeitliche Kunst. Oder, was nicht ganz damit zusammenfällt, indem wir beim Tanz und in der Mimik Sichtbares in der Bewegung haben, in Kunst der beharrenden Anschauung und Kunst der Bewegung: bildende Kunst und Mimik und Orchestik, Musik, Dichtung.

Doch hören wir einige andere Classificationen.

Kant theilt, seine Eintheilung einen Versuch nennend, nach Analogie des Ausdrucks, „dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, d. i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach mitzutheilen. Dieser besteht in dem Worte, der Gebehrdung und dem Tone (Articulation, Gesticulation und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mittheilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den anderen übertragen. Es giebt also nur dreierlei Arten schöner Künste: die redende, die bildende und

die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneneindrücke).⁴ Die redenden Künfte bestimmt er als Beredfamkeit und Dichtkunst. Die bildenden Künfte sind ihm entweder die der Sinnewahrheit oder des Sinnen-scheines. Die erste heißt Plastik, wozu die Bildhauerkunst und Baukunst gehören, die zweite Malerei, die sich nach eigentlicher Malerei und Luftgärtnerlei trennt. Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen kann in Musik und Farbenkunst eingetheilt werden. Mehrere Künfte können sich nun in einem und demselben Objecte verbinden: Beredfamkeit und malerische Darstellung in einem Schauspiele; Poesie mit Musik im Gefange, mit malerischer Darstellung dieser in einer Oper; das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiel der Gestalten in einem Tanz u. f. w. So Kant, ausdrücklich jedoch solche Eintheilung nicht für eine beabsichtigte Theorie, sondern für einen Versuch erklärend. Krug läßt die Kunst in tonische, plastische und mimische Künfte zerfallen. K. Ch. Fr. Kraufe scheidet in schöne Kunst und nützliche Kunst; die Darstellung wird bewirkt durch die Zeichenwelt der Sprache in der vorzugsweise so genannten Poesie, oder in der reinen Welt bloßer Töne in der schönen Kunst der Musik, oder in bleibenden Gestalten fürs Auge in der plastischen Kunst und in der Malerei, oder durch werdende Bewegungen und Gebärden in der Mimik, oder durch vereinte schöne, im Leben wirkende Thätigkeit, in der dramatischen Kunst. Dann soll aber auch das ganze Leben eine schöne Kunst sein; diese bildet die schöne Lebenskunst. Hegel theilt nach Gesicht, Gehör und Vorstellung. Sodann unterscheidet er die Kunst als symbolische, classische, romantische. Bei Herbartianern finden wir nach Wort, Ton und Bild geschieden. Vischer theilt in subjective, objective und subjectiv-objective Kunst. Zeising unterscheidet die Kunst der Töne, der Bilder und der Mimik, Carriere nach räumlichem Nebeneinander, Nacheinander in der Zeitfolge und dem in Raum und Zeit sich entfaltenden Wesen, fomit nach bildender Kunst, Musik und Poesie.

Diese Dreitheilung ist, wie auch das Angeführte schon zeigt, die gebräuchlichste: bildende Kunst, Musik, Poesie. Jede pflegt wieder dreifach aufgetheilt zu werden in Architektur, Plastik und Malerei, in Vocal- und Instrumental-Musik und die Vereinigung beider und in Epik, Lyrik und Drama.

Wie man aber noch sonst aufzuthellen pflegte, zeige folgendes Beispiel: Steinbart in seinen Grundbegriffen zur Philosophie über den Geschmack (1785) bringt zur Beförderung einer allgemeinen vorläufigen Übersicht des Schönen folgende tabellarische Classification: Die erste Hauptklasse enthält die schönen Künfte, die sich zu ihrer Darstellung nur Mittel von einerlei Art bedienen. Dahin gehören I. diejenigen Künfte, welche körperliche Gegenstände fürs Auge darstellen oder bezeichnen. a) Die bildenden Künfte, zerfallend in Plastik, Stuckaturkunst, Boffirkunst, Schnitzkunst, Bildhauerkunst in engerer Bedeutung (mit Hülfe des Hammers meißeln), Drehkunst und Schleifkunst, Steinschneidekunst, Stempelschneidekunst, Gießkunst. b) Zeichnende Künfte:

die Zeichenkunst in engerer Bedeutung, die Malerkunst; die mosaïsche (mufivische) Kunst, Kupferstecherkunst, Formschneidkunst, Bildwirker- und Stickerkunst. c) Die ordnenden Künfte: Gartenkunst, Baukunst, Bekleidkunst, Meublierkunst. II. Diejenigen Künfte, welche unkörperliche Gegenstände behandeln. a) Die sich natürlicher Zeichen bedienen: Mimik oder Pantomimikunst, Tonkunst. b) Die sich willkürlicher Zeichen oder Worte bedienen, die redenden Künfte: Wohlredkunst, Beredkunst oder Beredsamkeit, Dichtkunst. Die zweite Hauptclasse der schönen Künfte begreift diejenigen unter sich, welche zur Darstellung ihres Zwecks Mittel von mehrerlei Art verbinden und die man daher zusammengesetzte Künfte benamen könnte: Gefangkunst, Tanzkunst, Declamirkunst, die theatralischen Künfte. Von allen diesen Künften verspricht ihr Eintheiler die Regeln und den Gebrauch ins Licht zu setzen. Man sieht, er suchte gründlich zu sein. Man sieht aber auch leicht, wohin eine solche Gründlichkeit führt. Sind 1000 Eintheilungen aufgestellt, sind immer noch andere zu finden.

Theilen wir nach Räumlich-Beharrendem und dem in der Zeit sich Bewegenden, so bekämen wir auf jener Seite die bildende Kunst mit Architektur, Plastik und Malerei; auf dieser Seite Musik, Mimik-Orchestik und Dichtung. Dazu dann die Künfte, wo mehrere vereint wirken.

Jede einzelne Kunst hat ihr Eigenthümliches durch die Art ihrer Phantasie, ihr Material und die für sie allein mögliche Formung.

Die räumlich beharrende z. B. stellt nur einen Moment für immer bleibend dar. Das plastische Werk, das Portrait hat den Augenblick versteinert oder gemalt fixirt. Der Tanz, die Musik, die Dichtung giebt eine fortwährend für den Augenblick in die Erscheinung gerufene und dann wieder versinkende Folge von Anschauungen, Empfindungen und Vorstellungen. Die eine Kunst kann unmöglich dieselbe Wirkung wie die andere üben; keine kann eine andere ersetzen. Alle natürlich ergänzen sich.

Wir hörten, daß die Griechen die Kunst für Nachahmung des Wirklichen erklärten, wodurch sie dann allerdings für Architektur und Musik sogleich in das Gedränge kamen. Man kann nur theilen hinsichtlich einer rein aus dem Innern des Geistes hervorgegangenen oder einer durch das Vorbild in der Wirklichkeit beeinflussten, in solchem Sinn mehr oder minder nachahmenden Kunst. Architektur, Musik, rein rhythmische Tänze würden in jene, als rein formal, gehören; Plastik, Malerei, Dichtung, auch mimische und tönende Nachahmung in diese. Sobald das Leben selbst zu einem Object der Kunst wird, findet der Realismus und auch das Häßliche und Gemeine, weil wirklich, in der Kunst eine Stelle, wie schon früher bemerkt worden. Die lebensvolle, wahre Erfassung ersetzt in ihrer Weise dann das Schöne. Gefänstigt wird diese üble Seite der Erscheinung durch das Komische und den Humor. Je weniger derartige Nachahmung, desto weniger darf das Häßliche sich zeigen.

es macht dann das Kunstwerk direct selbst häßlich, wie zumeist die Architektur und Musik zeigen.

Gegenstand der Kunst ist das ganze Reich der Erscheinungen, von den stillen, starren Formen bis hinauf zum Erfassen des Schönen in dem ewigen Wechsel des Lebens, wo Proteus-Natur gezwungen wird, zu beharren und das Ewig-Bleibende zu erklären, und bis zu jenen Gestaltungen, in denen immer neue Lösung des Welträthfels, welches unser Leben ist, versucht wird.

Neue Kunst heißt nach dem Dargelegten: neue Ideale. Neue Auffassungen, Anschauungen, Empfindungen für einzelne ästhetische Gebiete, beziehungsweise des ganzen Lebens sind damit vorausgesetzt. Eine neue Kunst läßt sich deswegen so wenig beliebig machen, wie eine neue Philosophie oder eine neue Religion. In der lebendigen Geistesströmung wird sie gezeugt, wächst heran. Wie Pallas Athene im Mythos tritt sie dann wohl ins Leben, höchsten göttlichen Geschlechts, durch die kunstbegabte Hand — Hephästos oder Prometheus — frei geworden, gerüstet und kriegerischen Sinns für die neuen Ideen ihre Zeit erschütternd.

II.

Der Künstler.

Der Künstler ist der Poet im allgemeinen Sinne (Poet d. h. Macher; bei den Angelsachsen hieß der Dichter *scof*, Schaffer). Von der charakteristischen Auffassung und Darstellung der Erscheinungen bis zum vollsten idealen Erfassen und Darstellen geht sein Reich. Das Darstellen dessen, was sich nicht bloß nach angelernter Norm durch geistlose Fertigkeit, sondern nur durch eine Durchgangsarbeit der Phantasie in die sinnliche Erscheinung bringen läßt, bezeichnet die Grenze, wo sich seine Thätigkeit von der rein-mechanischen trennt. Die Dreiheit: Schönheitsinn, Einbildungskraft und das technische Können zum Ausdruck des inneren Bildes ist dem Künstler nothwendig. Schönheitsinn allein vermag nur einen Kritiker, Phantasie allein einen Phantasten, Darstellungsfähigkeit allein einen geschickten Techniker abzugeben. Auch eine Zweiheit jener Kräfte ergibt noch nichts voll Befriedigendes. Schönheitsinn und Einbildungskraft ergibt eben einen geschmackvollen Kenner und Dilettanten; Schönheitsinn und Technik den geschmackvollen Virtuosen; Einbildungskraft und Technik eine genialische Künstlerschaft, die nie sicher vor Ungeschmack ist.

Alles sinnliche Auffassen ist ein Hineinbilden in den Geist. Wer die sinnliche Welt nicht mit Energie zu erfassen vermag, wem die Feinheit und Sicherheit der Einbildungskraft fehlt, daß nichts darin haftet, der ist von vornherein für das ästhetische Erscheinungsleben unbrauchbar.

Wir sehen, wie verschieden die Künste sind; so verschieden wie sie und jede wieder in ihren Richtungen, so verschieden ist natürlich die künstlerische Begabung. Die eine ist architektonisch, eine andere malerisch, oder dichterisch oder musikalisch oder plastisch. Die eine ist realistischer, die andere idealistischer, die eine für das Bestimmte der Form, die andere phantastisch-romantisch und so fort. Die künstlerisch angelegte Natur hat Geschmack und Phantasie; der nur nachbildende Künstler hat keine freie producirende Kraft, keine Er-

findungsgabe, wohl aber — denn anders wäre er kein Künstler — die Einbildungskraft, das Gegebene künstlerisch nachzuempfinden, lebendig zu machen und durch sein technisches Können in die Wirklichkeit zu stellen. Der Vollkünstler producirt originale Kunstwerke, in denen er nach Anschauung oder Gefühl und Leidenschaft, oder Menschen- und Weltauffassung, wie sich das nun in Formen und Erscheinungen ausdrücken mag, immer mehr zu geben haben muß, als die Menge besitzt. Der große Künstler hat dabei immer ein neues Moment, eine neue Wendung, eine neue Idee, durch welche er anregend und fortbildend auf seine Zeit wirkt.

Handwerker und Techniker arbeiten für den Bedarf und den Nutzen. Der Künstler wendet sich an den seelischen Theil des Menschen; sein Werk mag auch Nutzen haben, aber nicht dieser ist sein Zweck, sondern die Schönheit — diese im weiteren Sinne genommen — und damit eine geistige Wirkung auf den Betrachter oder Hörer seines Werks. Sein Reich ist also von einer andern Welt als die gewöhnliche, für die er deshalb auch gewöhnlich einige Mängel, respective ein Zuviel an Gefühl, Leidenschaft, die Wirklichkeit nicht voll berücksichtigende Einbildungskraft hat.

Die früheren Betrachtungen ergeben schon, was der Künstler soll und kann. Die Einzelkünste werden das noch näher darlegen. Genug, daß er diese wirkliche Welt nicht bloß nach ihrem Charakteristischen und Schönen, sondern auch die zweite Welt des Geistes, der Phantasie mit ihren Träumen, Einbildungen und Idealen beherrscht. Sein Kunstwerk zeigt die Wirklichkeit, die Gegenwart in einem Zauberspiegel; er belebt darin wieder das Vergangene; er zeigt darin Ideale; er stellt darin die Probleme der Zukunft hin. Er hebt in andere Welten. Er schafft Götter und Teufel, selige Inseln und Walhallen, Höllen und Paradiese. Er verklärt die Gefühle, er erhebt, vereinigt, befeelt; er erheitert und erschüttert; er reißt den Flitter herab und zeigt die Schande dahinter, zeigt das Entsetzliche und er ordnet wieder, wie die Materie, so die Empfindungen. Die Natur muß sich ihm harmonisch fügen und die schwere todte Masse sich frei und schön aufbauen, überall durchgeistigt, wie sie mit einer Kraft die andere trägt und die reinen Formen annimmt, die ihr der Geist zudictirt, oder er stellt die Lebendigen in der Wahrheit ihrer Form dar, die wir die Schönheit nennen.

Das Schöne, Große, Erhabene kann nur die dafür befähigte Seele erzeugen. In sich muß der Künstler haben, was er darstellen will. Es ist wie ein göttliches Schaffen, das des großen Künstlers. Geheimnißvoll göttlich ist es auch immer aufgefaßt, wie es geschieht in lebendiger Kraft, tief ergriffenen Gemüthes, feurigen Geistes, wie in leidenschaftlicher Liebe. Doch ist Entzückung Vater, so ist Vernunft Mutter der Künstlerseele. Zeugend, nicht zusammenleimend muß geschaffen werden; inneres Leben muß die Gestaltungen durchströmen; vom Geist gezeugt, wirken sie auf die Geister. (Wie hat unser größter Dichter, Göthe, hineingeleuchtet in dieses geheimnißvolle

Schaffen. So vor Allem im Faust!) Wie Geschöpfe einer höheren Welt, wie göttliche Gestaltungen, als deren Ausdruck sie oft gelten, ja zur Gottheit selbst oft erhoben, treten diese vom Unwesentlichen und Gemeinen freien Geschöpfe der Phantasie des Künstlers dann vor die bewundernde, tief ergriffene Anschauung.

(Wo ist eine Religion, in welcher nicht der Mensch solche Schöpfungen seiner eignen Phantasie über sich selbst erhoben hat, um sie höher zu achten, zu lieben und zu fürchten als alle Wucht und Macht der Materie und sinnlichen Wirklichkeit?)

Die lebendige Bildung des Schönen geschieht in der Phantasie durch eine alles Beengende, Fremdartige, Störende und Unwesentliche von sich fernhaltende Concentrirung der geistigen Kräfte, welche meistens mit einer bedeutenden Anspannung und Erregung verbunden ist und sich zum Enthusiasmus, zum göttlichen Furor oder dem schönen, sogenannten dichterischen Wahnsinn steigert, der alles Andere vergißt und ganz seiner inneren Arbeit dahingegeben ist. „Kommt Jemand, sagt Plato im Phädrus, ohne diese Begeisterung für die Mufen vor den Tempel der Dichtkunst und glaubt, bloße Kunst werde hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, so wird er wie ein Todter unter Lebendige kommen und sein Dichten als eines bloß Vernünftigen wird gegen die beflügelten Sprüche der Begeisterten wie Nichts sein.“ Das heißt, machen, nach dem Verstande zusammenrichten, auch bei der größten technischen Fertigkeit oder Einsicht in das, was Noth thut, läßt sich das Kunstwerk nicht. Im Enthusiasmus, in heiliger Erregung tritt die künstlerische Kraftentfaltung in ihrer Unbewußtheit am auffallendsten hervor. Die künstlerischen Ideen strömen von selbst. Ungefucht reiht sich das Passende, das Nothwendige an, wird das Schöne erkannt, verschmolzen. Dann strömt auch wohl das innere Gebilde wie von selbst in die Erscheinung über. Das Wort, der Ton kommen und lassen sich nicht suchen. Die Hand scheint lebendig. Dann giebt es ein Schaffen, wie es uns z. B. von Michelangelo erzählt wird: „Wer nicht selbst Zeuge davon gewesen, kann's kaum glauben! Er fiel mit einem solchen Eifer, mit einer solchen Wuth über den Marmor her, daß ich glaubte, das ganze Werkstück müßte in Stücke zerfahren. Auf einen Schlag löste er 3 bis 4zöllige Scherben ab und hielt sich dabei so genau an seine Muster, daß, wenn er den Marmor nur ein wenig weiter angegriffen hätte, er alles verdorben haben würde.“

Aber nicht bloß in heller Flamme, auch in stiller Glut, oder langsam in künstlerischer Wärme sich zeitigend gehen die Bildungen vor sich. Oft setzt sich langsam ein Keim an; unklare Gestalten beginnt; der Künstler weiß selbst noch nicht, was werden wird. Allmählig wird es ihm klarer; sein Ziel wird ihm sicherer; nun ordnet sich alles Nöthige langsamer oder schneller ein. Oft ist das Ringen sehr schwer; hundert Ansätze und Versuche schlagen fehl, denn wenn er auch nicht das Richtige zu finden weiß, so muß er doch

gleich empfinden, daß etwas noch nicht richtig ist. Je umfassender das künstlerische Werk, je mehr dabei zu berücksichtigen, desto langsamer natürlich im Allgemeinen dieses Vorarbeiten und Heranbilden.

Gewöhnlich werden die allgemeinen großen Züge zuerst feststehen. Vorher beginnt selten der Anfang zur Ausführung. Nun kommt die Skizze, der Entwurf. Hier steht Festes vor der künstlerischen Anschauung, Manchem nothwendig. Nun beginnt die weitere Ausarbeitung. Zum Schluß wird das Einzelne durchgegangen und geglättet. Doch kann auch die ganze Arbeit bis auf die bestimmte Ausführung ins Innere gezogen sein und der Künstler selbst Umfassendes dann gleich fertig liefern. Kleineres kann momentan erfaßt und gebildet werden.

Die künstlerische Verbindung des Einen und Mannigfaltigen, das Abschließen nach Ganzheit, schöner Ordnung u. s. w. nennt man die Composition. Beim Einzelnen darüber Näheres.

Wir pflegen Anlage, Talent, Genie zu unterscheiden, Genie die höchste Begabung nennend. Sollen wir dieses charakterisieren, so können wir es am einfachsten die Kraft nennen, die den Kernpunkt der Dinge ergreift, die ohne Umschweife das Hauptgesetz findet, das den Erscheinungen zum Grunde liegt und vielleicht unbewußt mit diesem stets einfachen Gesetze kurz und sicher operirt, während alle Anderen sich mit verwickelten Operationen und mühevollen Zusammensetzungen abquälen, die doch schließlich kein so genaues Resultat ergeben. Dies gilt vom Erfinden, wie vom Ausführen. Für jenes hat es den richtigen Tact: es hat die Wünschelrute, die auf der Stelle hin schlägt, wo das lebendige Wasser drunter verborgen; es findet die bewegende, die große Idee, die befruchtend die Dürre tränken kann; sie raucht herauf mit Macht, oft überschwemmend, wohl schadend, bis sie gefaßt ist, dann aber immer schön, nützlich, nothwendig. In der Ausführung kennt das Genie nicht die Schwierigkeiten, welche Andere erblicken; es hat keine Binde vor den Augen, die ihm nur Schritt vor Schritt gestattet; sein Blick ist hell; so setzt es lächelnd über die kleinen und falschen Hindernisse; Schein täuscht es nicht; so gerade wie möglich eilt es dem Ziele zu. Das Genie weiß sogleich, worauf es ankommt und wie es eine Sache anfaßen muß, um sie zum guten Ende zu bringen. Es operirt mit dem Grundgesetz, das einer ganzen Erscheinungsart zum Grunde liegt; so schleppt es sich nicht mit Ballast und tausend Mitteln, aus denen es für jeden Fall eins oder mehrere herausnehmen muß, ob sie passen; so bildet es kein Stückwerk, sondern schafft immer etwas Ganzes. Es bleibt darüber nicht in Kleinigkeiten stecken, quält sich nicht in der Zusammenfassung des Stückwerkes ab; es giebt einen Guß. Es nimmt den großen Stoff; mächtiger Enthusiasmus ist das Feuer, darin es ihn bezwingt, ihn durchglüht; während kleinere Flammen nur herumlecken und schwärzen oder Stücke abschmelzen, bringt es ihn in Fluß und gießt ihn in die bestimmten Formen. Es gleicht in seiner Kraft, in seiner Einheit der

Sonne. Des Genielofen Werk ist gleich dem Glanze von vielen Lichtern, die dem gewöhnlichen Blicke eine Flamme zu fein scheinen, bei näherer Betrachtung sich aber in die vielen einzelnen Flämmchen auflösen.

Das Genie erfindet kein Gefetz. Es findet dasselbe. Es ist kühn, sicher, frei, Zwang hassend auf seinem Gebiete, aber es giebt nichts, was weniger willkürlich ist. Willkürlichkeit und wahres Genie schließen einander aus. Es hat großen Zug, großes Ziel; es ist durchaus natürlich; darum hat es nichts Verwickeltes, Verkünsteltes; es wirkt einfach, einfacher als alle anderen, weil es nach einem einheitlichen Urgefetz handelt; es braucht die wenigsten Mittel, weil es stets die trefflichsten ergreift, es ist ohne Flitter, verliert sich nie in Raffinerie, in Künsteleien. Es ist ursprünglich, angeboren, Gottgabe. Darum ist es aber auch durch keine Erziehung hervorzutreiben. Es kann auf Thronen geboren werden, um die Welt zu erschüttern, aber es steht auch feine Wiege wieder in einem Advocatenhause, auf einer rauhen, wilden, verachteten Insel; jetzt wird es einem Patricier oder dem Alderman eines Landstädtchens geboren, dann ist es ein armer Zimmermanns- oder Bergmannssohn, oder ein Hirtenknabe treibt seine Heerde auf der Haide und wird König und ewiger Dichter, oder wird Künstler, der eine neue Zeit einleitet, oder Papst, der die Geisteswelt seiner Kirche hämmert.

Dem Talente fehlt das Ursprüngliche, dieser höchste zündende Funken, dieser Blick und Griff, um die Hauptfache, den Kernpunkt, das Princip zu erfassen und auszuführen. Es hat eine große Anlage, schnell aufzufassen, abzusehen, zu lernen, was ihm gezeigt wird; es verbessert, wenn es auch meistens die Operationen nicht wesentlich vereinfacht, sondern seine Force darin besteht, sie mit sehr großer Geschwindigkeit zu verrichten. Wo es erfindet, ist es mühsamer, mehr durch Arbeit, durch Nachdenken und Vergleichen als durch schnellen Blick findend. Natürlicher Weise giebt es nicht immer eine scharf gezogene Grenze zwischen Talent und Genie. Das Eine geht oft in das Andere über. — Gewöhnlich versteht man unter Talent die Befähigung für eine Einzelheit, während das Genie als das eine Gesamtheit einer Thätigkeit Umfassende erklärt wird. Dies kann richtig sein, trifft aber nicht immer zu. Jemand kann in allen Stücken ein Talent sein und ist darum doch kein Genie, und ein Anderer bleibt ein Genie, wenn er auch nur nach einer Seite hin die angegebene, angeborene Begabung hat.

Genialisch nennt man die Anlage, welche Spuren des Genies aufweist, Lichtblitze, stark genug, um auf Augenblicke das Dunkel zu erhellen, aber ohne Dauer. In ihr wechselt das Gewöhnliche mit dem Ausgezeichneten. Jetzt gelingt ein guter Griff, das nächste Mal bleibt Alles auf dem Niveau der Alltäglichkeit. Die Schwächen sollen meistens durch Übertreibung verfleckt werden.

Wie unbewußt das Genie auch das Herrlichste schaffen kann, wie getzlos es häufig erscheinen mag, weil es nach den höchsten, aber darum

bisher dunklen und verborgenen Gesetzen schafft, so ist die Unklarheit über sich und die Gesetze durchaus nicht nothwendig. Im Gegentheil, reifend wird sich das Genie des anfangs unbewußt Ausgeübten bewußt werden. Thöricht aber ist, wenn Mißverstand meint, daß Gesetzlosigkeit das Wesen des Genies ausmache, und daß ein solches des Studiums, der Mühe und Arbeit und aller Regeln überhoben sei, ja dergleichen verfhmähen müsse, weil nur das von echter Begabung zeuge, was gleichsam aus dem Nichts erschaffen werde.

Glücklicher Weise ist die genialische Zeit vorüber, welche so räfonnirte und danach handelnd sich verdarb, und der alte Spruch wird wieder mehr beherzigt, daß die Götter den Schweiß vor die Tugend gestellt haben.

Wie groß die Begabung sei, Anstrengung kann Niemandem erspart werden, der Großes leisten will. Seht nach, wie Mozart, wie Rafael gelernt hat. Leset, wie Michel Angelo drei Mal — zehn Mal so lange kann man sagen, Anatomie studirt hat, als für unsere Ärzte hinreichend erachtet wird, denen man sein Wohl und Wehe in der Gefahr anvertraut. Wer nicht sieht, wie Shakespeare gearbeitet hat, der ist blind. Und Schiller und Göthe, wer ist fleißiger als sie gewesen? Oder ist Napoleon im Traum zum Kaiser geworden, haben Alexander und Julius Cäsar durch Nichtsthun sich zu ihrer Höhe aufgeschwungen? Hat ein Newton, ein Gauß, Kepler, Händel, Beethoven gefeiert?

Aber da hält man sich oft an Äußeres, weil man nicht die innerliche Arbeit des Genies sieht, wenn es müßig zu sein scheint. Das Genie ist eben selten oder nie müßig. Es arbeitet oft hart und schwer, wenn man meint, es feiert. Es ringt mühselig, wo ein Anderer leicht hinübergleitet. Weil es keine Binde vor den Augen hat oder sich dieselbe abreißt, so sieht es die Abgründe, die Andern verborgen bleiben, die Morfchheit des Steges, darüber der Weg führt, dem sich sonst Jeder blindlings und gläubig anvertraut. Immer findet es das tiefere Urgesetz, aber selten ist es von der Gottheit so begnadigt, daß es nun dazu keiner Mühwaltung mehr bedürfe. Es hat oft die größten Schwierigkeiten wegzuräumen, viele Schranken mit verzweifelter Anstrengung zu durchbrechen, ehe es Raum gewinnt, seine Kraft zu entfalten, seine Mittel anzuwenden, der nöthigen, schwierigen Technik Herr zu werden.

Daß auch das Genie lernen muß, was vor ihm schon gewonnen ist, versteht sich von selbst. Das muß, soll es fruchtbar sein, die Grundlage abgeben, über die es sich erhebt. Will es dabei die Regeln verfhmähen, die vor ihm durch Natur geboten, durch Genie und Talent gefunden sind, meint es, Alles selber aus sich finden zu müssen, so vergeudet es natürlich seine Kraft. Trefflich sagt Rumohr darüber: Die sich selbst Belehrenden unter den Künstlern bleiben häufig an wahren Armseligkeiten hängen wie die Fliegen am Leime. So Vieles, worauf man nur im Verlauf von Jahrhunderten gelangt ist, sollen sie für sich erfinden, und das geht dann nicht. — Freilich ist des Genies Arbeit nicht die eines Schulfuchses. Es fliegt wohl,

wo Diefes Zoll um Zoll vorrückt; es sieht an einem Beispiele, was Diefes an hundertsten oft nicht findet, die Regel. Aber ganz abgesehen davon, daß das Genie sich nicht auf alle Thätigkeiten erstreckt, daß aber der Mensch danach zu ringen hat, in jeder Beziehung nicht unter dem Niveau seiner Zeit zu stehen, so wenig er im Niveauemenschlichen aufgehen soll, so gilt, was den Fleiß betrifft, ewig die Fabel vom Füllen, Efel und der Schnecke: Füllen, Efel und Schnecke wetteten um ein Krautfeld. Das schnelle Pferd glaubte übermüthig, es habe Zeit, sich in Galopp zu setzen, wenn der Efel am Fuße des Hügels laufe, darauf das Feld lag, und die Schnecke nur einen Schritt davon entfernt sei. Der Efel wollte aus Faulheit auch noch warten, so lange das Füllen noch Poffen trieb. Die Schnecke aber kroch stetig vorwärts, und als jene sich plötzlich darauf befanden, daß es an der Zeit wäre zu laufen, da hatte sie das Feld gewonnen. Da haben wir das große, das tüchtige und das kleine Talent. Wie Vielen ist es nicht ergangen wie dem Füllen! Man täufche sich nur nicht zu sehr mit dem Spruch, daß das bedeutende Talent, das Genie sich doch durchringe und schließlich triumphire, wie viele Hindernisse ihm auch entgegenständen, wie es sich auch selbst vergessen hätte. Die Sieger werden bekannt: wie Viele zu Grunde gegangen sind, das weiß Niemand. Nur hier und da taucht eine solche Kunde auf. Auch der Starke muß sich üben und in harter Anstrengung die Kräfte stählen oder der Athem geht ihm aus, wenn es Kampf gilt, die Sehnen werden schlaff und der Siegeskranz geht verloren.

Am klarsten wird die Nothwendigkeit zu lernen bei der Technik. Was hilft alles innere Können, wenn das Können der Form nicht damit verbunden ist! Was ist ein Bildhauer, der nicht Meißel und Hammer zu führen versteht! Aber Michel Angelo hieb auf den Block und kein Schlag ging zu tief; er schien nicht zu wissen, was er in der Begeisterung that. So arbeitet das Genie. Ja, aber das, welches von Kindesbeinen an mit dem Marmor und dem Meißel vertraut war, die sie mit der Muttermilch schon in sich gefogen hatte, wie der große Buonarotti von sich sagte. Das Musikwunder muß zum Klavierspiel seine Finger üben, muß die Technik lernen; auch ein Shakespeare kann nicht Sprache und Stoff aus sich herausspinnen.

Der Künstler muß „können“. Und das Können will gelernt sein. Es ist hier nicht der Ort, auf die Technik des Künstlers einzugehen. Aber ohne sicheres Darstellungsvermögen kann nie von einem Künstler die Rede sein. Auch der Künstler soll in seiner Kunst wissen, aber er ist kein Gelehrter, der im abstracten Wissen seinen Beruf sieht. Wie weit er die strenge Wissenschaft, die etwa zu seinem Fach gehört, zu bewältigen vermag, ohne daß ihre Abstraction seinem künstlerischen, Erscheinungs-frohen Wesen schadet, hängt natürlich von der Begabung des Einzelnen ab. Ausdehnung und Tiefe der Kenntnisse nützen ihm, wie Jedem, aber nie darf vergessen werden, daß nicht die abstracte Kenntniß, sondern nur das lebendige Darstellen den Künstler macht. Darum hat der Künstler seinen Geist sorgfältig vor Allem zu be-

wahren, was ihn hierin nicht fördert, sondern stört, seiner Sicherheit schadet und ihn nur verwirrt. In der Theorie soll er sich an die Grundsätze halten und sich nicht durch Detail zerplittern. Vor Allem soll er seine Einbildungskraft nicht unnütz abmüden und das Ursprüngliche, das er besitzt, sich nicht nehmen lassen. Am allerwenigsten soll er sich durch Systematisirung, welche immer nur ein gelehrtes Hülfsmittel ist, einschränken und den freien Blick für das volle Leben und dessen ewig wechselnde, freie Erscheinungen verkümmern lassen. Doch für wen gilt dieses nicht?

Aber wenn nun auch Anlagen vorhanden und durch Fleiß ausgebildet sind, dann ist immer noch ein Großes, außer dem Künstler Liegendes nothwendig, um seine Kraft zur Entfaltung zu bringen. Die Zeit muß seiner Kunst günstig sein und ihm Gelegenheit geben, sie zu üben; nicht bloß für sich; durch den Kampf mit anderen Kräften muß der Genius angespornt und belehrt, durch den Sonnenschein der Anerkennung muß er zur Blüthe gebracht werden. Die Seele des Künstlers gleicht der Pflanze. Verständniß, Anerkennung ist ihre Sonne. Gänzliche Verkennung wirkt wie das Dunkel; sie verblaßt, wird krank, verkommt; all' ihr Treiben und Ringen hilft nichts ohne Licht und Wärme. Gleichgültigkeit ist der ewig graue Himmel, der das Wachsthum hindert und die Farben verblaßt; zu schneller und zu großer Ruhm freilich ist Sonnengluth, welche überreizt, verdörrt und verzehrt. Auch hier ist ein Maß, das durch Verständniß gesetzt wird. Nichts ist schlimmer als leeres Preisen. Aber es hilft nur zu häufig nichts, den Künstler zu warnen und ihn auf Donatello hinzuweisen. Der Eitle wird immer nur begierig nach dem Lobe haften und den Tadel ungerecht finden. Donatello ging von Padua fort, weil man ihn in den Himmel hob, ohne ihn zu verstehen; er wollte lieber zu den scharfzungigen, aber vorständnißvollen Florentinern zurückkehren, die ihm weniger gaben, ihn minder lobten, ihn scharf kritisirten, bei denen er aber nicht in Gefahr stand, eitel zu werden und das zu vergessen, was ihn groß machte. Wehe dem Künstler, der sich in Selbstbehagen und Schmeichelei einspinnt! Sonst aber ist er dem Mann im Märchen zu vergleichen, der mit seinem Schwerte durch Eisen, Stahl und Stein durchhauen konnte, aber elendiglich umkommen mußte, als man mit Kürbissen umkleidete Feinde gegen ihn ausschickte. Es muß geistiges Feuer und Charakterfestigkeit in der Zeit liegen, dann vermag der Genius jeden Widerstand zu besiegen; eine schwammige, hölzerne Epoche jedoch, die weder Klang noch Feuer giebt, wenn man an sie schlägt, ist der Tod für jedes künstlerische Streben.

Gerade in jetziger Zeit hört man häufig die Frage erörtern, wie der Staat für die Pflege der Kunst zu sorgen habe. Der Staat, das ist das in einem Machtausdruck repräsentirte Volk, soll nach Kräften die Kunst fördern und benutzen, um sich durch schöne und erhabene Werke des Künstlergeistes zu ehren, dadurch ein Zeugniß zu geben von der Kraft und Hoheit des

Volksgeistes, aus dem solche Kunstwerke geboren sind und somit sich, dem Volke, der Zeit herrliche Denkmale setzen.

Mit folgenden Worten befahl Florenz den Bau seines Domes: „Dieweil die höchste Klugheit eines Volkes von edler Abkunft darin besteht, in seinen Angelegenheiten so zu verfahren, daß aus seinen öffentlichen Unternehmungen eben so sehr ein weises, wie ein hochherziges Handeln offenbar werde, wird dem Arnolfo, dem Baumeister unserer Gemeinde, aufgegeben, ein Modell oder auch eine Zeichnung für den Neubau der Kirche H. Reparata zu machen, von einer so hohen und erhabenen Großartigkeit, daß nicht Kunst und Gewalt der Menschen sie größer und schöner erdenken könne.“

Was die Mächtigen und Reichen betrifft, so ist natürlich ihrer persönlichen Neigung Alles überlassen. Nur aufmerksam kann man sie machen, wie es eine der besten Verewigungen ist, Werke der Kunst hervorgerufen zu haben. Freilich, Würdige sollten dazu Würdige finden. Aber, was ist für Viele Nachruhm! Kann man ihn essen, kann man ihn trinken? Fühlt man ihn, hört man ihn, wie Falstaff sagt? Solche Denkmale erfordern einen Sinn, in dem es mit Schiller klingt:

Von des Lebens Gütern allen
Ist der Ruhm das höchste doch.
Wenn der Leib in Staub zerfallen,
Lebt der große Name noch.

Schwierig ist die Frage, welchen Antheil der Staat an der Bildung des Künstlers nehmen solle. Ja, sie läßt sich überhaupt nicht genau beantworten. Er fördere die Vorbedingungen, möchte man sagen, und benutze die besten Künstler. Damit genug. Je weniger er unterstützend eingreifen braucht, desto besser. Je mehr sich die Kunst frei aus dem Volksgeiste heraus entwickelt, nicht durch außerordentliche Aufmunterungen, Prämien und dergleichen künstlich geweckt und erhalten, desto sicherer und kräftiger ist ihr Gedeihen. Eine frei sich entwickelnde Kunst sproßt aus tiefem, ihr zuzugedem Erdreich. Erde auf einen Felsen tragen und dahinein künstlich Blumen pflanzen, die schnell aufschießen, sobald sie aber auf den Felsen mit ihren Wurzeln stoßen, verdorren, oder mitfammt ihrer Erdschicht vom ersten Unwetter hinweggeschwemmt werden, das ist nur zu häufig die von Oben herab einem Volke aufgedrungene Kunst. Aber ist der Boden vorhanden, dann auch den Samen nach Kräften hineinstreuen. Darüber aber läßt sich kein Recept geben. Der richtige Tact allein ist maßgebend.

Erzwingen läßt sich die Kunst nicht. Denn die Weltanschauung, aus der heraus sie bilden muß, und Ideale lassen sich nicht ausdenken, nicht durch hohe Preise hervorzaubern und erkaufen. Ist sie todt, so läßt sich ihr höchstens ein Scheinleben einflößen. Immer aber soll man bei schwachem Kunstleben durch Anstalten, Sammlungen, Unterstützungen dafür wenigstens

forgen, daß das künstlerische Können, die Technik nicht ganz verloren geht und das Kunstbewußtsein nicht zu schnell verfliehet. Ist der Geist entflohen, soll man die Form wenigstens erhalten:

(Phorkyas zu Faust, als Helena verschwunden ist und nur Kleid und Schleier ihm in den Armen geblieben sind:)

Halte fest, was Dir von Allem übrig blieb!
 Das Kleid, laß es nicht los! Da zupfen schon
 Dämonen an den Zipfeln, möchten gern
 Zur Unterwelt es reißen. Halte fest!
 Die Göttin ist's nicht mehr, die Du verlierst,
 Doch göttlich ist's. Bediene Dich der hohen,
 Unschätzbar'n Gunst und hebe Dich empor!
 Es trägt Dich über alles Gemeine rasch
 Am Äther hin, so lange Du dauern kannst . . .

(Goethe: Faust II.)

Das Leben selbst läßt sich nicht geben, aber, ist es vorhanden, dann wohl die Kränze, die den Sieger beglücken. — Von der Thorheit, die wir nicht selten in absolutistischen Staaten sehen, in der Kunst Unmögliches möglich machen zu wollen, brauche ich nicht zu sprechen. Acclimatisirungsverfuche sind in allen Dingen gut. Treibhäuser und Menagerien sind ausgezeichnet. Aber fremde Kunst einem Volke aufzuzwingen wollen, ist oft gerade so, als ob man Elephanten in den deutschen Wäldern züchten wollte. Namentlich vergesse man nicht bei dem Verfuche eine fremde Kunst heimisch zu machen, daß gewöhnlich das Unkraut am kräftigsten Wurzeln schlägt und am besten wuchert, während der edle Same häufig auf ungewohntem Boden nicht aufläuft oder doch nur kranke Pflanzen hervorzutreiben vermag.

Lernen kann der Künstler von Allen. Aber für die Kunst gilt, daß ein Volk nur von denjenigen Völkern ersprießlich lernt, mit denen auch eine körperliche Vermischung einen unverkümmerten oder edleren Menschenschlag erzeugt. So ist der Kaukasier auf Kaukasier angewiesen. Der Mulatte steht tiefer; nur der Neger hat gewonnen. Negermäßiger und mongolischer Geschmack wird nicht geeignet sein, dem des Kaukasiers aufzuhelfen. Chinesische Kunst z. B. uns aufzupropfen wollen, ist barock und schädlich. Einzelnes, namentlich technische Leistungen sind nicht mit der Kunst zu verwechseln; sie können von jedem Volk und zu jeder Zeit erlernt werden.

Rechte Kunst, das vergesse der Künstler nie, ist hinsichtlich des Inhalts und der Form wie die Natur; eins läßt sich vom andern nicht lösen:

Natur hat weder Kern noch Schale,
 Alles ist sie mit einemale.

So muß auch das Werk des Künstlers sein.

III.

Stil. Manier.



Wir nennen Stil die Ausdrucksweise, wie ein Ding in die Erscheinung tritt. Die Art des Darstellers wie des Dargestellten läßt sich bei einem Kunstwerk ins Auge fassen. In Bezug auf letztere muß die Erscheinung, wie früher gezeigt worden, dem Wesen entsprechen, um zu gefallen. Der Stil eines Kunstwerks beruht für den Künstler „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Formen zu erkennen“. (Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.)

Da ein Kunstwerk stets das Wesentliche seines Gegenstandes zur Darstellung bringen, den charakteristischen Ausdruck desselben in der entsprechenden schönen Weise geben soll, so ist damit bei jedem vorausgesetzt, daß es Stil habe. Das Charakteristische, Bestimmte gefällt an sich, ganz abgesehen von der sonstigen Art und Weise des Ausdrucks. Stil haben, stilvoll sein, ist danach ein Lob; stillos sein, keinen Stil haben, ein Tadel.

Der Stil kann in der verschiedensten Weise sich zeigen, wie aus der Weite des Begriffes leicht zu ersehen ist; je nachdem die Auffassungsweise verschieden ist, wird sich dieses auch in den Formen, darin jene zur Erscheinung kommt, geltend machen. Völkerracen und Zeiten werden danach ihren Stil haben oder haben können, wie Völker, Individuen u. s. w. Die sogenannte kaukasische Race hat einen andern Stil in fast Allem, was sie schafft, als die mongolische, als die äthiopische; manche verschiedene Auffassungen, verschiedene Neigungen, Empfindungen kommen zum Ausdruck. Was die Einen als Ideal des Guten, des Mächtigen, Schönen, Erfreulichen u. s. w. hinstellen, gilt nicht gerade so für die Andern. Die arischen Völker haben wieder vielfach andern Stil als die semitischen; unter jenen haben z. B. Germanen und Romanen wieder ihre Eigenthümlichkeiten und danach besondere Ausdrucksweisen. Unter den Germanen unterscheidet sich der Scan-

dinave vom Deutschen; der Holländer, der Franke, der Baier haben wieder vielfach ihren eigenen Stil u. f. w.

Die allgemeinen gleichen Geistesrichtungen, wie sie durch Religion, Sitten und Recht u. f. w. gegeben werden, bewirken in ähnlicher Weise einen allgemeinen gleichen Stil: christlichen Stil, Stil des Islams u. f. w. So können wir auch nach Zeitabschnitten theilen; doch brauchen die einzelnen Arten der Zeit- oder Geschmacksrichtungen nicht näher dargelegt zu werden, wie sie sich z. B. im byzantinischen, romanischen, gothischen, Renaissance-Stil zeigen. Die besonderen Eigenthümlichkeiten in Anschauungen und Bestrebungen in Bezug auf das Alles, was für das Wesentliche, Bedeutende in den Erscheinungen gilt, bilden sich ihren besonderen Stil.

Es genügt ein Hinweis, um zu erkennen, wie innerhalb einzelner Schulen sich eine eigenthümliche Weise ausbildet. Hat der Lehrer und Meister etwas als das Wesentliche und stets Hervorzuhelende hingestellt, wird seine Lehre von den Schülern befolgt und nehmen dieselben stets ihr Absehn danach bei ihren Arbeiten und bringen es zum Ausdruck, so haben wir einen besonderen Stil. Sucht Jemand das Wesentliche in der Auffassungsweise und Behandlung eines Andern nachzuahmen, so sucht er dessen Stil nachzuahmen. Wie Jeder gemäß seiner eigenthümlichen Anschauung, Auffassung und Behandlung gewissermaßen einen eigenen Stil hat, ist leicht zu sehen; in seinem Stil spricht er sich aus: aus demselben ist er vielfach zu erkennen: *le style c'est l'homme*. Die Jahre, die Erfahrungen, Einwirkungen des Geschicks, die besonderen Bestrebungen u. f. w. werden gewöhnlich den Menschen und seinen Stil allmählig verändern; bei Einigen kann dabei ein ziemlich unveränderter Grundton hindurchgehen; bei Anderen können Veränderungen eintreten, daß die verschiedenen Arbeiten einander durchaus unähnlich sind und nicht mehr einen und denselben Urheber erkennen lassen.

Es hat, wie schon im allgemeinen Theil ausgeführt wurde, auch jeder Stoff seinen mehr oder minder bestimmten Stil; so z. B. Holz, Stein, Eisen, Wolle, Seide u. f. w. Damit Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung herrsche, muß der Stil des Stoffes, den der Künstler benutzt, von ihm eingehalten werden. (Vergleiche hierüber Sempers Werk: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künften*.)

Bei normaler Entwicklung sehen wir in dem Kunstleben die allem Leben gewöhnliche Entwicklung der Steigerung zu einem Höhepunkte wonach die Abnahme eintritt. In Bezug auf den Stil hat man danach gewöhnlich einen hieratischen, klassischen und manierirten Stil unterschieden.

Im Anfang der Ausübung einer Kunst ist der Geschmack für die reine Schönheit noch unentwickelt; unentwickelt auch das Können: die Technik. Der Künstler wie sein Volk sieht noch nicht richtig, ist einseitig in seiner Anschauung. Die Versuche zu formen, fallen feltam, leicht fratzenhaft, ungeheuerlich aus, was bei der Achtung vor der Überlieferung dann oft lange und

schwer für Volksleben und Kunst nachwirkt. Dazu kommt dann noch eine Phantastik, die eher vom Schauerlichen, Furchtbaren als vom Schönen ergriffen wird und das Ungewöhnliche in der Form des Unmöglichen sieht. Die Vorstellung geht aufs Wunderbare, Verwunderliche, füs das über den gewöhnlichen Sinn Liegende ins Unfinnige. Dabei nun noch das geringe Können, die mangelhafte Technik. Man denke an die ältesten Idole. Das kunstbegabte Volk überwindet diese Stufe, aber die Form will sich zur Idee noch nicht schicken. Der Künstler richtet sich noch nicht auf das Harmonische des Gegenstandes, weiß noch nicht das Ganze zu umfassen, sondern hält sich an Einzelnes, sei es, daß er eine besondere Eigenschaft besonders hervorhebt, oder daß er seiner Idee, unbekümmert um alles Andere, den rückichtslofesten und damit einseitigsten Ausdruck giebt. Dabei wird er sich technisch behelfen müssen, so gut es geht. Er wird z. B. Arme und Beine einer Statue noch nicht vom Körper oder von einander lösen, auch später des Gleichgewichts wegen die Figur noch ganz symmetrisch bilden, oder sie nur im Profil zeichnen. Wo er ein Ding selbst nicht anbringen oder ausführen kann, wo es doch hingehören würde, wird er sich leicht mit einer naiven Andeutung begnügen. Vom Rohen, Plumpen, Ungefügigen, Starren (Fig. 1) wird ein solcher Stil bis zum Strengen, Großartigen gehen. Das Symbolische findet hier besonders feine Verwendung.

Aber mit der Ausübung der Kunst geht ein Gesetz nach dem anderen dem Künstler auf, wird sein Blick freier und tiefer, seine Hand geschickter, der geistigen Erkenntniß zu folgen. Er gewinnt die Schönheit; er sieht das rege Spiel der mannigfaltigsten Kräfte. Seine Empfindung und seine Kenntniß, sein Gefühl für die Hauptsachen, wie sein Blick für die Nebensachen, seine Absicht und sein technisches Können entsprechen einander. Nun schafft er das classische Werk. Jede Absichtlichkeit, jedes Abirren von der Grundidee, alles Kleinliche, Zufällige ist vermieden und doch jedes Gesetz der Schönheit erfüllt, und ist das Kunstwerk sich selbst Zweck geworden. Hat der Künstler z. B. die Göttin der Schönheit geschaffen, so zeigt er uns ein Weib, aber eine Göttin, die hoch über der niederen, gemeinen Sinnlichkeit steht, die unsere Verehrung heischt, aber nicht von dem Gedanken der Scham ergriffen ist, wie eine nackte überraschte Schöne, eine Göttin, die nicht Körperteile vor lüfternen oder neugierigen Blicken verbirgt, da sie weihevollte Stimmung und Anbetung voraussetzt. Die Venus von Melos im Louvre kann uns dafür eine Anschauung geben (Fig. 2). Hier ist Hoheit und Herrlichkeit



Fig. 1.
Apollo von Tenea.



Fig. 2. Venus von Meios.

des Wefens in der schönsten Form ausgedrückt. Frei, rhythmisch, schön, mit einem Worte die ganze Gestalt in unfagbarer Weise.

Hat der hieratifiche Stil Wefen und Form noch nicht schön vereinigen können oder wollen, der classische Stil die wahre Harmonie gefunden, so wirt sich der manirierte Stil auf das Nebenfächliche in Verkennung der wahren Schönheit. Subjectiv drängt sich der Künstler darin vor, giebt uns feine Einfälle, feine zufällige Auffassung, zeigt was er weiß und kann, will durch Betonung des Untergeordneten noch eine Steigerung der Hauptfachen bezwecken. Nun gilt es zu überraschen; die Absicht schlägt durch, zu imponiren, zu gefallen, zu reizen. Da schon so viele Werke von früheren Meistern und Zeiten her vorhanden sind, so gilt es Neues, Unerhörtes zu bringen. Damit ist die Einfachheit und Einfalt, die künstlerische Keuschheit verloren. Die Freiheit wird zur Ungebundenheit, die Gefetzmäßigkeit zur Zuchtlosigkeit. Der Künstler schafft nun nach Laune, in Absichtlichkeit. Lange Zeit erhält sich noch der Sinn für die äußere Form; die Technik steigert sich wohl noch, während schon Sinken des Verständnisses für das Wefen eintritt; je mehr der Geist entweicht, desto ausgebildeter die Äußerlichkeit. Dann aber reißt auch hier das Übel ein. Der künstlerische Sinn wird stumpf, auch an feinen körperlichen Augen wie mit Blindheit geschlagen. Auch die Technik geht sodann verloren. — Zu Anfang sucht dieser Stil das Schöne vielfach in das allgemeiner und leichter Ansprechende, Reizende oder Gewaltfame zu verkehren. Man mag ihn darum auch wohl als Stil des Reizenden bezeichnen. Eine herrliche Anschauung von diesem giebt uns die Mediceische Venus. Die Göttin verschämt! Die Liebesgöttin hält die Hände vor — daß dies streng genommen zu keiner Darstellung einer Göttin paßt, daß aus einer großen Scene — dem Auftauchen der Aphrodite aus dem Meer — ein Scenchen gemacht wird, das an fehlende Kleidungsstücke erinnert, das Alles kümmert den Künstler nicht. Er opfert eine strengere Schönheit dem Reize — freilich einem wunderbaren Reize (Fig. 3).

Wir hatten hierbei schon auf die Technik, auf die Geschicklichkeit in der Behandlung eines Stoffes, Rücksicht zu nehmen. Diese Behandlungsweise wird sich natürlich ausprägen; eine allgemeine, stetig wiederkehrende Art und Weise muß sich für die Technik des Einzelnen, der Genoffenschaften, der



Fig. 3. Mediceische Venus.

Völker herausstellen. Mit der Technik geht und verändert sich ein eigener Stil. Denken wir uns diese Technik an einem Material geübt, etwa einem Instrumente, einem Klavier. Das Klavier zu Anfang des vorigen Jahrhunderts war ein von dem heutigen sehr verschiedenes. Der Componist, der dafür schrieb, war in seinem Kunstwerk, der Composition, durchaus an das Instrument gebunden. Dieses zwingt ihm also eine, namentlich in seinen Grenzen fest bestimmte Art und Weise der Composition auf; nicht dem einzelnen, sondern allen Componisten, bis weitere Fortschritte in dem Bau des Klaviers gemacht sind. Wir werden also den Einfluß des Klaviers dieser Zeit in den Werken entdecken. Noch einfacher zeigt sich der Stil, wenn man nur die technische Behandlung eines Kunstwerks ins Auge faßt. Ob der Bildhauer nur mit dem Meißel arbeitet oder ob er auch die Feile anwendet, wird sich scharf am Werke aussprechen und demselben ein bestimmtes Stilgepräge aufdrücken. Jedes Geräth hat seine Behandlungsart und somit seinen Stil. Die Kunst ist ein Können. Gerade das Können der Technik muß gelernt werden und von Einem zum Andern übertragen werden, wenn nicht eine unnütze Verpflitterung eintreten soll. Die Technik ist es vorzugsweise, die der Schüler zu lernen hat. Natürlich entwickelt sich daraus gerade der Stil der Technik in allgemeiner Weise für Schulen, Volksstämme, Völker und Zeiten, von dem Einzelnen ganz zu geschweigen, der seine bestimmte Art und Weise der Behandlung gefunden hat.

So wenig wir die allgemeinen Stilarten, wie den symbolischen, den allegorischen Stil u. s. w. haben eingehender betrachten können, so wenig können wir uns auf die verschiedenen Stile des Individuums einlassen. Es wäre da kein Ende; jedes Eigenschaftswort giebt ja fast eine Stilart. Stil heißt scharf ausgeprägte Behandlungsweise. Danach kann Jeder sich den imposanten, prächtigen, grandiosen, feierlichen, kräftigen, schweren, mageren, schwächlichen Stil, und wie sie nun alle heißen, erklären.

Keinen Stil haben, heißt keine ausgeprägte Ausdrucksweise haben. Dieser Mangel kann natürlich sehr zusammengesetzter Art sein. Das Wesen eines Dinges schaut nicht aus der Erscheinung heraus; der Stoff hat nicht die richtige Form; die Behandlungsweise schwankt; die Technik ist ungleichmäßig — kurz nirgends ist das Wesentliche, nirgends der Charakter ausgeprägt.

Stil haben, heißt eben eine scharf erkennbare Ausdrucksweise besitzen, wobei an und für sich noch unberücksichtigt bleibt, ob nun der Stil gut oder schlecht ist. Stilvoll sein besagt, daß das Wesentliche, Gefetzmäßige zu Tage tritt und dadurch der Gegenstand klar und kräftig sich zeigt.

Sehr häufig versteht man unter Stil überhaupt die Ausdrucksweise, die scharf, in festen Zügen hervorhebt. In dieser Weise spricht man vom Stilürens, wenn man nur mit dem Wesentlichen zu wirken sucht, was beim Architektonischen in einem Zurückführen auf die strengeren mathematischen Grundformen besteht. Schlimm werden Mißverständnisse hinsichtlich des Stilürens

oft für den jungen Künftler, der in feinem Stileifer, in den er hineingepredigt worden ift, ohne jedoch fo recht zum Bewußtfein gekommen zu fein, was denn der wahre Stil eigentlich ift, nun Alles, auch feine Skizzen, gleich nach einer gewissen Schablone filifirt. Ein Künftler zeichnet Thiere in einer Menagerie. Hebt er die wefentlichften Eigenfchaften fcharf und beftimmt hervor, fo hat er eine Zeichnung, die er immer gebrauchen kann. Stilifirt er fie anders, denkt er etwa an die Formen, wie fie die Ägypter in Stein gearbeitet haben, fo hat er eine unbrauchbare Skizze für alle Darftellungen, die nicht ägyptifch gedacht find. Man folte denken, daß der Stilbegriff einfach fei; aber das Einfachfte zeigt fich auch hier wieder in der Ausübung als das Schwierigfte. Der wahre Stil, der aus der Harmonie des Ausdrucks im Wefen des Objectes und Subjectes — des Gegenftandes, Stoffes, der Kunftgefetze, der Idee des Künftlers und defsen Geifteskraft — fich zufammenfetzt, ift natürlich ein idealifcher Begriff.


Nur einen einzigen Stilbegriff wollen wir hier noch ins Auge faffen. Was ift hiftorifcher Stil? Er ift mit dem großen Stil ziemlich identifch, fteht dem gewöhnlichen — alltäglichen — und dem kleinlichen — zufälligen — Stil gegenüber. Man vergegenwärtige fich die Gefchichtsüberlieferung und Behandlung. Nur das Bedeutende, Große, befonders Wirkfame findet darin eine Stelle, das Kleine, Unbedeutende wird vergeffen, im Gedächtniß wie in der Aufzeichnung ausgetilgt; Memoiren dienen zur Gefchichte, find aber mit ihren Perfönlichkeiten, Anekdoten u. f. w. keine Gefchichte. Wenn die Kunft nun in ähnlicher Weife verfährt und Thatfachen der Gefchichte oder die Gegend, wo fich etwas ereignet hat, der Art uns vorführt, daß keine Geringfügigkeit, keine Zufälligkeit, die von keinem Betracht war, nichts Anekdotenhaftes darin vordrängend behandelt ift, fondern der volle Stoff in feiner wahren Gewichtigkeit in feinen großen bleibenden Zügen uns vor Augen tritt, fo haben wir den hiftorifchen Stil.

Der Stil kann zur Manier werden. Man versteht darunter gewöhnlich einen unrichtigen falſchen Stil. Der Stil beruht auf der Gefetzmäßigkeit. Ein Künftler findet diefelbe nicht, ſchiebt der wirklichen eine geträumte unter; fo hat er eine Manier, mag ſie nun daraus entſtehen, daß er nicht fleißig genug ſtudirt, oder daß er kein Talent hat und beim beſten Willen und der ſauerſten Mühe das Wefenhafte nicht zu erfaffen vermag. Oder er hat Stil, versteht das Wefenhafte zum Ausdruck zu bringen. Allmählig verliert er das Maß dafür, den Blick für die Genauigkeit, für die Grenzen. Er will immer ſtärker hervorheben, das Wefentliche immer mehr zur Anſchauung bringen — er ſchießt über das Ziel hinaus, er übertreibt; fein Stil wird zur Manier. Oder der Künftler findet einzelne Gefetzmäßigkeiten und beutet dieſe aus, ohne zur harmonifchen Umfaſſung des Ganzen kommen zu können; oder er betont das Unwichtige, Nebenfächliche, er übertreibt dieſelben. Überall, wo eine unrichtige Ausdrucksweiſe ſich zeigt, namentlich, wie ſich von ſelbſt

nach dem Gefagten versteht, wo sie zur wiederkehrenden Art und Weise wird — überall ist Manier. Daß der Unterschied zwischen Stil und Manier nicht in allen Fällen ein bedeutender ist, daß eine Entscheidung sehr schwierig sein kann, daß der erbittertste Streit sich wohl darüber durch die Zeiten zieht, ob etwas Stil oder Manier sei, läßt sich leicht denken. Der Stil des Rococo-Geschmacks ist z. B. manieristisch; der Stil der Minnefänger ward Manier u. f. f. Zugleich sieht man ein, wie schwer es auf die Länge ist, sich selbst nach erreichtem Stil von der Manier frei zu halten, eines wie frischen, gefunden Blickes, eines wie ausgebildeten Naturverständnisses der Künstler bedarf, das gefährliche Abwärtsgleiten zu vermeiden. Des Naturverständnisses, sagte ich, darauf hinweisend, daß in der Betrachtung und im Studium der Natur das beste Gegenmittel gegen die Manier gegeben ist. Ein unfehlbares freilich auch nicht, wo man nicht mit dem Maße nachhelfen kann. Ich wies schon darauf hin, wie der Mensch oft ganz verschieden anschaut, auffaßt, anders sieht. Die Empfindung, das Gefühl wird anders. In tausend Fällen ist dann durchaus nicht zu helfen, so wenig zu helfen ist, falls das Talent überhaupt fehlt. Aber wo man mit dem Studium, namentlich mit dem Maße sich immer frei von Manier erhalten kann, da soll man es auch thun. Wenn ein Maler in die Manier fällt, allen seinen Bildern einen violetten Ton zu geben, weil er in demselben Alles sieht, so ist das ein Anderes, als wenn ein Zeichner feinen menschlichen Figuren Köpfe giebt, die nur $\frac{1}{10}$, ja wohl gar $\frac{1}{14}$ der ganzen Körperlänge haben, Gestalten also schafft, die auf Erden nicht zu finden sind, während er durch einfache Anwendung des Zirkels sich von den größten Ausschweifungen seiner Manier heilen könnte. Das Schöne verlangt Wahrheit. Die Manier ist unwahr. Am schlimmsten wird sie natürlich da, wo man sieht, daß sie absichtlich gegen das bessere Wissen befolgt ist, seien nun die Gründe, welche sie wollen, möge damit dem Geschmack eines Einzelnen oder der Menge geschmeichelt werden sollen. Hier wird dann die einfache Manier zur Lüge; schlägt sie als solche in einer Kunstepoche durch, so endet dieselbe natürlich in Fratzenhaftigkeit und Albernheit. Dann heißt es mühsam die Wahrheit, das Schöne, den Stil wieder suchen.

IV.

Der Schmuck. Die sogenannten technischen Künste.

iele Ästhetiker haben eine Unterscheidung zwischen hoher und niederer Kunst gemacht; man hat die letzte auch wohl anhängende, technische, nützliche Kunst u. s. w. genannt. Manche haben gar keine sogenannte nützliche Kunst gelten lassen, da nichts als Kunst anerkannt werden könne, was auf den Nutzen basirt sei und die Kunst absolut nutzlos sein müsse. Doch ist dies als Irrthum zu bekämpfen. Die Lehre ist unrichtig, daß die freie Kunst und die Nützlichkeit sich nicht mit einander vertrügen; es ist eine Theorie, die der guten Praxis geradezu zuwiderläuft. Ein nützlicher Gegenstand kann schön behandelt werden; nicht der Zweck eines Gegenstandes, sondern nur seine Schönheit kommt hinsichtlich der Kunst in Betracht. Der Töpfer, der Töpfe fabricirt, ist ein Handwerker; der Töpfer, der schöne Töpfe fabricirt, ist ein Künstler. Die Trennung und Auscheidung der niederen oder nützlichen Künste, oder wie man sie nun nennen will, Künste, zu denen von Vielen auch die Architektur gerechnet wurde, war bequemer als gerecht. Sie hat übrigens viel geschadet; sie hat dazu beigetragen, das Handwerk herabzudrücken, statt daß es Aufgabe der Wissenschaft gewesen wäre, das Handwerk in die Kunst zu erheben. Heutigen Tags ist ein Umschwung eingetreten; die Einseitigkeit einer solchen Auffassung ist namentlich durch die großen Industrie-Ausstellungen klar geworden. Ja, in Ermanglung einer großen Kunst wirft man sich jetzt mit Leidenschaft auf das Kunstgewerbe, in dem Nachahmung und Geschicklichkeit schon zusammen so Erfreuliches leisten können. Der historische und antiquarische Geschmack müssen dabei freilich vielfach den guten Geschmack und das Schöne ersetzen und das „Curiose“ früherer Kunstsammlerzeiten florirt wieder.

Das Alterthum kannte unfre Theilung nach Kunst und Handwerk nicht.

Die Alten schieden als geistige Künste die Poesie und Musik, dann auch die Orchestik aus, in welcher der Mensch selbst Stoff ist. Aber Bildhauer,

Maler, Baumeister waren als Bearbeiter niederer Stoffe Techniker. Erst allmählig fing man an deren Werke zu den freien Künften zu rechnen, wie jene hießen (artes liberales). Auch dem Mittelalter war eine Trennung von Kunst und Handwerk, wie sie uns geläufig geworden, fremd. Peter Vischer war ein ehrfamer Rothgießermeister; Albrecht Dürer hatte eine Malerbude; viele Erbauer von Domen unterschieden sich nur durch ihre Geschicklichkeit von den Mitarbeitern. Erst gegen die neuere Zeit verlor sich im Handwerk mehr und mehr das Bewußtsein der Kunst. Die unteren und mittleren Stände fehlen wir in Deutschland, von dem wir hier sprechen wollen, seit dem 30jährigen Kriege gedrückt, herunterkommend. Die Menschen waren durch Noth und Druck sklavischer geworden; durch die veränderten Handelsbeziehungen litt der Gewerbefleiß und Wohlstand; so ging dem Handwerk der freie, künstlerische Hauch verloren und stumpfer, dumpfer, gebrauchsmäßiger lebte es dahin. Nicht zum wenigsten trug das Vordrängen der Gelehrsamkeit daran die Schuld. Die Gelehrten, die wieder durch Bücher, Universitäten etc. auf die Verwaltenden einwirkten, erkannten nur am liebsten das an, was durch Studium aus Büchern oder aus der vergangenen Welt gewonnen war. Maler, Bildhauer und Architekten hatten sich nun freilich in Italien eine Ausnahmestellung errungen, die aber ebenfalls sich hauptsächlich darauf stützte, daß auch das Alterthum sie so hoch gehalten und über sie geschrieben hatte. So konnten sie sich auch, wenngleich nur in schwerem Kampfe gegen die deutsche Gelehrsamkeit, als Künstler behaupten. Es ist bekannt, wie gerne man sich mit den sogenannten „schönen Wissenschaften“, einer schlechten Übersetzung des französischen „belles lettres“ in der Ästhetik begnügte.

Die Ästhetik mag nicht leicht größeren Nutzen stiften, als wenn sie nach Kräften den sogenannten niederen Künften wieder zu höherem Ansehen verhilft. *) Weist sie nachdrücklich darauf hin, daß Töpfer, Schreiner, Schlosser, Zimmermaler, Färber und wie sie nun heißen, nicht für die Kunst verloren und nicht als „Banausen“ von oben herab anzusehen sind, daß Bestellungen nach guten Zeichnungen, nicht bloß nach Modelaune, für Auftraggeber und Auftragsempfänger gleich ersprießlich sind, daß man dem Schönen überall nachstreben und nachleben kann, so wird sie noch ganz anderen Nutzen stiften und mehr Nutzen stiften, als bei einer Anleitung, die sich damit begnügt in einem ästhetischen Thee, bei Büchern und Klavier, Befriedigung zu verschaffen.

*) Ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, wie in der Kunsthandwerkszeit, die man bis vor Kurzem über die Achsel anfaß und jetzt wieder mit all ihren Schrullen und ihrem Perrückenhum in den Himmel hebt, das Schönschreiben nebst Zeichnen zum Wichtigsten des dürftigen Unterrichts gehörte. Der Schönschreiblehrer zählte zu den angeesehenen Künstlern. Das Schönschreiben übte Hand und Auge für den freien Strich und den Linienführung. Damit war eine Grundlage für die Erfordernisse des Handwerks gegeben.

Man glaube übrigens nicht, daß durch eine größere Aufmerksamkeit auf die niederen Künste nur diese gehoben würden. Eng hängt mit ihnen die hohe bildende Kunst zusammen. Die bildende Kunst, der jene nicht zur Grundlage dienen, ist immer eine mehr oder minder gemachte; sie ist kurzathmig, kurzlebig; sie mag einzelne glänzende Werke aufzuweisen haben, aber ihr fehlt der wahre Träger, der Volksgeist; ihr fehlt der Stamm, daraus sie sich recrutirt. Sie gleicht einer Kriegsflotte ohne Kauffahrteiflotten dahinter. Ein kräftiges, blühendes Handwerk muß ihr zur Grundlage dienen; aus der allgemeinen Technik heraus muß sie sich bilden. Und dann —, sobald sie sich gänzlich von demselben losreißt, ist ihre Überflürzung sicher, so sicher, wie sie durch gänzliche Gebundenheit an das Bedürfniß verkommen muß. Dort verliert sie den Boden unter den Füßen und wird manierirt, übertrieben, schwindelhaft; hier wird sie niedergedrückt und von rohen Tritten in das nüchterne, zähllebende, triviale Alltagsleben hineingetreten.

Was andererseits den Handwerkerstand betrifft, so sind seine socialen Bestrebungen gut. So lange er aber nur in dieser äußerlichen, einseitigen Weise sucht, eine bessere Stellung zu erringen, wird er gleichsam auf abschüssigem Boden stehen und doch immer wieder zurücksinken. Er hebe sein Handwerk wieder auf künstlerische Stufe. Dort ist für ihn noch die beste Sicherheit gegen Concurrenz, soweit es überhaupt Sicherheit giebt, und findet er wieder Selbstgefühl und wahre Schaffensfreude.

Nicht alle Werke des Nutzens eignen sich dazu, durch Schönheit geschmückt und veredelt zu werden, aber daß eine unendlich größere Anwendung des Schönen möglich ist, zeigen uns die Geräthschaften des Alterthums und aller in der Kunst besonders ausgezeichneten Zeiten, beweisen auch die Völker, bei denen, wie z. B. bei den Orientalen, Handwerk und Kunst noch nicht gänzlich auseinanderfallen. Gerade die jüngste Epoche hat sich wohl mit besonderer Vorliebe und gleichsam aufathmend den Erzeugnissen des Handwerker- und Kleinkünstlerthums solcher Völker zugewandt, bei denen kein Bruch zwischen Nutzen und Schönheit stattfindet.

Es handelt sich in diesem ganzen Kunstgebiet darum, die schöne Gefetzmäßigkeit des Stoffes in freier Weise auszudrücken und den uns innewohnenden Normen, wie sie in den Hauptzügen aufgestellt sind, Rechnung zu tragen. Durch diese Vereinigung werden wir ein Wohlgefallen spüren, das sich bis zu dem tiefen Wohlgefallen des Schönen steigern kann. Wo ein Nutzen beabsichtigt ist, muß derselbe erfüllt sein, oder der aus Absicht und Erfüllung hervorgehende Widerspruch wird kein reines Wohlgefallen aufkommen lassen.

Es kann hier nur darauf ankommen, das Princip klar zu machen. Bahnbrechend ist dafür Sempers Werk: Der Stil.

Nehmen wir die Töpferei. Es soll aus Thon ein Gefäß gebildet werden zur Aufbewahrung von Flüssigkeit, geeignet dieselbe auszufenken.

Eine nasse Maffe hat das Bestreben nach dem Runden. Der Töpfer arbeitet den nassen Thon auf der Drehscheibe, welche das Rundungsprincip besonders zur Geltung bringt. Im Gegentheil zum harten Stein, der geradlinig bricht, dessen Kryftalle aus Geraden zusammengesetzt sind, verlangt der Thon und was aus ihm gebildet den echten Thoncharakter tragen soll, geschwungene Linien. Ein in dieser Form behandelter Stein wird leicht an Töpferarbeit, ein in jener Form behandelter Thon an Steinhauerarbeit erinnern. Die Übergänge werden hier vermittelt durch das Brennen des Thons.

Aus dem Material ergibt sich also schon das Streben nach rundlicher Form, dann aus der Technik; überdies strebt nun auch die Flüssigkeit, die



Fig. 4. Antike Vafen.

das Gefäß aufnehmen soll, der Kugelform, resp. der Kreisform zu; wir sehen also, daß Alles zusammentrifft, um an dem vom Töpfer gebildeten Gefäß scharfe Ecken möglichst vermeiden zu lassen. Die reine Kugelform, ward früher gefagt, ist in ihrer mathematischen Einheitlichkeit mehr als Zwang erscheinend, denn die Eiform. Außerdem macht ihr Bauch bei größeren Gefäßen sie vielfach unhandlicher. Sie muß z. B. freier getragen werden, als die in längeren Linien sich an den Körper mehr anlegende Eiform, wenn wir uns ein solches Gefäß etwa in der Hand getragen denken. Nehmen wir also eine aus Thon gebildete Eiform als das eigentliche Gefäß an. Dieses kann nicht feststehen. Entweder müssen wir also eine Spitze wegschneiden, und so eine breitere Fläche herstellen oder wir müssen ihm einen besonderen Fuß geben, d. h. es besonders zum Stehen einrichten. Welche Spitze des Eis aber nach oben oder nach unten nehmen? Semper weist vortrefflich

nach, wie für die Form die Art und Weise des Tragens in Betracht kommt. Wenn ein Gefäß auf dem Kopfe getragen wird, wird man den Schwerpunkt lieber in die Höhe verlegen. „Wer den Versuch macht einen Stock auf den Fingerpitzen zu balanciren, wird dies Kunststück leichter finden, wenn er das schwerste Ende des Stockes zu oberst nimmt.“ Kommt es hauptsächlich auf sicheres Stehen an, so wird man den stumpferen Theil der Eiform nach unten nehmen, in jenem Falle denselben nach oben. Andererseits muß nun das Gefäß eine Öffnung zum Einfüllen, wie zum Ausgießen der Flüssigkeit haben. Hier ist ebenfalls wieder in Betracht zu ziehen, ob es darauf ankommt, viel mit einem Male zu schöpfen oder auszugießen, oder wenig. Je kleiner die Öffnung, desto weniger ist übrigens der Inhalt dem Verdunsten oder dem Hineinfallen fremder Körper ausgesetzt. Wir haben in solchen



Fig. 5. Antike Kanne.



Fig. 6. Antike Schalen und Trinkgefäße.

oben und unten abgechnittenen Eiformen bekanntlich die Formen für viele kleinere Gefäße.

Aber ein solches Gefäß wäre übermäßig einheitlich. Es hätte gar keine Gliederung, namentlich wenn wir den, es aus der Einheit reißenden Henkel noch fortlassen. Wenn solche Form auch bei dem kleineren Gefäße, z. B. dem Glase, noch durchaus entsprechen würde, so würden wir bei dem größeren nach einer stärkeren Belebung der Masse verlangen, als durch den bloßen Schwung der Linien gegeben ist. Da bieten sich nun vor allen Dingen die Abschlüsse an Öffnung und Stehfläche. Sobald wir sie betonen, sie ausdrücken z. B. durch einen Ring, durch ein Band, ein Geflecht, eine Kante oder wie wir nun dergleichen Abschlüsse zu sichern pflegen, so erscheint das Ganze sowohl belebter als auch zusammengefaßter, fester, abgechlossener. Wir haben dann Bauch des Gefäßes, oberen Rand und Fußrand. Zum Ausgießen wird, um das Überfließen zu vermeiden, ein Ausguß wünschenswerth sein, der die Flüssigkeit in einem geschlossenen Strahle wegleitet, der Ausguß



oder die Lippe. Setzen wir außerdem nun noch zum Heben oder Tragen einen Griff an ein solches Gefäß, der, mit den geschwungenen Linien desselben übereinstimmend, ebenfalls geschwungen gebildet werden wird.

Wir haben in dieser Weise in dem runden Gefäß die fogenannte Bowlenform, in den übrigen die Glas-, Tassenform, dann die gewöhnliche Topf- und Krugform entstehen sehen. Die ansprechende Eiform, um bei dieser stehen zu bleiben, zu finden, ist natürlich die Sache des Geschmacks. Sodann gilt es die richtigen Schnitte zu machen.

Aber es ist eine kräftigere Entwicklung wünschenswerth, eine wahrhafte Gliederung. Wir können dazu wieder einfach die Öffnung und die Stehfläche nehmen. Wir geben dem Ganzen einen eigenen Fuß, eine Stehfläche, auf welcher ein Träger sich erhebt. Eine unendliche Mannigfaltigkeit ist in ihm gegeben. Die Höhe dieses Trägers, die Erhebung der Stehfläche, der Ansatz an den Rumpf, die Vermittelungen dieser Theile untereinander bieten sich dar. Wie wir schon beim Ganzen die beliebte Dreitheilung haben, so können wir sie auch hier in Ansatz, Mittelglied, Fußfläche wieder schaffen, jedes Einzelne dann wieder gliedernd undzierend. Oben an der Öffnung dasselbe. Hier kann der Rand erhöht werden. Braucht man nicht eine sehr große Weite zum Ausgießen, so verengert man ihn füglich zu einem Halbe, diesen dann wieder nach Umständen in einen mehr oder minder breiten Rand und nach Bedürfniß in einen Rand mit einer oder mehreren Lippen aufschwellen lassend. Auch hier die Verbindung mit dem Rumpf, der eigentliche Hals, der Rand oder der Rand mit Mundstück. Es versteht sich, daß vor allen Dingen es hier auf die Linien, dann auf die Verhältnisse ankommt. Ganz im Allgemeinen ist zu sagen, daß eine bloße Wiederkehr der Hauptform einförmig erscheint. Würde ich z. B. eine Eiform als Haupt auf die Eiform des Rumpfes, dieses auf eine Eiform von Fuß stellen, so bekäme ich eine leicht ermüdende Einförmigkeit. Der Rhythmus verlangt, daß dem Aufschwellen ein Einziehen entspricht. Ganz von selber wird sich also für den Hals z. B. eine eingezogene Linie herausstellen. Um so mehr als darin die trefflichste Überleitung gefunden ist. Das Einfaugen, das Hinauslassen wird vortrefflich durch sie zwischen Rand und Rumpf ausgedrückt. Weniger nothwendig, aber ähnlich erfreuend geschieht dasselbe beim Fuß.

Ein, zwei, nach Umständen mehrere Henkel kommen nun dazu, verschieden nach der Tragweise. Es versteht sich, daß ihr Ansatz Veranlassung werden kann zu einer besonderen Betonung des festen Anschlusses, sei es, daß sie wie herausgewachsen oder festgenietet oder sich hineinklammernd u. s. w. gedacht werden. Man sieht, welche Mannigfaltigkeit sich schon aus dieser einen Form entwickeln läßt. Sehen wir nun weiter, wie für ein solches Gefäß Wohlgefallen zu erwecken ist, so werden wir vor allen Dingen durch die Farbe eine ästhetische Wirkung bekommen. Ist das Material nicht von Natur wohlgefärbt, so wird man nachhelfen. Es werden sich besonders

die Abschlüſſe oben und unten, dann der ausgebildete Fuß und das Obertheil bieten, ſie durch eine von der Rumpffarbe verſchiedene Farbe zu charakteriſiren.

Soll eine größere Mannigfaltigkeit hervortreten, ſo wird dieſe am leichtesten durch das Spiel von Linien bewirkt, die an Theilen oder am ganzen Gefäß hervortreten. Hier werden Analogien aus der Natur ſich neben Betonung der rein mathematiſchen Linienbildung bieten, dann die Übertragungen verſchiedenſter Art aus dem Leben. Alſo z. B. Nachbildung der Flecken eines farbigen Eies, eines Netzwerkes, wie es im Geäder von ſaftigen Früchten ſich zeigt, eines Netzwerkes, wie es der Menſch bereitet, um eine Sache darin zu tragen oder ſie feſter zu machen, Nachbildungen von Säumen, Bändern, von Schuppen, dann reines Linienſpiel, Arabesken u. dergl.

Alles dieſes kann nun durch Bemalung verſtärkt werden, dann kann dieſelbe auch für ſich auftreten. Natürlich läßt ſich hier nicht ihre Anwendung verfolgen. Nur wenige allgemeine Bemerkungen. Was die Farben betrifft, ſo wird durch das Material ſelbſt auf Erd- und Steinfarben hingewieſen, in weiterem Sinn auf die Farbe des Unorganiſchen. Darſtellungen laſſen ſich zuerſt an das Reich der Vegetation anſchließen; das Blatt, das den Stein umſchließt, der Zweig, die Ranke, ergeben ſich daraus. Sodann aber wird die freie Phantafie gerne die Verbindungen mit der Flüſſigkeit und alle die Gedankenverknüpfungen benutzen, welche ſich aus dem Gebrauche des Gefäßes herleiten, um daſſelbe zu zieren, es für feinen Gebrauch zu kennzeichnen und gleichſam lebendig zu machen, oder ſie wird rein decorativ ſich dem Spiel ihrer Launen überlaſſen. Die Bemalung wird ſich danach richten, ob ſie gerade, ob ſie runde Formen zu bemalen hat und ihre Objecte danach wählen, ſie mehr einheitlich componiren, oder im bloßen Nebeneinander bringen oder über unruhige Flächen frei zerſtreuen. Doch müſſen wir uns hier mit ſolchen Hindeutungen begnügen und das Einzelne dem Einzelnen überlaſſen.

Aber der Gefäßbildner kann ja nach anderen Principien arbeiten. Geſetzt er betrachtet fein Material als ein durchaus durch ihn zu Vernichtendes, er nähme ſich vor, höhere Bildungen darin zu wiederholen. Wenn er z. B. eine Menſchenform für das Waſſergefäß wählte? Der menſchliche Rumpf würde dem Krugrumpf gleichgeſetzt. Hals und Kopf würden deſſen Haupt; die Arme würden die Henkel; die Beine und Füße dienen zum Fuße. Man ſieht ein, daß hier ein Widerſinn entſtände; nur etwas Komifches oder ein Häßliches könnte dabei herauskommen. Denn der Kopf iſt nicht zum Schöpfen, der Mund nicht zum Ausfließen — in Brüffel vom „Manneken“ das Vorbild zu holen, dazu iſt man nicht überall „vlämiſch“ genug —, der Bauch iſt keine Tonne, die Beine und Füße ſind zum Gehen; kurz ein Groteskes ſpränge daraus hervor.

Ähnlich die Thierformen. Doch würden hier ſich weit mehr Anknüpfungs-

punkte finden; so würde z. B. für ein hohes Gußgefäß als komisches Vorbild der Pinguin sich eignen. Der weitbauchige, aufrechtstehende, kurz- und breitfüßige Wasservogel wäre kein übles Motiv für ein Wassergefäß. Der Vogelschnabel ist ein trefflicher Ausguß; die Flügelstumpfen des Pinguins böten sich von selbst zu Henkeln. Für eine flache Schale ließe sich ähnlich die Schildkröte verwenden. Die kurzen Füße, die Rundungen des Thieres würden passen. Die Rückenschale diene zum Deckel, Kopf und Hals und Schwanz zum Henkel.

Aber der Gefäßbildner hätte auch im günstigsten Falle kein Rein-Schönes erschaffen. Eine höhere Form wäre degradirt, um den Dienst des Unorganischen zu leisten. Anders, wenn er nur durch Andeutungen, die er dem Höheren entlehnt, sein Werk erhöht.

Wenn er die schönen Formen der Vegetation benutzt, so kann er ein Schönes darstellen, ohne komischen Beigeschmack. Hier bieten sich ihm saftige, strotzende Früchte, dann Blumenkelche u. dergl. Die Bewegungslosigkeit, das Enthalten einer großen Quantität Flüssigkeit bei manchen Früchten, z. B. bei Melonen, Kürbissen, stimmt zum Gefäße. Das Schönste ist aber auch damit nicht gewonnen. Die schönste Form findet das Gefäß nur in der mathematischen, auf die es durch den unorganischen Stoff hingewiesen ist. Kugel-, Ei-, Walzen-, Kegel- und derlei Formen werden am richtigsten zu Grunde gelegt. An diese mag sich dann der Schmuck schließen, der in freiester Weise aus anderen Bildungen entlehnen kann, wenn er sie stilrecht zu verwerthen versteht. So mag der obere Träger des Fußes sich zu einem mathematisch genauen Kelche erschließen. Dann kann eine freiere, auf das Reizende zielende Bildung nun aber auch Andeutungen aus der höheren Natur verwerthen. Nicht bloß die Ranke wird sich hier zum Henkel bilden und als solcher dienend das Gefäß umschließen, auch Thier- und menschliche Formen können als solche Beigaben auftreten. Das Eidechsen klettert am Gefäße empor, um zur Flüssigkeit zu kommen, und dient als Handhabe. Nixen und Meerfrauen umspielen den Rand. Der Henkel beißt mit einem Thierkopfe oder krallt sich als Thierfuß in den Rumpf oder wird zu einer Schlange. Doch ist hervorzuheben, daß alle solche Bildungen mehr dem reizenden Stil als dem strengen und schönen Gefäßstil angehören.

Zum Durchgießen, schnellen Ein- und Ausschöpfen wird sich eine einfache Röhren- (Walzen-)Form eignen; wo es noch weniger darauf ankommt, die Flüssigkeit zu bewahren und vor Hineinfallen fremder Gegenstände zu sichern, sondern der schnelle Ausguß Hauptzweck ist, wendet man die Kegelform an, oben die Breite, unten die Spitze. (Jene Walzenform vielfach bei Gläsern; diese Kegelform bei Champagnergläsern u. s. w.; abgestumpfte Kegel für Eimer u. s. w.) Für ein großes Gefäß, welches nicht gehoben werden kann, sondern gerollt werden muß, aber doch muß stehen oder sicher liegen können, eignet sich die abgestumpfte Ellipse, die Tonnenform u. s. w. Soll

ein Gefäß Flüssigkeit fassen, um dieselbe überfließen zu lassen, so wird die Kelchform der Blumen mit umgebogenem Rande eine der passendsten sein; so für Springbrunnen-Schalen, überhaupt für Alles, was überquellen oder überhängen soll, für manche Blumenvasen u. s. w.

Man möge zum wenigsten aus diesem kurzen Blick auf ein Gefäß ersehen, wie viele Rücksichten dabei zu nehmen sind, wie viele ästhetische Fragen in Betracht kommen, wie vieles Wichtige daran zu knüpfen ist.

Wenden wir uns zu einem anderen Zweige der niederen Kunst. Werfen wir einen Blick auf die Bekleidung. Was die Stoffe betrifft, so will ich hier aus Semper einige seiner Hauptsätze über Flachs, Baumwolle, Wolle und Seide anführen. Er sagt: „Das Charakteristische der Flachsfasern ist ihre große Zähigkeit (nächst der Seide die größte), ihre eigenthümliche Frische und Wärmeleitungsfähigkeit, welche zum Theil von der Glätte ihrer Oberfläche abhängt, ihre aus gleicher Ursache theilweise hervorgehende geringe Empfänglichkeit für Aufnahme des Staubes und Schmutzes, ihre wesentlich auch auf chemischen Eigenschaften des vegetabilischen Stoffes beruhende geringe Affinität zu den meisten Färbemitteln, ihre Unveränderlichkeit beim Waschen, die geringe Neigung, welche sie haben, sich zu filzen u. s. w.“ . . . „Man soll bei der Verarbeitung dieses Stoffes alles vermeiden, welches den vorhin erwähnten köstlichen Eigenschaften desselben entgegen ist, oder auch nur sie minder wirksam und dem Auge bemerkbar hervortreten läßt, vielmehr soll man, wo es angeht, in der Behandlungsweise nach Mitteln suchen, die genannten Eigenschaften entweder factisch oder auch nur dem sinnlichen Eindrücke nach zu unterstützen. So soll man die rauhen Oberflächen der Linnenzeuge vermeiden, weil gekörnte oder faserigte Oberflächen das angenehme Gefühl der Frische, welches dem Leinenzeug eigen ist, stören, weil zugleich die Eigenschaft der Nichtempfänglichkeit des Linnens gegen Schmutz und färbende Stoffe dadurch zum Theil aufgehoben wird. Der kühlen glatten Oberfläche soll zugleich ein kühles Princip der Färbung entsprechen; man soll daher das milde Weiß des gebleichten Flachses, welches die kühlste unter allen Farben ist, vorherrschend benützen, in allen Fällen, wenigstens in denen, wo die Frische des Zeuges der anderen Eigenschaft desselben (nämlich seiner geringen Empfänglichkeit, den Staub und den Schmutz aufzunehmen) voranzustellen ist. Wo aber Rücksichtnahme auf letztere Eigenschaft vorgeschrieben ist (wie z. B. bei größeren Gewändern, Tischbekleidungen, Arbeitskitteln u. dergl.), dort soll man dem Stoffe seine Naturfarbe lassen oder ihn nach einem Systeme der Polychromie färben, wobei die negativen (kalten) Farben die vorherrschenden sind; denn diese werden den Eindruck der Kühle am besten wiedergeben und bieten sich auch für die Flachsfärberei am bequemsten dar. Zu allen Zeiten war das Blau (Indigo) die beliebteste Farbe für Linnenzeuge, das sich auch an einigen noch erhaltenen sehr alten ägyptischen Linnentüchern findet. Was immer für Farben man für Linnen anwenden will, sie müssen

flets einen Stich in das Kalte erhalten. So z. B. ist das reine Orange gelb und sind alle heißen Töne, die auf die Farbenscala jenseits des Kirschroth fallen, auf Linnen kaum statthaft, es sei denn, daß sie durch Beimischung von Blau gebrochen werden . . .“

Von der Baumwolle sagt Semper, daß sie zugleich dem Flachse und der Wolle verwandt ist, aber die Eigenschaften beider gewissermaßen nur nachahmt. Sie ließe daher die mannigfachsten Behandlungsweisen zu. Die Tugend der Baumwolle liege in der Mattheit der Oberfläche.

Die Wolle nennt er, selbst die Seide nicht ausgenommen, den schönsten Faferstoff. Sie sei daher auch derjenige, dessen Stil der reichste und fetteste. „Das feine gekräufelte Haar der Schafe giebt ein weiches lockeres Gewebe, das als schlechtester Wärmeleiter vorzüglich geeignet ist, sowohl in der Kälte die innere Wärme zurück-, wie in der Hitze die äußere abzuhalten. Dabei ist das spezifische Gewicht der Wolle geringer als das jedes anderen Faferstoffes (nämlich nur $\frac{1}{260}$), wodurch die aus ihm gewonnenen Zeuge noch außerdem den Vorzug großer Leichtigkeit gewinnen. Die Wolle ist nicht wie der Flachs und in geringerem Grade die Seide frisch anzufühlen, sondern besitzt große spezifische Wärme, die sich zum Theil aus der schuppigten Textur der Wollhaare und dem dadurch bewirkten Hautreize erklärt. . . . Eine der köstlichsten Eigenschaften der Wolle ist ferner ihre Empfänglichkeit für färbende Stoffe und die tiefe Sättigung durch Farben, deren sie fähig ist. Vermöge der veloutirten und doch zugleich natürlich glänzenden Oberfläche der Wolle, die immer etwas organisch Durchscheinendes behält, welches weder dem Flachs, noch der Baumwolle, noch selbst der Seide eigen ist, erscheint selbst die dunkelste Tinctur, womit sie gefärbt ist, noch immer als Farbe, nicht als unbestimmtes Schwarz, und nicht minder günstig ist sie für die Aufnahme heller und leuchtender Farben. Diese erscheinen niemals opak und gleichsam aufgesetzt, wie bei der Baumwolle, sondern transparent und identificirt mit dem Stoffe, der durch sie gänzlich durchdrungen ist. Wir sollen diese herrlichen Eigenschaften der Wolle in vollem Maße ausbeuten, aber dabei jenen Stil beobachten, den noch jetzt die Orientalen, die Inder, Perfer und Araber, selbst die Türken befolgen, obgleich sich darin sicher nur eine schwache Reminiscenz an die unendlich überlegene Technik der Alten kundgiebt. Ein positives Gesetz des Stiles in Beziehung auf Coloration der wollenen, buntfarbigen Stoffe, welches den Gegensatz gegen das Colorationsgesetz der linnenen (und obgleich minder entschieden auch gegen das der baumwollenen) Stoffe bildet, scheint aus der Vergleichung der besten orientalischen polychromen Wollenstoffe gefolgert werden zu dürfen, nämlich daß dem warmen Charakter und dem vollen Faltenwurf der Wolle entsprechend auch das polychrome System, welches für ein beliebiges Muster in diesem Stoff gewählt wird, in der Regel ein positives, warmes sein müsse, daß es in gefättigten, vollen und gehaltenen Farbentönen sich zu bewegen habe.“

Das Charakteristische der Seide ist der Glanz, der an Metallglanz erinnert. Der Atlas ist „heiß“, wie Wolfram von Eschenbach ihn nennt. Er „gestattet die feurigste und lebhafteste Färbung und den grellsten Contrast in der Nebenstellung anderer Farbentöne. Denn das reflectirte Licht, welches von der metallähnlichen Oberfläche dieses Stoffes zurückgeworfen wird, erscheint als weiß, wogegen die Tiefen der scharf contourirten eckigen Falten stets dunkel, beinahe schwarz sind, gerade wie dies bei dem Metall der Fall ist, somit tritt ein mildernder Dreiklang hervor, da die Localfarbe stets von Weiß und Schwarz so zu sagen in die Mitte genommen wird. Zugleich spiegelt der Atlas die nebengestellten Farben unter allen Stoffen am lebhaftesten und entschiedensten zurück, so daß durch den Reflex so zu sagen eine Brücke gebaut wird, die den schroffsten Farbenabstand vermittelt. Hieraus folgert sich aber nothwendig als Regel, ihm nur solche Farben zu juxtaponiren, die mit der Farbe des Atlas im Reflexe vermischt und verschmolzen keine unangenehmen Töne hervorbringen.“ „Den Gegensatz zum Atlas bildet der Sammt. . . . So wie die Seidenfäden, der Länge nach betrachtet, das glänzendste Gespinnst (mit Ausschluß der Metallfäden) sind, ebenso absolut glanzlos d. h. lichtabföbirend oder vielmehr die Theilung der Lichtstrahlen in aufgenommenes und reflectirtes Licht verhindernd, ist eine Oberfläche, die dadurch gebildet wird, daß unendlich viele quer durchschnitene Seidenfäden aufrecht nebeneinander stehen, wie dieses beim kurzgeschorenen Sammt der Fall ist.“ Sempfer will die Tiefe, die der Sammt gestattet, benutzt wissen. Seine Pracht bestehe neben der Fülle und Größe feines gerundeten Faltenwurfes in dem atlasartigen Schimmer der seitwärts betrachteten Theile, neben der tiefen aber glanzlosen Farbengluth derjenigen Partien, auf welche der Blick vertical gerichtet ist.

Man denke, um einen Blick zurück zu werfen, für Flachsgewebe an vergilbte Leinwand; dieses Gelbliche berührt uns unangenehm; man giebt ihr dagegen gern etwas Bläue. Die weiche, rauhliche Wolle duldet keinen Schillerglanz und keine Spiegelung von Lichtern, dergleichen beim Abwetzen entsteht, während wir doch sonst das Schillern wohl gern haben. Ihr Weiß darf im Gegensatz zum Leinen nicht zu kalt sein; ein leiser Purpurton, d. h. ein leichter, röthlicher, warmer Anhauch eignet sich am besten. Ähnlich wie bei der Wolle ist dünner, abgehabter Sammt seiner Idee widersprechend und unerträglich.

Ein Gewand soll den Körper schützen oder verhüllen oder beides. Dabei darf aber der Eigenthümlichkeit des Stoffes keine Gewalt angethan werden. Zwischen zwei Extremen liegen nun alle den Körper bedeckenden Bekleidungsarten; das eine baut gleichsam eine Hütte um den Menschen, das andere legt sich hautähnlich an den Körper. Es ist klar, daß dort der Stoff für sich wirken muß und Hauptsache wird, während im letzten Fall der Stoff gleichsam nur eine Zuthat zum Körper wird, dessen Formen maßgebend

erscheinen. Dort also das Gewand in feinen Falten, Brüchen, mit feiner Farbe, den Lichtern und Schatten und Reflexen sich frei entfaltend; hier die Linien und Schwellungen der Glieder, der Muskeln. Die classischen Völker verstanden die Vereinigung von Gewand und Körper besser als unsere Zeit, die den Umhang und das Anliegende zu der Mittelmäßigkeit einer Kleiderhülle zusammengezogen hat. Sie zeigten die Körperformen und die Gewandformen in ihrer Schönheit. Ihre Bekleidung war weit, daneben zeigten sie den Körper, specieller die Bewegungsglieder frei. Der Leibrock fiel bequem, faltig am Körper bis zum Knie nieder, durch einen Gürtel gehalten; der wollene Mantel ward umgeworfen und schützte den Körper, immer nur den eigenen Gefetzen in Wurf und Falten folgend. Hier wurde das Princip befolgt: Körperföhenheit und Gewandföhenheit neben einander. Die Germanen liebten enganschließende Tracht. Körperföhenheit stand dabei voran. Durch das Mittelalter hindurch finden wir meistens eine passende Vereinigung: enges Wamms, enge Beinkleider und ein weiter Mantel. Daneben freilich auch die unnatürlichsten Moden. Vielfach begegnen wir Gewändern, die die ganze menschliche Figur verflecken, bis auf Kopf und Hand; alles Übrige ist mehr oder weniger willkürlich verhüllt. Im Ganzen muß man unserer heutigen männlichen Tracht, um nur dieser Erwähnung zu thun, die größte Stilllosigkeit vorwerfen. Statt die Körperformen hervortreten zu lassen, indem z. B. die Arme, der Nacken, das Unterbein entblößt getragen, oder mit anschießendem Stoffe bedeckt werden, oder die Bekleidung nach ihrem eigenen Gefetze zu behandeln, ist eine Hülsenform beliebt, die weder das Eine noch das Andere recht, sondern beides schlecht erfüllt. Der Stoff kann sich nur im alten Mantel nach seinem freien Wurf der Falten entwickeln; in Rock, Frack, Weste, Beinkleid ist er durch Schnitt, durch Nähte, Wülste u. dgl. in Formen gezwängt, die eine Entstellung des schönlinigen menschlichen Körpers sind. Die Natur des Stoffes kommt dabei so wenig wie möglich in Betracht. Ein Beinkleid von Leinwand, Baumwolle, Wolle zeigt denselben Schnitt; selbst die ganz ledernen Hosen der Reiterei waren zugeschnitten wie die Leinwandhosen, das Beinwerk zu Elephantenfäulen gestaltend. — Was die Tracht betrifft, so muß der Kopf frei umschauen können; der Hals muß also Freiheit haben, sich bewegen und drehen zu können. Einseitigkeit und Verbohrtheit ist der Charakter der Zeit, die Hals und Kopf versteift. Es liegt ein peinlicher Zwang darin ausgedrückt; der Mensch wird gleichsam einzig auf die eine ihm vorliegende Arbeit hingedrückt; er hat nicht links, nicht rechts zu sehen, sondern zu thun, wozu er gestoßen oder angetrieben, was ihm vorgelegt wird. Steife Halsbinde ist darum subaltern-bureaukratisch, dresseur-foldatenmäßig; sie steht nicht einmal dem Werkzeug, viel weniger dem Vorgesetzten, der Umsicht haben soll. Die hohe Kravatte, mit steifen Vatermördern obendrein, schafft jedem Kopf gleichsam einen Stall, in den er eingepfercht ist. Desgleichen müssen Arme und Beine frei zur Arbeit und

zur Fortbewegung sich regen können. Eine in dieser Hinsicht hinderliche Tracht ist Unsinn und deutet auf Faulheit und Verkommenheit der Stände hin, die sich ihrer bedienen. Natürlich gilt dies auch von der Bekleidung des Fußes. Wir lassen hierbei die Moden ganz außer Acht. Auf deren Verrücktheiten, Schnabelfchuhe oder Bärenklauen zu tragen, weil irgend ein Fürst dergleichen Ungethüme trug, um seine verkrüppelten Füße zu verflecken, können wir hier nicht eingeben. Pressungen des Körpers sind demselben schädlich; jede pressende Tracht ist darum dem einfachsten Menschenverstande gemäß zu verwerfen. Daß anliegend und pressend zweierlei Dinge sind, versteht sich. Pressende Kleidung verräth auch sonstigen Zwang; sie ist ein Ausdruck der Steifheit und muß wieder Steifheit erzeugen. In ähnlicher Weise kann man aus einer Gewandung, die nicht frei, sondern schludrig ist, auf Zerfahrenheit schließen. Der Hofenteufel, das Geschlitzte, Gebauchte, Gepuffte, Verzackte u. s. w. ist nur in einer ungebundenen, haltlosen, übertriebenen, willkürlichen Zeit möglich. Gebranntes, Gekräufeltes deutet auf formelle, peinliche Beschränkung, die mit der größten Ausgelassenheit verbunden sein kann. Im Elisabethskragen steckt Kniebeugung, Handkuß, Ceremoniell; ähnliches im Jabot, in der gekräufelten Manchette. Welche schöne, freie, natürliche Tracht herrschte dagegen bei den Römern und Griechen!

Sehen wir unsere Tracht an, so sollte man meinen, daß deren Schnitt selbstverständlich nach dem Körper zu markiren sei. Entweder soll man also theilen nach Ober- und Unterkörper; das giebt die Jacke. Oder man läßt den Rumpf als Ganzes hervortreten, ohne Taille in der Joppe und im Hemd, mit Taille im Rock und im Hemd mit Gürtel. Zieht man noch den Schenkel hinzu, so muß der Schnitt dicht über dem Knie sitzen, d. h. das Gewand muß bis dahin fallen, das Knie selbst aber frei lassen; in der Mitte den Schenkel zu durchschneiden erscheint häßlich. Bei einer Verlängerung darf man wieder nicht das Knie durchschneiden, sondern müßte dieses mit bedecken und den Schnitt unter dem Knie abschließen lassen. Verkehrt wäre es wieder, bei weiterer Verlängerung die Wade auseinander zu schneiden, sondern das Gewand müßte bis auf den Knöchel hinabreichen. Am Arme giebt der Ellenbogen durch seine Form keinen so guten doppelten Abschluß wie das Knie. Oberhalb des mächtigen Oberarmmuskels, wo der Arm von der Schulter absetzt, dann am Handgelenke sind hier die gegebenen Schnitte, wonach der Arm mit Hand sich als ein Ganzes zeigt, während die Schulter zum Rumpfe gezogen wird, oder Hand und Arm gefondert erscheinen. Das Alterthum hatte jenen Schnitt; auch die jetzigen Frauenhemden und zeitweise die Kleider reichen die Schultern bedeckend bis zum Arme. Auf die Gefahr hin, zu den bekannten Kleidererfindern gezählt zu werden, möchte ich für Turner zum Turnen ein ähnliches Hemd vorschlagen, das doch wenigstens den kräftig ausgebildeten schönen Arm zeigen würde. Die Wettruder-Tracht zeigt Arme und Nacken frei.

Bei unserer Bekleidung wird die Symmetrie des Körpers eingehalten, freilich in welcher Art! Die Krebschale scheint häufig das Idol; sie nützt als Küras; der Küras hat wieder unsere Tracht beeinflusst. Im Gegensatz zu unserer oft übertriebenen Symmetrie, die in Dürtigkeit der Form und Peinlichkeit als gewöhnliche Uniform dem Künstler so verhaßt wird, weil sie so trocken ihre Weisheit predigt, daß der Mensch von vorne betrachtet ein symmetrisches Geschöpf sei, gaben die Alten der Wurfgewandung den Vorzug, wodurch der Zwang vermieden wurde. Freiheit und Regelmäßigkeit waren auch in Gewand und Körper vereint. So entsteht dieser reiche, freie Eindruck durch den schön umgeschlagenen Mantel; große Flächen wechseln mit den mannigfaltigsten Falten ab; die Symmetrie ist nicht aufgehoben, sondern nur verhüllt; sie wird Einem nicht gleichsam ins Gesicht gestoßen. Ohne Mantel tritt die Symmetrie deutlich hervor; im Harnisch fügt sie sich dem Körper an; im hemdartigen Gewande geben die durch den Gürtel gezogenen Falten Mannigfaltigkeit. So die Alten. Die Behandlung unserer Kleider, namentlich der Uniformen, ist dagegen steif, häufig zwangsjackemäßig. Nur die reichere Betonung der Symmetrie, z. B. durch Schnüre, wirkt ästhetisch erfreulicher. Der regelmäßige Körper bedarf der Unregelmäßigkeit in der Stellung, um nicht gezwungen zu erscheinen, — ähnlich wie der Sinn und der Vers nicht genau zusammen fallen dürfen; regelmäßiger Körper, regelmäßige steife Kleidung und regelmäßige steife Haltung ist ein für alle Mal zu viel des Guten. Das Schöne geht im Zwang auf, die Ordnung wird zum Zwang. Das ist dann soldatisch-charakteristisch, aber nicht individuell-wohlgefällig.

Näher wollen wir hier nicht auf unsern Kleidergeschmack eingehen. Am kürzesten kann man sagen, daß keiner existirt. Die Laune der Mode herrscht, die wir früher schon charakterisirten. Was noch so abscheulich und lächerlich für den Anfang erscheint, drückt sich im Zeitraume weniger Jahre durch und gilt dann für schön, für unentbehrlich zu einem „noblen“ Aussehen. Nach einigen Jahren wechselt das; es wird dann der Kleinstädter, der die Mode endlich angenommen hat, darin verlacht, und nach 50 oder 100 Jahren sieht man wohl gar oftmals eine „Volkstracht“ darin, weil der Bauer irgend ein Stück daraus sich zugelegt hat und nun hartnäckig festhält. An Hut, Rock, Beinkleid oder was es sonst ist, kann man ja in allen Gegenden diese Wandlung sehen.

Ich will übrigens auf einige Eigenthümlichkeiten aufmerksam machen. Die Mode hält trotz ihrer Willkür gewisse Gesetze ein. Man erinnere sich an das im allgemeinen Theil über das Gegengewicht Gefagte. Sobald die Mode einen runden Hut verlangt, sobald strebt sie auch nach einem runden Kleide und umgekehrt. Sobald aber ein über das Gesicht spitz vortretender Hut, dazu wohl noch gar ein Jabot Mode ist, sobald macht die Mode — gleichsam den Vogel nachahmend — aus dem Rock einen Frack. Vorne

sicht etwas über, so muß hinten der Schwanz hängen. Ein komisches Schauspiel, die Millionen Europäer, diese Narren der Modemacher! Vom Kaiser und der Kaiserin bis zum Hausknecht und Dienstmädchen beugt sich Alles und macht das unsinnige Zeug nach; von Vernunft dabei keine Rede; Gefundheit, Scham werden nach einigem Sträuben aufs leichteste geopfert; der Geschmack? — der Geschmack findet Schnabelschuhe, halb nacktes, sogenanntes griechisches Costüm und Reifröcke, das Aussehen einer Schwangeren und einer Hottentotten-Schönheit, Knieröcke, Schleppen, Frack, Sackrock wunder schön. Ein Wunder, daß unter den Männern noch kein Buckelrücken Mode gewesen ist. Es wäre nicht auffälliger, und nicht so unanständig, wie die Art Verzierung und Auszeichnung, welche die Modedamen in den letzten Jahren ihren Sitztheilen angedeihen ließen. Fr. Vischer hat seine Geißel über die neuesten Albernheiten geschwungen. Was hilft's?

Künstliche Gewebe entsprechen den Anforderungen der Kleidung am besten. Die Natur ist darin aufgehoben; die Vergleichung fehlt, die den Menschen drücken könnte. Eine vollständige Bekleidung aus Thierpelzen wird die menschliche Figur stets thierisch erscheinen lassen. Die Sitte, den Pelz nur als Schmuck und Schutz an den Öffnungen des Gewandes zu zeigen, ist darum wohl begründet. Als Hauptbedeckung ist Pelz schon durch das Haar indicirt; das Haar verträgt überhaupt Naturbekleidungen besser als die Haut; ein Strohhut ist passend, eine Strohweste nicht.

Nachahmungen von Thierformen in der Bekleidung sind häßlich-furchtbar oder komisch. Als furchtbarer Schmuck sind die aus Thierköpfen oder ihnen nachgebildete Helme zu nennen, durch welche die Stärke und Wuth des Thieres auf den Menschen übertragen gezeigt wird. Thiertheile, wie Flügel, Federn, Schwänze, Hauer, Krallen als Schmuck an die Kleidung zu heften, hat nur einen Sinn, wenn sie die Geschicklichkeit ihres Trägers verdeutlichen oder sonst ein Bezug stattfindet. Falken- und Spielhahnfedern, Gamsbart und Reihergeflock zieren den Jäger, der sie erlegt hat; sie erzählen uns, daß wir da einen guten Schützen, einen listigen Beschleicher, einen kühnen Bergsteiger vor uns sehen. Weiche wallende Schmuckfedern stehen gut, auf den Hüten zu tragen, indem dieselben auf ähnliche Weise wie das Haar mit der Luft vermitteln; wenn die Damen jedoch ganze Naturflügel aufstecken oder gar ausgestopfte Vögel sich ins Haar setzen, so ist das — Mode. Wenigstens müßten dann regelrecht je nach Umständen Papageien, Elsternfittige und womöglich Pfauenschwänze aufgesteckt werden, um den Anforderungen der Symbolik zu genügen.

V.

Die Baukunst.*)

Die bildende Kunst giebt sichtbare Darstellungen im Raum. Die allgemeine räumliche und dem Gefichtssinn entsprechende Schönheit ist also ihre Voraussetzung; deren Anforderungen müssen in ihr und jeder ihrer Unterkünste erfüllt werden.

Man theilt die bildende Kunst nach Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei.

Die beiden ersten stellen vollkörperlich Körperlichkeit dar. Die Malerei giebt Körperlichkeit nur im Schein auf einer Fläche.

Jeder sichtbare Körper läßt sich in den Linien seiner Umrisse und den sonstigen Formen seines Spiegelbildes darstellen. Die Malerei umfaßt deshalb in ihrer Art auch die architektonischen und plastischen Gestaltungen und liefert z. B. für sie als zeichnende Kunst gewöhnlich die einfachste aber doch schon in den Umrisfen nach Maß und Verhältniß genau bestimmte Anschauung von einem Standpunkt aus.

Baukunst ist zusammenfügende Gestaltung des Unorganischen zu einer beharrenden, dem Unorganischen entsprechenden, schönen Raum-Form. Plastik ist Gestaltung des Unorganischen zu der höheren Form der organischen Körper.

Weder in der Baukunst, noch in der Plastik ist die gebrauchte Materie sich selbst Zweck, wie dies etwa beim Schleifen eines Edelsteins der Fall ist, wo die Schönheit und gleichsam die Kraft der Materie zum vollen Ausdruck gebracht werden soll; sondern wie sehr auch Bau- und Bildhauerkunst die Schönheit der Materie nutzen mögen und ihren Kräften Rechnung zu tragen haben, so ist doch die eigentliche Aufgabe die neue durch die Phantasie vermittelte Gestalt. Ein Haus, ein Palaß, ein Zimmer, ein Monument sollen

*) Für die Darstellungen in der bildenden Kunst wird hier verwiesen auf die *Kunsthistorischen Bilderbogen*, Verlag von E. A. Seemann.

geschaffen werden; ihre Form soll ästhetisch wirken. Die Idee des Bauwerkes also herrscht. Was der Materie angehört, dient.

Dazu aber gehört Dienstbarmachung. Bauen ist Raumdarstellung mit schwerer Materie, welche durchaus von ihren Kräften der Schwere und des Zusammenhalts beherrscht wird, bei deren Verwendung also stets die Gesetze der Statik und Cohärenz zur Geltung kommen. Der Techniker kann sich genügen lassen, daß das Bauwerk nach den Anforderungen derselben für die Materie, daraus es geformt ist, sicher steht. Der Baukünstler wird aber auch hierin jene lebendige, zu Geist und Phantasie sprechende Kraft zeigen können, die Wesen der Materie, wo es sich nach Außen zeigt und nicht der Idee des Kunstwerkes widerspricht, ästhetisch zur charakteristischen und schönen Erscheinung zu bringen. Er thut es, indem er anschaulich erkennen läßt, wie jeder Theil nach den Anforderungen des Zusammenhalts und der Schwere in sich und im Zusammenhang mit dem Anderen, seiner ihm obliegenden Function durchaus gerecht wird, so daß jede Beforgniß der Gefährdung des Beharrens, des Zusammenfallens aufgehoben ist. Das Material muß den sicheren Eindruck machen, dann die Art seiner Verbindung, sei es daß diese durch bloßen Druck der auf einander ruhenden Last und darauf bezügliche Formung oder durch besondere andere technische Verbindungen geschieht. Jede Last muß sich selbst, dann auch jede ihr aufgelegte Last anscheinend leicht tragen. Kraft muß gegen Kraft zum Ausdruck kommen; die tragende muß die lastende, drückende, schiebende charakteristisch oder leicht aushalten oder unter Umständen durch Gegendruck aufheben und überwinden. So müssen z. B. eine Mauer, ein Pfosten, eine Säule für sich den Anforderungen der Statik und Festigkeit genügen und dürfen auch durch die ihnen aufgelegte Last nicht in sich bedroht erscheinen, daß sie zerdrückt, zerbrochen, aus ihrer Lage weggeschoben werden.

Der Balken von Holz oder Stein, frei über zwei Stützen gelagert, muß durch Dimensionen und Festigkeitsausdruck nicht für seine eigne Tragstärke, noch für die aufgelagerte Last fürchten lassen, daß er in sich breche oder der Holzbalken sich biege, was der Forderung des Beharrens in der Baukunst widerspricht und in ihr mißfällig ist. Säulen- und Architravbau haben dies z. B. klar und beruhigend zur Erscheinung zu bringen. Bei der Wölbung zeigt die Stütze passive Kraft gegen den Druck oder gleichsam lebendig entgegenstrebende Kraft, so daß die Last aufgehoben scheint. Bei Hängewerken muß der Widerstand gegen Druck und Zerreißen sich ästhetisch befriedigend ausprägen (was künstlerisch bis jetzt noch nicht ganz erfüllt ist, zum Theil auch darum, weil unser Auge noch nicht dafür geübt ist).

Es ergibt sich daraus für die Baukunst die constructive Schönheit. Der Künstler wird sie nicht bloß einfach, thatsächlich wirken lassen, sondern sie gerne noch weiter der Phantasie des Betrachters übermitteln, woraus der constructive und der constructiv-symbolische Schmuck entstehen (z. B. die

Nachbildung des Triglyphen-Frieses oder das Torus-Geflecht), den die bezüglichen Rigoristen wohl für den einzigen architektonisch passenden erklären.

Die Grundform des Raumes und der Raumdarstellung der Baukunst ist die abstracte, mathematisch bestimmte Form. Die allgemeinen Ordnungsformen des Raumes bringt die Architektur sichtbar zur Geltung, wie die Musik hörbar die Ordnungsformen der Zeit. Durch sie beherrscht sie die Raum ausfüllende Materie ästhetisch nach den dafür geltenden allgemeinen geistigen Gesetzen, die wir früher dargelegt haben. Was über die betreffenden mathematischen Formen hinausgeht zu freien, nur frei nachzubildenden Formen, gehört der Plastik oder Malerei an. Wir haben es also in der Baukunst durchaus mit genau bestimmten, construierbaren Linien, Flächen und Körpern zu thun.

Wie die Schwere und Cohärenz die Architektur zur Verbindung mit der Mechanik nöthigt, so die Art der Formung mit der Mathematik als der allgemeinen Wissenschaft vom Raum.

Nun hat jede Form ihre besondere ästhetische Wirkung. Die gerade und gekrümmte Linie, der Rundbogen, der gebrochene Bogen, die Senkrechte, Schräge, Horizontale, die verschiedenen regelmäßigen und unregelmäßigen Figuren der Dreiecke, Vierecke, Vielecke, die Rundfiguren, die Körper als Prisma, Walze, Kegel, Kugel u. f. w. Die Proportionen nach den Flächen und dem Körperverhältniß und aller Theile unter sich und zum Ganzen, Gleichheit, Contrast, Rhythmus, Harmonie u. f. w. — Alles dies kommt schon an den einfachen mathematischen Figuren und Körpern und ihren Zusammensetzungen (z. B. gleichschenkliges Dreieck auf einem Rechteck und Halbkreis auf einem Quadrat u. f. w.) zur Geltung, damit auch in der ihre Formen verwendenden, ja nur auf sie angewiesenen Architektur.

Im Befondern wichtig und wohlgefällig sind dabei die den statischen Anforderungen entsprechenden und Gleich- und nöthigen Falls Gegen-Gewicht anschaulich zeigenden Figuren. So die symmetrischen. So alle, welche den Schwerpunkt statisch gesichert zeigen.

Je ausgedehnter die Grundfläche im Verhältniß zur Höhe, desto sicherer ruht ein Körper. Doch ist das architektonisch nicht ohne Weiteres maßgebend. Denn jeder Körper ohne passende Höhe erscheint flach, gedrückt und bietet natürlich weniger Anschauung als ein höherer. Ästhetisch imponirt die Höhe. Sie setzt im Bauwerk in Erlaunen durch die damit verbundene Schwierigkeit und Gefahr, ja kann über das Gefühl des Erhabenen hinaus das schwindelerregende Furcht erwecken. So ruht die Platte sicherer als der Kubus, aber sie kommt ihm nicht an Wirkung gleich. Dieser steht fester als das höhere Prisma, das durch Höhe aber vielleicht den Kubus mehrfach übereinander darstellt. Die Pyramide steht fester als der gleichhohe Würfel über ihrer Grundfläche, der Kegel fester als die Walze u. f. w. Die Höhenentwicklung aber muß mit der Statik sich wohlgefällig vereinen. Zu niedrig

ist un schön; zu hoch erscheint, abgesehen vom etwaigen Zu-Dünnen, unsicher. Unzählige Bezüge finden hier Statt. Die Zusammensetzungen ändern natürlich. Ich bringe mit einem sehr stumpfwinkligen gleichschenkligen Dreieck auf einer Fläche sehr wenig Wirkung hervor. Setze ich dasselbe aber auf eine rechtwinklige Hochfigur, so bildet es hier (als Giebel) einen wohlgefälligen Abschluß.

Es sei kurz bemerkt, daß Architekten im Quadrat oder dem entsprechenden Dreieck die architektonische Normalfigur gesehen haben.

Alle Formen, welche die Stabilität gefährdet zeigen, sind architektonisch beunruhigend, absonderlich, grotesk oder häßlich und widersinnig. Ein schiefer Thurm, eine unsymmetrische Thurmpyramide, eine überhängende Mauer u. s. w. verletzen unser Sicherheitsgefühl. Die unsymmetrische Form überhaupt wirkt unruhiger (also auch unter Umständen anregender, malerischer u. s. w.) als die symmetrische.

Der einfache Bau verwendet das Material wohl, wie es sich findet. Roh-Bau nimmt die gefundenen oder gebrochenen Steine, wie sie sind, schichtet sie zum Beharren für seine Raumbildung auf, oder verbindet sie durch Klammern, durch Bindemittel wie Mörtel u. dgl., verwendet das Holz rund, wie es aus dem Walde kommt.

Die Baukunst kann auch noch diesen Naturbau für gewisse ästhetische Wirkungen verwenden, wird aber möglichst auch jedes einzelne Stück zum bequemeren Gebrauch und zur ästhetischen Ordnungs-Wohlgefälligkeit in mathematisch genauer Form herrichten. Die Steine zur Wand werden als rechtwinklige Parallelepipeden behauen, gebacken und gebrannt u. s. w. Die durchgehende Ordnung jedes Sichtbaren zeigt — wie bei einer Dichtung in Versen im Gegensatz zu der Wortzusammensetzung der Prosa oder in einer Musik im Gegensatz zu den Tönen des gewöhnlichen Sprachausdrucks — von vornherein die Kunst, die Unterwerfung und Beherrschung der Materie durch den Geist.

Es kann nun die Baukunst ihre Raumgestaltung unter besonderer Betonung des Charakteristischen, des Materials und der dadurch nöthigen Construction zur Ausführung bringen. Sie kann aber auch nur ihre Raumgestaltung im Auge haben und die Materie und alles Dahingehörige als durchaus untergeordnet behandeln und für den Anblick „vernichten“. Daß die Construction gut und richtig sei, wird vorausgesetzt und daß somit Alles trage und halte, aber wie das geschieht, welche Materialien dabei dienen, wird weder gezeigt, noch constructiv-symbolisch angedeutet, ja es kann für verwerflich gelten, die Construction selbst zu zeigen. Wenn z. B. die dorische und gothische Baukunst uns constructive Schönheit zeigen, so strebt die Renaissance vielfach zur reinen Raumschönheit. Auch der Schmuck wird dann nicht constructiv, sondern decorativ, mit Rücksicht auf die ideale und formale Schönheit verwendet. Dies ergibt verschiedene Stilweisen, von

denen aber die eine nicht die andere verurtheilt, sondern sie sind neben einander, jede in ihrer Art, berechtigt.

Die Baukunst schafft sowohl Vollräume, die nur von Außen, als Hohlräume, die nur von Innen, als Raumgebilde, die von Außen und Innen zur Anschauung kommen. Eine Mauer für sich ist ein erfüllter Raum, die nur ein Außen hat; ebenso manches Monument, reiner Terrassenbau u. f. w. Eine Grotte in einem Felsen, ein Zimmer als solches, ist reiner Innenbau. Ein freistehendes Haus mit der Aufgabe, Außenansicht und Innenräume in gleicher Weise befriedigend, wohlgefällig zu zeigen, giebt die — höhere — Verbindung.

Die Hauptaufgabe der Baukunst im engeren Sinn ist für den Menschen eine feste, beharrliche Behausung herzustellen, also einen geschützten Raum, in dem er sich frei bewegen und die nothwendigen Dinge um sich haben, auch als Gesellschaftsgeschöpf existiren, eine Thätigkeit ausüben kann u. f. w. Schon in dieser Weise verlangen wir eine nach menschlichem Maße genommene gewisse Großräumigkeit, zu der dann auch noch Vielmüchtigkeit kommt. Räume, in denen eine Familie, eine Genossenschaft von Menschen, oder sonstige größere Versammlungen, vielleicht auch noch in verschiedenen Beschäftigungen mit vielen Geräthen, mit vielen Thieren u. f. w. Schutz finden sollen, vervielfältigen diese Anforderungen. Behausung, Haus der verschiedensten Art, Palaß, Kirche, Burg, die Stadt als Ganzes, alles Dahingehörige, ist also architektonische Aufgabe.

Das Planen, der Entwurf und die völlige Vorstellung geschieht in der Phantasie des Künstlers, der die formal bestimmte anschauliche Darstellung durch Zeichnung (Grundriß, Aufriß, Durchschnitte, Specialzeichnungen) oder durch ein Modell geben kann.

Die zur Beharrung und zum Schutze erforderliche schwere Materie verlangt dann aber namentlich bei Großräumigkeit große und meistens auch mannigfache mechanische Arbeit, Aufgebot vieler menschlicher Kräfte. Wegen der mathematischen Bestimmtheit der Formen können aber die Arbeiter nach dem Plane des Entwerfers durch mechanische Arbeit und mit Hülfe des Maßes das Werk herstellen, wobei natürlich das technische Können, das Material u. f. w. vorausgesetzt ist. (Der Künstler und der Ingenieur können dabei fogar der Art auseinanderfallen, daß der Künstler-Entwerfer vom Constructiven wenig oder nichts versteht und nur einen Plan macht, den der Techniker dann mit seinem Wissen und Können ausführen läßt. Am leichtesten kann dies geschehen bei einer decorativen Kunststrichtung. Ebenso, daß der Techniker für sich entwirft und der Künstler nur schmückt. Dort wie hier geht, wo dies Princip durchgreift, der lebendige Zusammenhang verloren zwischen der Ideen- und der Materien-Formung und drängen sich gewöhnlich schnell andere Tendenzen, z. B. malerische oder, wo der Techniker herrscht, die Luft am Constructions-Kunststück vor, wodurch die architek-

tonische Schönheit Schaden nimmt. Das Gute im Üblen kann bei solcher Einseitigkeit sein, daß der Eine dem Andern neue Aufgaben stellt, für welche neue Construction oder neue Schönheit gefunden werden soll. Der gründliche Architekt wird sich immer sowohl auf die Form, als auf die Construction verstehen oder er gleicht einem Cavalleristen im Kriege, der zwar reiten kann, aber kein Soldat ist, oder zwar Soldat ist, aber nicht reiten kann.)

Vorbildlos ist in der Natur die architektonische Gestalt, welche der Mensch schafft. Idee und Zweck ist darin das Formende, Gestalt-Gebende. Hierin, dann in der Durchgeistigung der Materie durch ihre Beherrschung spricht sich der Geist, das Leben aus. Jedes Kunstwerk muß auf die Phantasie wirken, so auch das architektonische. Eigenthümlich ist nur dessen Art der Umsetzung von seelischen Stimmungen und menschlichen Zuständen in Raumformen und Bildungen, die, wie jede Kunst verlangt, schön oder doch lebendig charakteristisch und klar sein sollen. Vom Gewöhnlichen und Niedlichen bis zum Erhabenen, dem Kolossalen, ja Schrecken Einflößenden, vom Einfachsten bis zum Phantastischsten reicht auch hier die künstlerische Kraft. Die einfache Häuslichkeit, die reiche Gefelligkeit, die ernste Arbeit, die Art der Arbeit, Reichthum, Prunk, Verschwendung, Sinnentauamel, Erhebung, Macht aller Art, schwere Strafe, Stadt- und Volks-Verkehr und Freude, Schutz und Trutz, die Gottesidee des Volkes und was es nun ist, wird architektonisch in Häusern und Fabriken und Palästen und öffentlichen Gebäuden aller Art, in Burgen und Tempeln und anderen Bauten charakterisirt und repräsentirt. Der Volkscharakter zeigt sich dadurch Allen sichtbar in seiner eigenthümlichen Architektur; im Stil der gewöhnlichen Gebäude sein gewöhnliches Wesen und Leben, im Stil der idealen Bauten, in denen der Künstler möglichst unbefchränkt die Größe und Schönheit seiner Idee zur Ausführung bringen kann, sein Idealismus. Geologische, klimatische Verhältnisse nach Ebene und Gebirge, Sumpf oder Wüste, dem zur Hand liegenden Material, Hitze oder Kälte, Regen, Schnee, Stürme u. s. w. kommen dabei des Weiteren zur Geltung.

Wie die Kunst mit dem Zweck und Nutzen nicht unverträglich ist, ward früher auseinandergesetzt. Es ist darum verkehrt, die Baukunst nur in so weit sie symbolisch sei, gelten zu lassen oder sie mit Bausteinen und Todenhügeln zu beginnen, die Nutzwohnung des Menschen bei Seite zu lassen, als ob in ihr gar keine Idee vorhanden sei, und sie auf das Gotteshaus und entsprechende Bauten und Monumente, die keinen unmittelbaren Zweck hätten, zu beschränken. Je weniger der Künstler durch den Zweck gebunden ist, desto freier kann er die architektonische Schönheit offenbaren, aber doch ist auch der Zweck selbst wieder Idee und Leben gebend. Sobald man beim Nutzbau anfängt auf Schönheit zu achten, z. B. auf schöne Verhältnisse,

Einheit in der Mannigfaltigkeit, Eurhythmie u. s. w. und auf einen idealen Ausdruck, sobald beginnt die Kunst.

Wer danach baut, ist künstlerisch thätig. Wer diesen im Plane oder im Vorbild gegebenen Bau mit Maßstab und Richtscheid, mit Axt und Kelle herstellt, ist Handwerker, Handwerker auch jeder, der nach dem Herkommen und der Routine allein, ohne Bethätigung der Phantasie und Rücksicht auf Schönheit sein Bauwerk herstellt.

Da, wo die Hauptformen, die Eintheilungen u. s. w. an sich durch Überlieferungen gegeben sind, wird zwar die entwerfende und so außerordentlich wichtige combinirende Phantasie beschränkt, aber dafür kann die Feinheit und Durcharbeitung des Einzelnen um so mehr ausgebildet werden und sich eine gewisse Stilvollkommenheit für das Ganze, wie für alle einzelnen Theile ausbilden, wofür nur an die griechischen Tempelbau-Stile erinnert sei, die in ihrer Art das Mustergültige für die in ihnen verwandten Formen schufen.

Betrachten wir kurz einige der ersten baulichen Gestaltungen.

Das Bedürfniß, sich eine Schutzflätte zu schaffen, ist dem Menschen so angeboren wie den Thieren. Es bedarf kaum der Bemerkung, daß der Mensch nicht, wie wohl behauptet worden, von Vögeln oder von dem Dachs oder Biber gelernt hat, sich eine Wohnflätte zu bereiten. Sein eigener Instinct lehrte ihn, sich in einer Höhle zu bergen und dieselbe nach Umständen zu erweitern, sich Zweige zusammenzutragen, Holz und Steine aufzuschichten. Hat er sich unter dichtem Gebüsch geborgen und regnete es doch hindurch, so hat er nicht erst vom Vogel gelernt, Halme herbeizubringen, sondern er hat aus eigener Klugheit schon Gebüsch, Rinde, Gras u. dergl. noch darüber gebreitet; er hat das Loch in einer Höhle verstopft, den Eingang derselben vor dem Winde geschützt. Dann hat der Mensch Felle anzuwenden gelernt, hat das Flechten und das Gewebe erfunden, hat Axt, Hammer, Säge gebraucht und sich das härtere Material des Steines und der Waldungen bequemer zugerichtet, wenn er sich seine bergende Stätte baute.

Übergehen wir die ersten Zeiten, die stammelnden Jahre der Menschheit, möchte man sagen, wo sie noch an der Brust der Natur lag, noch zu ihr gehörig und durchaus abhängig, wie der Säugling. Sehen wir sie in den Kinderjahren. Wo sie geboren ist, wissen wir bekanntlich nicht; aber wo und wie sie erzogen ist, vermögen wir vielfach zu erkennen. Wenn wir sie dabei beobachten, so werden wir finden, daß, wie im Einzelleben des Menschen die Eindrücke der Kindheit das ganze Leben nicht verweisen kann, so die Völker in Jahrtausenden der Civilisation die Eindrücke ihrer Kindheit nicht verlieren.

Beginnen wir mit dem Nomaden, der in wald- und gebirgslosen Steppen mit feinen Heerden wandert. Er kann mit dem zahlreichen Vieh, dessen er zu seiner Nahrung bedürftig ist, nicht jeden Abend oder doch nicht Wochen

oder Monate lang an einen Platz zurückkehren, den er sich zu einer festen Wohnung hergerichtet hätte. Er ist gezwungen, mit den Heerden zu wandern. Schutz aber gebraucht er gegen die Kälte der Nacht oder sonstige Unbill der Witterung. Will er nun nicht jeden Abend sich wie ein Dachs in die Erde hineingraben, was übrigens nicht aller Orten möglich wäre, so muß er fein Haus mit sich führen. Felle der Thiere oder Matten aus Rohr und Gräsern bieten sich ihm zuerst in gräser- und thierreichen aber holz- und steinarmen Gegenden. Sie sind leicht zu transportiren; dem zahmen Vieh kann man sie mit Bequemlichkeit aufbürden. Aber jede Person unter einem besondern Schirme, hieße nichts anderes als in seinem Rocke schlafen. Es ist die Gefelligkeit, die der Mensch verlangt, ein Schutz soll mehrere Personen vereinigen; das einfachste Mittel ist nun die Decken derart auszuspannen, daß sie sich über einen weiteren Raum ausdehnen, ohne den Bewegungen der darunter Sitzenden hinderlich zu sein — ein Zelt zu machen. Eine einzige Holzstange genügt nöthigen Falls; sie wird in die Erde gestoßen und das Zelt darüber gespannt und befestigt; leicht wird es dann an die Erde gepflöckt. Auch die Holzstange ist unschwer zu transportiren. Dieses Zelt findet sich bei allen Nomaden, — es giebt das Spitzdach. Größerer Holzreichtum und größere Transportmittel, z. B. der Gebrauch von Karren und Wagen, werden häufig diese Form verändern und Zelte zum besseren Abfließen des Regens über mehrere Rundstäbe gespannt, Jurten oder auch geräumigere Langzelte ermöglichen. (Die eingedrückten Formen der chinesischen Architektur sind Zelt-Überlieferungen und Anschauungen.)

Waldbewohner haben nicht wie die Nomaden der Steppen Veranlassung, mit den Stützen für ihr Dach zu sparen. Das Dach aber wird auch ihnen am bequemsten sein. Das einfachste für ein Jägervolk oder überhaupt für Waldbewohner ist, ein Schirmdach über einen horizontal stehenden Ast eines Baumes oder über einen schief aufsteigenden Baum zu werfen. Möge dieser Schirm nun aus Fellen, aus Baumrinde, oder aus Zweigen, die mit Gras, Rafen u. dergl. bedeckt sind, bestehen. In steinlosen aber holzreichen Gegenden, die zum Ackerbau benutzt werden, wird ein solches Langdach, gebildet aus Holzstützen, gedeckt mit Rohr oder Stroh oder Rafen, ebenfalls das Einfachste sein. So finden wir es denn auch noch heutigen Tages z. B. in Norddeutschland. Die ganze Wohnung ist ein kaum über die Erde gehobenes Langdach; ja die Scheunen sind nicht selten nur solche Langdächer ohne jegliches Mauerwerk.

Anders ein Bau in holzarmen Gegenden. Ackerbau bei Holzangel wird die Menschen zwingen, die Erde selber zum Wohnsitz zu erwählen. Man muß sich in den Boden hineinwühlen. Nichts ist natürlicher als die herausgeworfene Erde zum Schutz gegen das durchsickernde Regenwasser über den Bauplatz zu schütten, statt sich damit den Eingang zu versperren. Wir erhalten dadurch von selber eine Kuppelform, ein Gebilde, was an Maulwurfs-

und Ameisenhügel erinnert. Armenien, Kurdistan und Tibet liefern uns solche unterirdische Häuser mit Backofendächern.

Der Bewohner klüfte- und höhlenreicher Gebirge wird Kluft und Höhle zum Wohnsitz erwählen. Sein Bestreben wird es sein, dieselben zu erweitern oder bequemer zu machen. Während Nomade und Waldbewohner ein scharf aufsteigendes Dach auf die Erde stellen, kümmert er sich um die Bedachung als solche gar nicht, da diese ja der gewachsene Fels giebt. Sein Werk wird im Gegensatz zu dem Jener ganz Innenbau. Ob der Felsen über feiner Höhle flach ist oder schräg ansteigend oder gewölbt, ist ihm gleichgültig. — Wir bekommen dadurch die Zeltdach-, die hohe Langdach-, die Kuppeldachbildung und die Wohnung ohne Dach, entsprechend der holzarmen Steppe des Nomaden, dem Walde, der waldlosen, auf Ackerbau angewiesenen Gebirge und dem höhlenreichen Gebirge.

Wo eine Menge Bruchsteine sich finden oder Holz, das man mit der Axt und Säge bearbeiten gelernt hat, da wird man früh den Nachtheil, den jede dreieckige Form wie beim Zelt für die Bequemlichkeit des Menschen hat, zu tilgen bestrebt gewesen sein. Man errichtet gradaufsteigende Wände, passend für die Bewegung des aufgerichteten Menschen und setzt dann das Dach darüber. Dasselbe geschieht dort, wo man die zähe Erde zu Massen formen lernt und sie getrocknet oder gebrannt als Material benutzt. Die Wände werden aus Steinen allein gebildet oder aus Baumflämmen zusammengeblockt oder nur das Gerüst wird von Holz erbaut, die Zwischenräume aber durch Rohr, Lehm, Steine u. dergl. geschlossen. Man lernt das Holz nach Zimmermannskunst verbinden; man lernt mit Lehm, Asphalt, Mörtel u. s. w. mauern. Auf nassem Grunde finden wir dabei schon in den frühesten Zeiten die Wohnung durch Steine oder Erdaufwurf oder durch einen Pfahlrost über den Boden gehoben.

Hatte man bei Steinbau Wände aufgeführt, so handelte es sich darum, dieselben zu bedecken. Steine brechen selten in großen Platten. Zum Überspannungsmaterial eignen sie sich daher nicht besonders. Denn selbst da, wo sie große Deckflächen abgeben könnten, verlangen sie, um nicht durch ihr eigenes Gewicht in der Mitte durchzubrechen, solche Stärke, daß nur viele Menschenkräfte die dicken großen Platten auf die Wände heben können. Man denke nur an eine Weite von zehn Fuß, welch' ein Gewicht sich dabei durch die erforderliche Dicke des Steines herausstellt. Diefem Übelstande abzuhelfen ist man also genöthigt, in dem Raum innerhalb der Wände Stützen für die Steinplatten herzustellen, d. h. Pfeiler oder Säulen zu errichten, die auf kleinere Distanzen als Träger für die nun kürzer zu brechenden Platten dienen. Leichter freilich ist es, den Holzbau mit dem Steinbau zu verbinden; ist nicht langes starkes Holz vorhanden, so bleibt immer noch Schmalheit der Räume vernothwendigt. Mit langen, starken Balken kann man bedeutende Räume überspannen, namentlich wenn man auch hier einen Pfeiler oder eine

Holz säule dazwischen stellt. Ganz natürlich ist es dann auch, ein Holzdach über den Wänden zu errichten.

Aber der erfinderische Mensch blieb bei solchen Aushülfen für den Steinbau nicht stehen, den er wegen der Festigkeit, Sicherheit vor Feuer u. s. w. besonders gern anwandte. Er lernte mit Steinen einen Raum überdecken, indem er dieselben überkragte, das heißt die Steine der höheren Schichte stets um etwas über die unteren Schichten vorstehen ließ, bis die Reihen gegen einander stießen (Fig. 7).

Alle Schwierigkeiten jedoch waren gehoben, als man den Gewölbebau erfand (Fig. 8). Bei diesem werden keilförmig zulaufende Steine in Bogenstellung an einander geschoben. Da der innere Kreisbogen, den die Spitzen der Keile bilden, kleiner ist, als der äußere, von den breiteren Köpfen gebildet, so können die Steine nicht durchfallen, können sich auch nicht hinauschieben, sobald sie an den Seiten und von oben genügendes Widerlager und Belastung haben.



Fig. 7.



Fig. 8.

Nehmen wir danach eine Mauer von Stein. Der einzelne Stein giebt keinen Bau, nur mehrere zusammen. Um den wohlgefälligsten Eindruck zu machen, muß jeder Stein, den man zusammengesetzt mit anderen erblickt, „gebildet“ sein, d. h. als krySTALLINISCHES Gebilde will man ihn in einer krySTALLINISCH scharfen Form sehen. Diese Einzelbildungen werden zu einem Ganzen, einer Mauer fest zusammengefügt. Das Ganze muß eine mathematische genaue Form zeigen in schönen Verhältnissen. Gefetzt, dieselbe zeige die Gestalt eines regelmässigen Vierecks. Ist dasselbe groß, so ist möglich, daß die Einheit des Ganzen den Eindruck der Vielheit in den Steinen gänzlich erdrückt; ich bekomme dann das Gefühl des Einförmigen und muß danach streben, dieses durch richtige Vielheit, also etwa durch Gliederung aufzuheben. Dazu bieten sich die Abschlüsse des Bauwerkes dar. Ich gebe ihm z. B. eine horizontale Dreitheilung (siehe allgemeinen Theil), ein Unten, eine Mitte, ein Oben. Unten drücke ich die Verbindung mit dem Boden aus, oben schließe ich die Mauer ab. Beides etwa durch eine Vorlage von Steinen. Aber die Linien der Horizontalen sind mir zu starr, nicht wechselnd genug.

Ich kann die Verticale zur Belebung stärker hervortreten lassen, indem ich z. B. die Mauer oben zinnenförmig baue. Auch der Forderung dieses Wechsels ist genügt. Weiter kann ich nun die Länge gliedern, indem ich z. B. durch Pilaster dieselbe unterbreche. Regelmäßigkeit ist dabei überall gefordert, dann Schönheit der Verhältnisse untereinander, das ist schöne Proportion. Auch die Symmetrie kann herangezogen werden. Von dem Ganzen wird nun verlangt, daß es den statischen Anforderungen durchaus genüge, auch in der Farbe meinem Auge wohlgefällig sei. Man kann noch weiter die Einzelheiten verfolgen, z. B. in der Ordnung der Steine. Die ganz gleiche Übereinanderfichtung würde doch zu einförmig erscheinen. So läßt man nicht gern Fuge auf Fuge fallen, wenn auch keine anderen technischen Gründe dabei in Betracht kämen. Dann wechselt man auch wohl in der Größe der Bausteine, nimmt z. B. in eine Schicht längere, in die andere kürzere Steine u. f. w., wobei jedoch die möglichste Strenge walten muß. Man sieht schon nach solchen Andeutungen, welche eine Menge von ästhetischen Anforderungen bei diesem einfachsten Bau in Anwendung kommen können, obwohl von einer freieren decorativen Behandlung noch ganz abgesehen wurde.

Construiren wir ein einfaches Haus. Wir nehmen vier ringsum schützende Wände mit einem Dach. Die Feuchtigkeit der Erde wird es zweckdienlich machen, den Boden des Hausgemaches über die Fläche der Erde zu erhöhen. Ebenso werden die unteren Lagen der Wände zweckmäßiger Weise stärker sein als die oberen, weil sie die größte Last zu tragen haben. Dabei wird das ästhetische Princip der Harmonie sich geltend machen. Der Bau steht auf der Erde. Wo diese aus Felsenmassen besteht, werden größere Steinquadern eine ausgezeichnete Überleitung von dem Boden zu dem gebauten Haufe bilden. Ihre Massigkeit erinnert an den gewachsenen Fels. Selbst eine rauhe Bearbeitung kann hier erwünscht sein; eine sehr sorgfame Glättung dieser Grundsteine giebt keine rechte Vermittelung, wenn nicht auch der Boden um das Haus in den Bereich der künstlerischen Thätigkeit gezogen und bearbeitet oder durch Platten u. dergl. geziert wird. So verlangt der Nutzen wie der Schönheitsinn ein sichtbares Fundament. Das Wesen feiner Schönheit ist Festigkeit und Vermittelung mit dem Baugrund — nicht etwa Zierlichkeit. Aus diesem Fundament erhebt sich nun der Hausbau. Bauen ist eine künstlerische Thätigkeit; die Wand soll nicht mehr aussehen, als ob die Natur sie herrichtet. Statische und mathematische Gesetze sind nicht bloß anzudeuten, sondern strenge einzuhalten. Denn die Kunstschönheit der unorganischen Natur besteht darin, daß die in ihr liegende Gesetzmäßigkeit zum Ausdruck gebracht und vollständig entwickelt werde. Auf die demgemäß errichteten Wände kommt das Dach. Wir haben damit eine Dreigliederung nach der Höhe in Fundament, Wand und Dach. Die Lehre von den Proportionen tritt hier nun wieder in Kraft. Es muß ein Wohlverhältniß zwischen

den drei Theilen gefucht werden. Nach dem Gefagten wird eine Hervorhebung dieser einzelnen Glieder den einfachsten und klarsten Schmuck geben; diese Hervorhebung und zugleich Verbindung geschieht etwa durch einen Wulst oder Gurt, der das Fundament mit der Wand verbindet — gleichsam ein Gurt auf einem Gurt, indem das Fundament selber diese Function zwischen Erdboden und Haus erfüllt — und durch einen ähnlichen Gurt gegen das Dach, wenn dieses nicht vorspringend ist, durch Stützen bei einem überhängenden Dache, die in geeigneter Weise die Überleitung von der senkrechten Wandfläche zu der Schrägen des Daches bilden.

So wäre die Höhe nach ihren wesentlichen Theilen gegliedert.

Was die Breite betrifft, so ergibt sich hier keine Gliederung nach den Hauptbestandtheilen. Aber der Eingang zum Hause, die Thür oder das Thor, wird sich uns sogleich bieten. Sobald wir die Thür in die Mitte des Hauses setzen, bekommen wir eine Dreitheilung — eine Mittelpartie und zwei symmetrische Seiten. Der offene Raum der Thür, dann namentlich die Bedeckung derselben, die das ganze darüber ruhende Gewicht der Wand zu tragen hat, ist auszuzeichnen. Ein festerer, stärkerer Bau der Thürpfosten, welche säulen- oder pfeilergleich die darüberliegende Last tragen, geschlossen durch einen Bogen oder durch einen starken Holz- oder Steinbalken, oder auch ein einfacher Gurt oder Saum, der die Wand gegen die Oeffnung zusammenzufassen und zu halten scheint, so wird sich je nach größerer oder geringerer Wucht der Wandmasse die ästhetische Auszeichnung mit der Zweckmäßigkeit verbinden. Will man außer der Thür noch Luft- und Lichtlöcher anbringen, so kann dies in der verschiedensten Weise geschehen. Wem es auf das Hinaussehen aus dem Hause nicht ankommt und wer keinen Sonnenschein in dem Gemach zu haben wünscht, kann sie z. B. unmittelbar unter dem Dach anbringen, wobei auch noch der aufsteigende Rauch vom Herde des Hauses den geeignetsten Ausweg findet. Will man hinaussehen und zugleich der Sonne größeren Eingang verschaffen, so setzt man die Oeffnungen tiefer und macht sie größer. Sie heißen dann Fenster und bekommen constructiven oder decorativen Abschluß und Einfassung. Der ordnende Sinn wird dieselben von der Hauptöffnung des Hauses, von der Thür aus, bestimmen.

Jener oben beschriebene Bau, vierseitig, mit Fundament, Wand, Dach, die Thür in der Mitte, Luft- und Lichtlöcher am Dach — das Urbild des griechischen Tempels — wird kühl und dunkel sein, sich also hauptsächlich für südliche Gegenden eignen. Freilich ist er für keine Arbeit passend, die viel Licht erfordert. Licht und doch Schutz zu gewinnen, ohne die Kühle und das Schattige des inneren Raumes zu opfern, dazu ist am dienlichsten, das Dach weit überstehend zu bauen, so daß man in seinem Schutz vor Regen und den heißesten Sonnenstrahlen die Beschäftigungen des Tages ver-

richten kann. Ein sehr weit überstehendes Dach oder die Vorhalle stützt man dann am leichtesten durch Pfeiler oder Säulen (Fig. 9).

Was die Fronte eines solchen Gebäudes betrifft, so ist leicht einzusehen, daß die größere Mannigfaltigkeit durch den Giebelbau erreicht wird; zu den horizontalen und verticalen Linien kommen die schrägen Schenkel des Dachdreiecks, die zugleich die senkrechten Wände fest zusammenzuhalten scheinen. Bei den Seitenansichten hat man die Horizontalen des Fundamentes, der Wand und des Daches; dieser Parallelismus ist eintöniger. Die Giebelfronte des griechischen Tempels und der Bauten des Mittelalters hat die größte ästhetische Berechtigung.

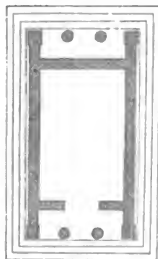


Fig. 9.

Welchen schönen Bau die Kunst aus einem solchen einfachen Raum entwickeln kann, werden wir bei der Betrachtung der Stile sehen.

Nehmen wir einen zusammengesetzteren.

Es sollen mehrere Räume innerhalb einer Behaufung nöthig sein. Nehme man z. B. 8 (Wohn-, Schlaf-, Küchen-, Aufbewahrungs-, Treppen-Räume u. dergl.), so handelt es sich darum, diese 8 Räume am zweckmäßigsten aus dem Grundraume aufzuthellen. Man bedenke nur, wie oft 8 Räume verschieden neben einander gefetzt (permutirt) werden können, welche richtige Combinationskraft dazu gehört, die passendste, bequemste Raumordnung herauszufinden. Ist die Anzahl von Räumen sehr bedeutend, so reicht das Verfuchen im Entwurf gar nicht mehr aus, sondern nur Begabung, gleichsam Instinct vermag das Richtige zu finden. Wir achten gewöhnlich auf diese Schwierigkeit nicht so sehr, weil die Zeit meistens eine bestimmte Praxis herausgebildet hat, welche dieses Raumtheilen vereinfacht. Am einfachsten wird dasselbe, wenn die Verfuche der Jahrhunderte zu einem feststehenden Endresultat gekommen sind und eine bestimmte Theilung angenommen wird. So z. B. bei echten Bauernhäusern (das sächsische, englische, oberbairische Bauernhaus u. s. w.), in den meisten Bürgerhäusern des Mittelalters, beim Kirchenbau u. s. f., in jedem derartig festen Stil. In solchem Falle, wo die Zweckmäßigkeit der Theilung keine Schwierigkeit macht, kann der Künstler, wie schon bemerkt wurde, um so sorgfältiger die Formen ausbilden und zum classischen Ausdruck bringen, weil er eine solche feststehende Composition fortwährend durchzustudiren vermag, bis er den schönsten Ausdruck gefunden hat. Es geht damit ähnlich, wie im Drama: gegebener Stoff und feststehende Gliederung, wie z. B. bei den meisten griechischen Tragödien; andererseits die willkürliche Erfindung und Zusammenfetzung eines Stoffes. Wo die vollendete Durchführung am leichtesten, ist nicht schwer zu erkennen.

Wir haben bisher das einstöckige Haus genommen, gegliedert nach

Außen durch Fundament, Wand, Dach. Nehmen wir ein mehrstöckiges Fundament, Dach bleibt. Die Wand wird den Ausdruck des Innern geben können, also nun den Stockwerken gemäß etwa durch Gurtgesimse getheilt werden. Andernfalls ist sie ausdruckslos. Ein Magazin sei angenommen (siehe Fig. 12). Macht dasselbe den Eindruck des Festen, Wohl-Schützenden, so ist einer Hauptbedingung Genüge gethan. Auf Schmuck macht es keinen Anspruch. Die Abschlüsse wollen wir sehen: also Fundament, Dachgesims oder Dach. Die Öffnungen für Luft und Licht werden nur als Maueröffnungen, Luken betrachtet; in diesem Falle wird der Baumeister sie kaum auszeichnen (obwohl der einfachste Fenstersturz, die einfachste Umrahmung von der größten ästhetischen Bedeutung ist); wird die ganze Wand einheitlich behandelt, so haben wir dann die gewöhnlichste Nutzbau-Wand mit geschützten Löchern darin. Sobald die Bodenräume des Magazins aber durch Gesimse ihren Ausdruck auf der Mauer finden, sobald beginnt ein ästhetischer Sinn daran sich zu zeigen.

Bei ganz gleichen Verhältnissen wird ein solcher Bau durch Betonung und Auszeichnung der Fenster als der Öffnungen für menschliche Wohnungen sich schon bedeutend verändern. Gleichtheilung der Stockwerke wird leicht zwangsmäßig erscheinen, besonders wo deren viele sind. Bessern Eindruck machen ungleiche (aber ansprechende) Verhältnisse.

Das Hauptstockwerk, in welchem sich das Wohnen am herrlichsten ausspricht, wäre äußerlich durch Höhe, dann auch durch Schmuck auszuzeichnen. Gewöhnlich fällt dies dem ersten Stockwerk zu, welches gleichsam über die Straße und das Bedürfniß des darauf verkehrenden Lebens hinweghebt und doch nicht durch die Höhe des Treppensteigens allzu unbequem ist. Sind mehrere Stockwerke da, so wird das Erdgeschoß noch zum Fundamente gezogen werden können. Mäßig, stark — leichter als das Fundament, aber schwerer als die darüber sich aufbauenden Wände — wird es Sicherheit und Kraft ausdrücken. Der Quaderbau oder die Andeutung desselben wird ihm zukommen oder bei anderen Bauten die sonstigen Ausdrücke der Festigkeit. Darüber nehmen wir das Hauptgeschoß an. Hoch in edlen Verhältnissen, die gleich weit von Schwächlichkeit entfernt sind, soll es emporwachsen. Wachsen! Nicht mehr so schwer sich aufschichten, wie das untere Geschoß — es sei denn, daß man dem ganzen Gebäude den besonderen Ausdruck der Festigkeit, etwas Festungsmäßiges — geben wollte. Das darüber befindliche Geschoß wäre leichter zu behandeln. Diese Leichtigkeit kann sowohl durch noch größere Schlankheit erreicht werden als auch durch geminderte Verhältnisse, indem man es leichter als das Mittelgeschoß macht. Natürlich wird hier die Idee des Baues maßgebend sein. In ähnlicher Weise können etwaige weitere Stockwerke behandelt werden. Über das Dach werden wir bei den verschiedenen Stilen zu sprechen haben. Wo es schützend übersteht, bekommt es gerne seine besonderen (sehr verschiedenen) Unterstützungen.

Auch dort, wo keines sichtbar ist, muß sich die Wand zusammenfassen zum Abschluß des Ganzen. Durchbrochene Arbeit und nach oben sich verjüngende Formen werden dabei am besten zu dem Lufterlemente stimmen und mit demselben vermitteln. Außer den gewöhnlichen Mauerabschlüssen des Bandes, Wulstes u. s. w. werden sich also Zinnen, Balustraden, Thürmchen u. s. w., sodann Statuen zu solchem Zwecke am besten eignen.

So wäre das zusammengesetzte Gebäude nach der Höhe durch Horizontalen gegliedert; auch eine Breitengliederung kann sich vernothwendigen, um nicht bei sehr großer Breite die horizontalen Linien zu sehr überwiegen zu lassen. Bei vielen und kräftig behandelten Thür- und Fensteröffnungen



Fig. 10. Pal. Piccolomini in Pienza.

wirken schon deren Verticalen gegen die Breitenflächen belebend. Die einfachste Gliederung geschieht durch Theilung der Stockwerk- oder Mauerbreite mittels Verticallinien, wozu sich kräftige Stützenandeutungen am besten eignen (Lifenen, Pfeiler, säulenartige Glieder). Fig. 10 giebt die trefflichste Erläuterung.

Am kräftigsten geschieht die Breitengliederung durch Vorschieben und Zurückziehen eines oder mehrerer Gebäudepartien (Flügelbildung), durch Hervorhebung in Höhe, Schmuck u. dergl., eines oder mehrerer Theile. Bei Hallenräumen z. B. wird die Mittelhalle dominierend erhoben und geschieht dadurch eine Gliederung (siehe Fig. 21). Die ungleiche 3, 5, 7, 9 Gliederung u. s. w. wird auch hier häufig die ästhetisch schönere sein, wegen ihres Bezuges zur Symmetrie, deren Einfluß, auch als Ausdruck des Gleichgewichts hier aber nicht wieder näher auseinandergesetzt zu werden braucht.

Bei einer großen Breitenausdehnung wird ein besonders einheitliches

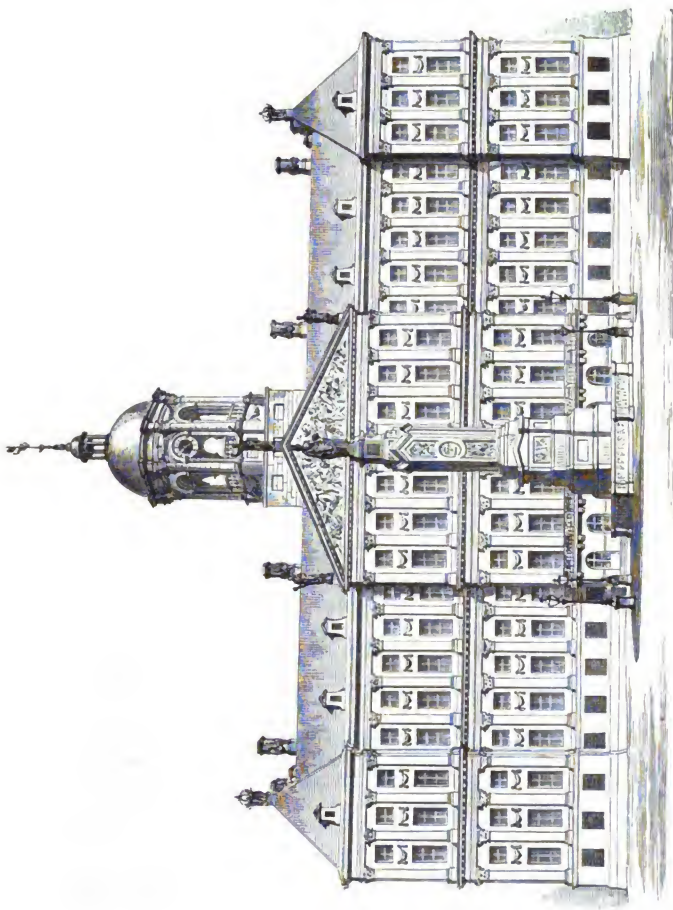


Fig. 11. Rathhaus zu Amsterdam.

Zusammenfaſſen des Ganzen erwünſcht, welches geſchieht durch eine beherrſchende Erhöhung des Hauptbaues, für welche das Zusammenfaſſen in eine Spitze (Giebel, Thurm) oder eine Kuppel ſich beſonders ausdrucksvoll zeigt. Wie Mittelbau, Seitenbauten, Flügel wieder in ſich gegliedert werden können, iſt hier nicht näher zu erörtern. Die ſtreng geordneten Formen der Palaſtbauten der letzten Jahrhunderte geben die ſchärffte Anſchauung folcher Gliederung — von deren Schönheit oder Unſchönheit ganz abgesehen (vergl. Fig. 12).

Ähnlich mit einer ausgedehnten Seitenanſicht. Entweder wird dieſe als eine Front für ſich behandelt oder ein anderes Princip kommt zur Geltung, nämlich das des äſthetiſchen Gleichgewichts, wo wir es in ſeinem höchſten Ausdrücke beim Kirchenbau des gothiſchen Domes ſehen. Erinnern wir uns an das vom vierfüßigen Thier Gefagte. Nehmen wir die Analogie des ſchönen Pferdes, wo Kopf, Hals und Vordertheil in der Seitenanſicht dem Rumpfe das Gegengewicht zu leiſten haben. Das gleiche Princip finden wir im Thurmdome befolgt, wo der Thurmvorbau des Langhauses die Analogie von dem Vorderkörper des ſchönen Thieres giebt, der Langbau der Kirche dem eigentlichen Rumpfe vergleichbar iſt. Die Höhe des Thurmes und die Länge der Kirche wird bei dieſen erhebenden Bauten ziemlich gleichgeſetzt.

Wo die Seitenanſicht durch keine Front bei Langbauten zur Geltung gebracht wird, da hat man jenes Gleichgewichtsgeſetz ſo viel als möglich zu befolgen, wenn es auch ſelbſtverſtändlich nicht immer einen ſo vollen Ausdruck finden kann, wie herrliche Kirchenbauten es zeigen. Wir werden bei der Betrachtung der verſchiedenen Bauſtile darauf zurückkommen und ſehen, wie man dieſes Geſetz bald nicht gekannt oder vernachläſſigt, oder es übertrieben hat. In manchen romanischen Bauten iſt es outrirt, indem man das Werk durch Thurmbauten vorn und hinten beleben wollte, dadurch aber das Vorn und Hinten aufhob, ohne daß man doch aus der Seitenanſicht den Eindruck einer Fronte zu entwickeln wußte. Es wird gleichſam ein Doppelgeſchöpf, wo der eine Halbkörper hierhin, der andere dahin zieht und beide ſich leicht ſchaden. Nur durch die Beherrſchung eines Mittelbaues oder durch eine Frontbildung kann ſolch ein ſtörender Eindruck getilgt werden.

Haben wir bei der Seitenanſicht eines Baues eine Analogie aus der Thierwelt angezogen, ſo wollen wir bei dieſer Gelegenheit noch anderer Analogien gedenken. Wir ſprachen über den Einfluß der Gegenden und des Materials auf den Stil. Wie ſteht es mit der ſonſtigen Einwirkung der umgebenden Natur? Iſt im gothiſchen Domgewölbe eine Nachbildung des Wald-daches? um das am häufigſten erwähnte Beiſpiel zu nehmen. Der Hufeisenbogen und die Palme, das Minaret und die Cypreſſe, der italieniſche Thurm und die Pappel, der gothiſche Thurm und die Tanne, die Kuppel und die Pinie ſind ſie mit einander in Verbindung zu ſetzen? Vielleicht doch wohl. Wo

man die schlanken Cypreffen nicht als Todtenbäume kennt, wäre man schwerlich darauf verfallen, folche dünne Minarets neben dem Todtendenkmale des Propheten, der Moschee, zu errichten, selbst wenn die gleichen Bedingungen — Verbot der Glocken, Ausrufen des Gebetes — gegeben wären. Ohne durch Fichten an derartige Pyramiden gewöhnt zu sein, hätte man schwerlich einen Stephansthurm entworfen. Doch ist, wie kaum bemerkt zu werden braucht, bei solchen Übertragungen nicht an ein plumpes Nachahmen-Wollen zu denken.

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit, um andere ästhetische Grundforderungen zu beleuchten, kann sich sehr verschieden zeigen. Eine Hauptidee durchwaltet ein oder mehrere Gebäude und giebt das einigende Band. So kann z. B. ein Schloßcomplex mit Mauern, Thürmen, Häusern, Ställen Scheuern u. dergl. trotz aller Verschiedenheit auch nach Zeit und Stil einen gewissen einheitlichen Eindruck machen. Eine weit schärfer ausgesprochene Einigung giebt die gleiche Grundform, der gleiche Stil, welcher die Mannigfaltigkeit aller einzelnen Formen beherrscht. Strengere Schönheit verlangt stets Stileinheit. Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß man bei der Beurtheilung nicht verschiedene Standpunkte durcheinanderschiebt und z. B. statt auf architektonische Schönheit zu sehen, die malerische Wirkung ins Auge faßt, für welche nach den Principien der Architektur zu tadelnde Werke höchst geeignet sein können. Ein in vielen Jahrhunderten errichtetes, hinsichtlich des Stils durch einander gewürfeltes Schloß kann z. B. sehr malerisch erscheinen, ohne daß es architektonischen Werth hat.

Es ward schon auf die Vermeidung übermäßiger Einheit hingewiesen. Die Vielheit, Mannigfaltigkeit zeigt sich im Wechsel der Linien, Flächen, Glieder, Theile (Mauer, Dach, Stockwerke, Wand, Fenster, Thür, Gefims, Säule u. f. w.). Die strenge architektonische Ordnung liebt möglichste Gleichheit, Wiederholung derselben Theile: gleiche Säulen, gleiche Fenster im gleichen Stockwerk u. f. w. bis zur Gleichheit desselben Verzierungsschmuckes (Perlenschnüre, Eierläbe, Zahnschnitte, Mäander u. f. w.). Doch erlaubt sich hier dieser und jener Stil größere Freiheiten.

Die Harmonie zwischen Idee und Erscheinung muß das Ganze wie das Einzelne durchwalten (siehe den allgemeinen Theil). Sie zeigt sich beim Bauwerk darin, daß es seiner Idee, also meistens dem Zweck entspricht. Wo der Zweck nicht erfüllt ist, stört der innere Widerspruch, wenn er zum Bewußtsein kommt; so schön auch Einzelnes erscheinen mag, das Ganze erscheint verfehlt, unter Umständen unsinnig und komisch. Eine Miethwohnung ist nicht zu bauen wie eine gothische Kathedrale, ein Sommerpavillon nicht wie ein Festungsthurm. Die schönste falsche Façade mit einer Baracke dahinter mag uns als Façade gefallen; das Ganze wird nur einen falschen maskenhaften Eindruck machen, der, wie überall, unerfreulich ist, wenn er nicht komisch behandelt wird. Auf die weitere Harmonie zwischen Bauwerk und Gegend

fei hier kurz verwiesen. Wo letztere zur Geltung kommt, muß der Architekt landschaftlichen Schönheitsinn besitzen, damit er nicht gegen den Charakter der Gegend verstößt und etwa in eine Felsenlandschaft bauliche Formen stellt, die für eine Gartenebene ganz ansprechend gewesen wären, zum ernststen, großartigen Gebirgscharakter aber durchaus nicht stimmen.

Einen der wichtigsten Theile der Baukunst bildet die schon berührte Lehre von der Harmonie der Idee und der Erscheinung in Bezug auf die bedeutamen Glieder oder vielmehr auf alle Theile, weil Alles bedeutam sein soll. Jeder Theil erfüllt eine Function; diese soll sich ausprechen; erst dadurch bekommt er ästhetischen Werth, wird er ästhetisch-vernünftig erscheinen. Die Form, welche dem Zweck am besten entspricht, giebt die Grundlage, ist für die Baukunst das Natürliche. Von ihrer Grundform wird die Baukunst ausgehen müssen. Das Constructive wird dadurch ins Decorative hinübergeführt. Wir brauchen nur wenige Beispiele zu geben. Eine Säule soll stützen. Säulen an einem Gebäude errichten, die nichts zu stützen haben, widerspricht der Idee. Bogen öffnen oder entlasten. Eine willkürlich zwecklose Anwendung von Bogen ist unschön. Ein Architrav soll tragen. Er muß auch ästhetisch seiner Last genügen. Wird eine Füllung behandelt, als ob sie die Hauptlast zu tragen hätte, so ist dies verkehrt, und wie nun alle solche Widersprüche zwischen Idee und Erscheinung sich zeigen mögen. Daß die Kunst nicht roh naturalistisch zu Werke geht, sondern sich für die Phantasie mit einer Andeutung, einem Ausdruck der Analogie begnügen kann, ist nach dem früher Gefagten nicht mehr des Näheren auseinander zu setzen. So wird z. B. dort, wo zwei Theile zusammentreffen und zusammenhalten sollen, dieser Zusammenhalt angedeutet durch ein Band, einen Ring, Schnüre u. dergl. Dieses gemalte oder gemauerte Band giebt keine wirkliche Bindung, sondern ist nur ästhetischer Ausdruck, eine Verfinnlichung der verborgenen Kräfte, ein Wahrzeichen für die Vernunft, welches lehrt, daß dort ein Halt nothwendig ist und in der Construction erfüllt ward. Der ganze ästhetische Ausdruck alles dessen, was zur Construction in der Baukunst und zur Charakteristik gehört, geschieht nach dieser Forderung der Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung. Höchste classische Schönheit zeigte darin die griechische Baukunst, ewiges Muster einfachen Ausdruckes und natürlicher Charakteristik.

Hinzu tritt zur constructiven die decorative Schönheit. Die Überleitung von jener zu dieser geschieht durch Formen des Abchlusses, Zusammenhaltes, der Gliederung u. s. w., welche weniger aus der Construction als aus den allgemeinen Schönheitsanforderungen hervorgehen. Jede für sich bestehende Form verlangt z. B. bestimmten Abschluß gegen Außen, beziehungsweise Anfang, Mitte, Ende. Ein Pfosten wird künstlerisch behandelt, indem er Anfang, Mitte, Ende, zugleich Abschluß und Verbindung nach unten und oben zeigt, durch Fuß, Schaft, Kopf. Fuß und Kopf müssen nach dem

Ausdruck der Last und nach den Anforderungen der rhythmischen Überleitung behandelt werden. Das Auftrebende, das freie Tragen bleibt im schlanken Schaft charakterisirt. Dadurch entsteht die künstlerische Säule. Ähnlich mit anderen Formen. Daran schließt sich der freie und spielende decorative Schmuck, die reine Zier. Figur 12 giebt uns ein Beispiel, wie das Constructive decorativ verwandt ist und das Decorative — natürlich in einer dem Architectonischen harmonischen Weise — frei hinzutritt und dem Ganzen den Charakter nicht bloß sicherer, sondern edler, reicher und heiterer



Fig. 12. Entwicklung einer Fassade vom Speicher bis zum Prachtbau.

Schönheit verleiht. (Es ist der Otto-Heinrichs-Bau zu Heidelberg, den wir hier aus dem speichermäßigen Bau entstehen sehen.)

Harmonie zwischen Wesen und Erscheinung in Bezug auf das Material und dessen Stil ward schon besprochen; nur sei hier noch einmal hervorgehoben, daß bei dem Schein künstlicher Bildung durch Bemalung, Bewurf, Verkleidung u. s. w. immer diejenigen Formen geboten sind, die dem im Schein dargestellten Material entsprechen.

Was die Verhältnisse, den Rhythmus, die Eurhythmie u. s. w. betrifft, so müssen wir uns hier auf das Allgemeine beschränken und theils auf das Frühere, theils auf die Stilübersicht verweisen. Die Architektur beruht auf

den Raumverhältnissen. Sie ist hauptsächlich messende Kunst. Jeder Aufriß, bei welchem Material u. f. w. direct noch gar nicht in Betracht kommt, zeigt uns die Wichtigkeit der bloßen Formverhältnisse. Die schwierige Lehre von den Verhältnissen ist deshalb stets Gegenstand der Forschungen gewesen. Wenige Bemerkungen darüber. Das Gleichgewicht findet seinen höchsten Ausdruck in der Symmetrie. Nach der Breithentheilung ergibt dieselbe als ruhigsten Ausdruck Gleichheit zweier sich entsprechender Theile. Für ungleiche Verhältnisse ward Zeifings Proportionslehre besprochen. Ein Beispiel aus seiner Unterfuchung der Anwendung des goldenen Schnittes für die Baukunst: (siehe Fig. 13) „An dem schönsten und vollendetsten Werke der griechischen Baukunst, dem Parthenon zu Athen, verhält sich die Höhe (von der Grundlinie der Treppe bis zur Spitze des Giebels) zur Länge des Architravs genau wie diese zur Summe beider, so daß die Höhe als der dem Major senkrecht aufgesetzte Minor zu betrachten ist . . . Theilt man die Höhe nach dem goldenen Schnitt, so reicht der längere Untertheil gerade bis zur Grundlinie des Gebälks, der kürzere Obertheil von da bis zur Spitze des Giebels.“ Zeifing führt in dieser Weise die weiteren Theilungen durch. Wolf (Beiträge zur Ästhetik der Baukunst) entwickelt seine Lehre vom Größenverhältniß aus der abgeschlossenen und beruhigendsten Form für die absolute Befriedigung der Anschauung, aus dem Quadrat, Viollet-le-Duc aus dem Dreieck, als der Figur, welche das Gesetz der Stabilität am vollkommensten auspricht. Doch ist dafür auf die betreffenden Werke zu verweisen. Hier nur noch aus Fergusson (Handbuch der Architektur) ein allgemeiner Satz zur derartigen Anregung, ein Versuch, die Höhe eines Raumes bei gegebener Länge und Breite zu bestimmen, daß die Höhe nicht gedrückt erscheine. Die Höhe eines Raumes muß sein gleich der halben Weite plus Quadratwurzel der Länge. Also bei 20 Fuß Breite und 20 Fuß Länge = $10 + \sqrt{20}$; die $\sqrt{20}$ liegt zwischen 4 und 5; also 14 bis 15 Fuß. 20 Fuß zu 40 Fuß giebt $10 + 6$ bis 7; 20 Fuß zu 100 Fuß = $10 + 10 = 20$ Fuß Höhe. So Fergussons Anführung, welche übrigens nicht den Anspruch einer Regel macht.

Ein neuer Versuch ist, die Verhältnisse des Ganzen und der einzelnen Theile durch die Weite des Schenkels zu bestimmen, der sich für ein noch deutliches Sehen von den bezüglich wichtigsten Betrachtungspunkten aus ergibt.

Wechsel, Contrast, Überleitung und Vermittlung u. f. w. werden sich am besten bei dem Einzelnen der folgenden Übersicht nachweisen lassen.

Die Architektur hat es mit der Schönheit der unorganischen Natur zu thun. Das bei den sogenannten technischen Künften Gesagte findet auch hier wieder seine Geltung. Nachbildung organischer Formen für die Architektur ist abgeschmackt, häßlich, komisch u. f. w., nie schön; die Form eines Baumes, Elephanten, Menschen u. f. w. ist für ein Gebäude nicht tauglich. Die mathematisch bestimmten Formen sind ihr Ausdruck. Doch kann die

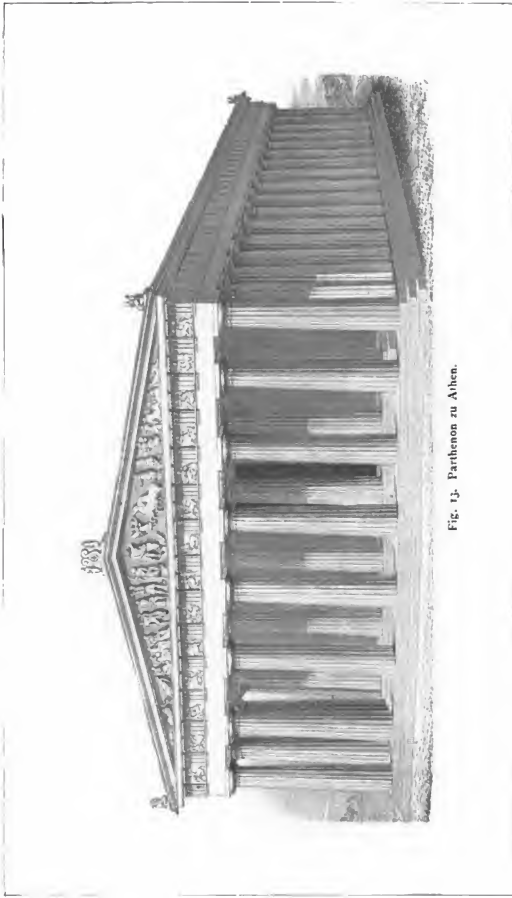


Fig. 13. Parthenon zu Athen.

Architektur nun zum Schmuck in gewisser Weise auch organische Formen verwenden; wo dieselben aber nicht als selbständige Zuthaten erscheinen, so daß sie dann als freie plastische oder malerische Werke zu beurtheilen sind, sind alle Formen dem strengen architektonischen Stil unterworfen und demgemäß zu stilisiren. Der Regel nach wird das Ornament rein geometrische Formen zeigen; doch wie wir früher ähnlich gesehen haben, wird man etwa nächsthöhere Formen der Natur zum Schmuck verwenden können, z. B. die Vegetation heranziehen, indem man ihr Blattwerk u. f. w. bildet (korinthisches



Fig. 14. Akropolis von Athen.

Capitäl etc.). Es wird dies eine plastische Zuthat, in manchem Betracht eine Steigerung, die über das Architektonische hinausweist und daher besonders dem reizenden Stil angehört. Stets muß dieselbe aber der mathematischen Bestimmtheit unterworfen, architektonisch stilisirt werden, weshalb schon von Anfang an die entsprechenden Formen zu wählen sind (Akanthusblatt, sonstiges Laubwerk, Kränze u. f. w.). Auch Thierformen sind in dieser Weise, namentlich symbolisch, zu verwenden; selbst die menschliche Form kann z. B. als Atlanten und Karyatiden, als Träger gebraucht werden. Ein Anderes ist es natürlich, wo Plastik und Malerei selbständig auftreten und die Architektur nur zum Rahmen, zur Grundlage oder zur Umgebung benutzt wird.

Wir sehen die Architektur; deßhalb hat sie natürlicher Weise auch hin-

sichtlich der Farbe unseren Schönheitsanforderungen zu genügen. Wo nicht das Material selbst einen wohlgefälligen Eindruck hinsichtlich der äußeren Erscheinung macht, wird man künstlich nachhelfen müssen. Die Ausdehnung der Nachhülfe durch Bemalung hängt natürlich von den Umständen ab. Davon zu unterscheiden ist freischmückende Malerei und die selbständige Malerei, wie sie zur Architektur gleich der Plastik hinzutreten kann, um alle Schönheit des Körperlichen vom Ausdruck des Wefens bis zu dem des Scheines zu geben.

Die Einzelbauten sind hier nicht zu besprechen, wie sie als solche für sich gelten oder nur in reicher Zusammengehörigkeit von Villenanlagen, Dörfern, Städten wirken.

Das stilvolle Haus, durch Plastik und Malerei noch weiter geschmückt, durch alle technischen Künste in Möbeln, Geräthen, Tapezirerarbeit vollständig für seinen Zweck schön ergänzt, um für schöne und edle Menschen, die in schöner Lebensordnung leben, den Wohnsitz abzugeben, gelegen in naturschöner, weitschauender Gegend, worin je näher dem architektonischen Kunstwerke je mehr Landschafts- und Garten-Kunst die Natur der künstlerischen Ordnung unterwirft — das ist ein einzelnes Haus-Ideal. Im weitesten Sinne wird die ganze Stadt selbst als ein architektonisches Kunstwerk gedacht: Charakteristische oder schöne Wohn- und Verkehrshäuser, monumentale Paläste und öffentliche Gebäude, ragende, erhabene Tempel und Kirchen, monumental geschmückte Plätze, Hallen, Festgebäude, Brunnen, Straßenanlagen, je nachdem Brücken und Quais — welche Schönheit, welcher erhebende, gewaltige Ausdruck des Volkslebens. Eine solche Stadt, etwa noch in schöner Gegend gelegen, an mächtigem Strom oder am Meer, mannigfaltig durch ihren Wechsel in Häusern, Thürmen, Kuppeln, mannigfaltig etwa durch ihre Lage, wie sie von Hügeln, geschmückt mit Gärten und Villen, umgeben oder von stolzen Burg- und Tempelhöhen überragt ist — das ist das erhabenste Bild des großen künstlerischen Sinns in einem Volke.

Musterung der Stile.

Wir wollen weder bei den phantastischen Grottenbauten und sonstigen Werken des alten Indiens verweilen, noch bei den gewaltigen Terrassen-Monumenten, Palaß- und sonderbaren Kuppelhäuser-Bauten in den alten Culturländern am Euphrat und Tigris, wo der Thurm von Babel die Phantasie der Völker der ältesten Zeiten so mächtig ergriff und die große Babel und Ninive prangten, um jetzt durch Trümmerfunde wieder vor der Phantasie und in der Wissenschaft zu ersehen. Betrachten wir die Bauwerke Ägyptens, die Stein-Zeugen, Jahrtausende alt, eines Volkes, das die Unsterblichkeit der Seele, damit das Todtengericht vor der Gottheit, Belohnung und Bestrafung

oder Buße der Seele durch Seelenwanderung, welches Adel der Arbeit, Verachtung des Nomadenthums, Schutz des Thieres lehrte und feinem Glauben gemäß Alles, was mit der Religion zusammenhing, für die Dauer von Jahrtausenden zu erhalten suchte und nicht bloß in Steintempeln, sondern auch in feinen Mumien erhielt. 3000 Jahre dauerte die zur Buße auferlegte Seelenwanderung durch Thiere. Es galt seinen Körper wiederzufinden. Und die Seelen könnten ihn wiederfinden. Und die Bauten der Pyramiden ragen heute noch, welche schon Abraham bei seiner Einwanderung erblickte. Ägypten hegte die Ewigkeits-Gedanken und baute danach seine gottesdienstlichen Monumente. Leichteres Material diente bei den Privatbauten; der



Fig. 15. Tempel des Chefnu zu Karnak (Vorhof).

Stein allein ziemt den Tempeln und Todtenstätten, obwohl die Bearbeitung auch noch Reminiscenzen des Holzbaues zeigt. Der architektonische Charakter ist eine auf unverwüßliche Dauer berechnete Kolossalität, Festigkeit und Einfachheit (Fig. 15). Das Werk soll nicht leicht vernichtet werden können durch Menschen- oder Natur-Gewalt. Große Steinbalken sind das Material der Tempel. Dieser ist Heiligthum mit umschließendem heiligem Bezirk, das Ganze eingefaßt von hoher wallartiger Mauer, der Eingang durch die thurmartigen Pylonen flankirt. Im Innern wechseln Säulenhöfe mit Säulenhallen. Den Abschluß bilden die eigentlichen Gebäude mit den wegen der Steinbedachung engeren Gemächern. Das Heiligthum wird darin niedrig, düster, grottenartig, das Göttliche also geheimnißvoll. Schwer, starr, ernst, gewaltig ist der Eindruck des Ganzen. Massenblöcke und scharfe Bearbeitung

verkünden die Herrschaft, in welcher der Architekt den Triumph sucht über die Natur. (In Karnak ist der große Säulensaal 320' breit, 164' tief, mit 134 Säulen, von denen die Mittelreihe eine Höhe hat von 60 Fuß, einen Umfang von 38 Fuß, mit 64 Fuß Umfang des Capitäls. Der Pylon ist 336' breit, 138' hoch.) Niemals ist das Beharren der Architektur mehr zum Ausdruck gebracht. Schräge Wand, Hohlkehle mit rhythmischem Schwunge, Platte als Bedeckung, das ist nach Außen die Formung. Im Contrast dazu ist die Architektur, sind Steinblöcke, Säulen, Wände mit Bildarstellungen, wohl wie überwuchernd bedeckt. Die Säulenbildung geht vom einfachen Übergang aus dem Pfeiler durch schönere zu abstrufern Formen; Fußplatte und Capitäl sind ausgebildet. Dorische und korinthische Capitälbildungen finden hier in Abakus und Kelch Vorformen.

Die zur Schirmung für die königlichen Grabcellen gebauten Pyramiden zeigen architektonisch in Stein die Grabhügel, für welche sich andere Völker gewöhnlich mit Aufschüttungen über der Todtenkiste von Steinblöcken begnügten. Sie lehren, was Größe, Regelmäßigkeit und Verhältniß für sich allein bei Bauten zu befagen haben. (Die größte Pyramide erhebt sich 479' hoch über 767' Quadrat. Die Grabkammern liegen in oder unter den Pyramiden. Ihre Einrichtung vernothwendigte Entlastungs-Arbeiten.) Die Pyramide ist die kolossalste Übertragung der architektonischen Idee der beharrenden, mathematischen Raumdarstellung ohne alle weitere Zuthat der Phantasie, als nur Anschauung der Größe und anderseits der Menschenarbeit, die es giebt.

In Griechenland gelangt die Baukunst vom Kolossalen zum Schönen.

Constructiv, wie rein ästhetisch werden hier bauliche Ideale gebildet. Die hohe Kunst gilt auch hier der Gottesidee. Einfacher waren, auch noch in den Zeiten des Glücks, die Häuser der Menschen; schön sollte das Haus des Gottes und jedes dem Volksgottesdienste geweihten Gebrauchs, dann auch Alles fein, worin das Volk als solches sich repräsentirt.

Der gewöhnliche griechische Tempel ist die Cella, in welcher der Gott vergegenwärtigt in seiner Bildsäule steht. Das ist ein einfacher Raum. Ein Tisch (Altar) vor der Bildsäule dient dazu, das (trockene) Opfer darauf niederzulegen. Der Beter schaut zu dem Gott. Aber nicht eine Gemeinde hat sich hier in der Cella zu versammeln. Der Raum für die religiösen Aufzüge, Versammlungen und Feierlichkeiten der Menge und für die blutigen Opferungen ist der heilige Bezirk vor dem Tempel. Aus den hohen geöffneten Thüren schaut der Gott von seinem Piedestal heraus auf den großen Opferaltar vor dem Tempel. Dieser steht auf, zwei bis drei Stufen hohem, Unterbau, ein viereckiger länglicher Raum mit Thür und Giebeldach an der schmalen Vorder- und Rückseite. Die Wände sind grade, nicht schräg wie die ägyptischen Umfassungsmauern. Schmuck sind der Giebel und die Säulen.

Ein solcher Tempel ist verhältnißmäßig klein. Der heilige Bezirk, in dem er liegt und in dem nun andere nöthige Dependencien des Cultus sich

befinden, ist als heilig von der Umgebung geschieden, aber nicht durch hohe abschließende, den Anblick des Tempels bergende Mauern. Das Haus des Gottes bleibt hier das architektonische Object, klar, abgefondert dem klaren Blick hingestellt, nicht ägyptisch weggegrübelt und in den Zuthaten von Mauern, Höfen, Kammern verschwindend.

Größer mußten die Fest- oder Agonal-Tempel sein für officiële staatsreligiöse Feierlichkeiten. Dieselben dienten daneben als Schatzhäuser, da der Gottheit Rache sie noch besonders schützt. Der hintere Theil des Tempels wird dann als Schatzraum benutzt. Doch behalten auch diese großen Tempel die einfache Form einer geschlossenen Langcella; den Schmuck verleiht die einfache oder doppelte umgebende Säulenreihe. Über dem Ganzen das niedere Satteldach, getragen von dem mehrfach gegliederten und gezierten Gebälk, vorn und hinten mit den plastisch bedeutungsvoll geschmückten Giebeln. Nach der Idee des einfachen umgehenden und bedachten Raums, der Verklärung von Last und Stütze, dem Aufstrebenden und Ruhig-Sicheren, und dem schönen Zusammenhang (der alten Symmetrie) aller Theile zu den selbstständigen Gliedern und dieser wieder zum Ganzen, ist hier architektonisch das Höchste geleistet (siehe Fig. 13. Parthenon zu Athen). Eine architektonische Musik, darin alle Verhältnisse sich zu einander bestimmen, ist durchgeführt. Jedes selbständigere Glied pflegt Dreitheilung, je nachdem Anfang, Mitte, Ende, Überleitung nach Unten und Oben und Mittelglied dazwischen, zu zeigen. Der Unterbau erhebt sich gewöhnlich in 3 Stufen, die Säule (die dorische erhebt sich von der Säulenplatte ohne besonderen Fuß) theilt sich nach Schaft, Fuß und Capitäl; diese beiden sind in den, eurhythmisch von der Verticalen zur Horizontalen überführenden Linien gebildet; Capitäl und Fuß gliedern sich wieder nach Anfang, Mitte, Ende; dreifach theilt sich das Gebälk, verschieden nach den Stilen in feinen Auftheilungen behandelt.

Es ist ein alter und immer wieder erneuter Streit, ob der griechische Steinbau und speciell die Säule sich aus dem Holzbau entwickelt habe. Geben wir betreffs der verschiedenen Säulen unsere Muthmaßung, die neben so manchen andern ihre Stelle finden mag. Einen Baum kann man als Pfosten benutzen, wenn man seine Krone abschneidet; er steht fest durch seine Wurzeln. Oder man gräbt oder treibt einen Baumstamm in die Erde, um ihn festzusetzen. Ein durch Schläge getriebener Pfahl pflegt unter der Wucht des Hammers oder Rammklotzes am Kopfende zu zerplittern. Man legt, um ein Spalten zu verhüten, wohl einen Ring herum, über welchen dann das Splitterende hinüberquillt, rund den runden Stamm umgebend. Dies nach oben gerichtete Ende des Baumes ist gemäß dem Wachsthume desselben das dünnere. Die Fläche, die es giebt, ist klein und obendrein durch das Rammen oder Schlagen gelockert. Hat man einen schweren Körper von Säule zu Säule zu legen, so thut man wohl, vorher noch eine größere Platte darauf zu legen, von welcher die darauf ruhende Last nicht leicht abgleiten

und durch welche sie nicht, wie durch die dünnen Spliterränder brechen kann. Darauf kann man dann Querbalken legen.

Man behalte die Form einer solchen Holzsäule, nehme aber anstatt des Holzmaterials Stein. Wir haben sodann die dorische Säule. Die dorische Säule steigt wie der Baum oder der hineingeschlagene Stamm aus dem Boden. Die Riemchen geben jenen Ring. Der Echinus (*b*) ist das vom Schlag aus einander getriebene Kopfende. Der Abakus (*a*) ist die Platte, die dem Architrav (*f*) festere Unterlage giebt.

Widerspricht aber nicht eine runde Steinfäule dem Wesen des Steins, das wir im KrySTALLINISCHEN fanden? Der Hellene hat so geurtheilt. Er hat den Baumstamm in Stein nachgeahmt, aber er hat durch Canellirungen die Rundung unterbrochen. Dadurch ward auch der Eindruck der Schichtung gehoben, der entsteht, wenn die Säule nicht aus einem Stein gebrochen ist und man die Fugen bemerkt, die jede auf die andere gesetzte Steintrommel macht. Diese verticalen Canellirungen lassen die Säule als in die Höhe gewachsen erscheinen, nicht als geschichtet, was der echten Säule widerspricht. Die sich verjüngende Form des Baumes wurde im Ganzen beibehalten; jede überall gleich dicke Säule erschiene nicht als gewachsen, würde leicht plump aussehen; nur eine leichte Anschwellung des unteren Theiles wurde wohl aus optischen Gründen beliebt. Bei einer gleichmäßigen Zunahme von oben nach unten würde uns die Mitte leicht als eingezogen erscheinen, weil die obere Belastung und unten die Erde die Blicke gleichsam zu sich ziehen.

Beim Steinbau mußte man die Säulen eng aneinander rücken, damit sie die steinernen Verbindungsbalken und diese sich selbst tragen können. Hierauf kamen die Querbalken (*h*) zu liegen. Die ursprünglichen Holzbalken waren wahrscheinlich gegen das Reißen und Spalten des Holzes dadurch geschützt, daß man das Kopfende furchte, ein, wie auch das Bohren, oft angewandtes Mittel. Aus diesen Furchungen des Holzes entstanden (?) für den Steinbau die Dreifschlitze, Triglyphen. Ob wir in den sogenannten Tropfen nur eine ästhetische Ueberleitung in den Architrav haben oder ob man darin ein Einzapfen und Verzieren des Holzbalkens vermuthen könnte? Die Licht- und Luftlöcher, hoch genug, um den Zugang ohne weitere Mittel unmöglich zu machen, waren unter dem Dach. Man

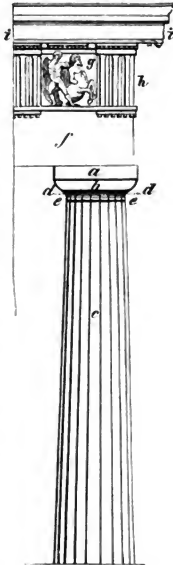


Fig. 16.

behält diese auch bei den Säulenhallen bei. Sie sind die sogenannten Metopen (*g*). Diese waren ursprünglich offen; dann hat man zur Verzierung Gefäße und dergleichen hineingestellt, die den dunklen Raum belebten. Als man das Licht durch das offene Dach des Tempels hineinfallen lassen mußte, weil man in der alten Art die großen Räume nicht mehr erhellen konnte, zumal wenn jene Metopen über Vorhallen sich befanden, so schloß man sie ebenfalls mit Steinplatten, die nun aber durch Reliefs oder wohl durch Malerei belebt wurden. Hierüber kam nun die Abschlußplatte (*i*), worauf das Dach sich, in der Front als Giebel, erhebt. Beim Holzbau werden Gitterwerk, Schnitzerei oder Malerei diesen Giebel ausgefüllt haben. Beim Steinbau ward der Giebel belebt durch Bemalung oder noch besser durch Sculpturen und die Schwere und Einförmigkeit des großen Mauerdreiecks dadurch aufgehoben. Was die Bemalung anbelangt, so verlangten die Metopen und der Giebel, worauf die Reliefs und Statuen sich erhoben, farbigen Hintergrund. Auch sonstige Bemalung hat die übrigen Theile geziert und zum belebenden Schmuck gedient. Auf dem Dache des Gebäudes, das kräftig durch die Rinneleiste, Sima genannt, abgeschlossen war, erhoben sich über dem First und den Ecken nach oben auslaufende Verzierungen; blumensförmig oder in Thierformen weisen sie von den abschließenden geraden Dachlinien in die Luft (vergl. Fig. 13).

Hätte man ein großes Gebäude mit Stein überdachen wollen, so wäre man genöthigt gewesen, einen Säulenwald, wie die Aegypter in ähnlichen Fällen, zu errichten. Bei den Tempeln, deren Metopen man durch Säulenumgänge zu Lichtöffnungen untauglich gemacht hatte, sah man sich zu anderen Aushülfen genöthigt, um Licht zu bekommen und die übermäßige Anzahl von Säulenträgern im Innern zu vermeiden. Man hob (für die Festtage war dies eingerichtet) einen Theil des Daches heraus, so daß ein Lichthof im Tempelinnern entstand. Dies ergab den sogenannten Hypäthraltempel, allerdings ein schwaches Auskunftsmittel und ungenügend, wenn es sich dabei um geschützte religiöse Versammlungsräume für alle Jahreszeiten gehandelt hätte. (Auch kleinere Tempel mußten für bestimmte Gottheiten hypäthral sein; das Rauch- und Licht-Dach der Hütte, durch welches der Arier seine Himmelsgottheiten sah, wirkt darin nach und war im Mittelalter die Erinnerung daran im Hexen-Schornstein-Aberglauben noch nicht vergangen.) Mit dem feinsten Schönheitsfönn stellte übrigens der Grieche die Säulen nicht gleich weit von einander. Entweder hob er durch eine weitere Stellung der Mittelsäulen den Eingang oder er ließ überhaupt die Säulen von der Mitte aus näher aneinander rücken, dadurch den perspectivischen Blick unterstützend.

Der griechische Bau lastet nicht mehr, wie der ägyptische. Er trägt sich frei und klar. Aber er will sicher ruhend erscheinen. Last und Stütze sollen sich entsprechen, sich nicht gleichsam gegenseitig aufheben. So ver schmähete der Grieche den Bogen, von dem der Hindu bezeichnend sagt: „der Bogen schläft nicht“.

Dem Atlas gleich, der einst den Himmel trug,
 Stehn reihenweis der Säulen hier genug;
 Sie mögen wohl der Felsenlast genügen,
 Da zwei schon ein großs Gebäude trügen. (Gothe.)

Aber wie wußte die ausgebildete griechische Kunst dem weit über das Bedürfniß sicheren Bau den Ausdruck der Schönheit zu geben und ihn durch diese aller Schwerfälligkeit zu entreißen!

In unübertrefflicher Einfachheit, mit Ausschluß jeder Willkür, baute sich der griechisch-dorische Tempel auf, das Vollkommenste in feiner Art. (Siehe Böttichers Tektonik der Hellenen.) Überall das schönste Maß, überall Klarheit und Harmonie. Alles trägt sich in der einfachsten Weise. Nirgends ein zu viel, nirgends zu wenig; nichts ist versteckt, sondern ruhig sicher sehen wir jeden Theil, der eine technische Wirksamkeit hat, seinen Zweck erfüllen. Schön ergänzend tritt der plastische Schmuck, heiter zierend die Malerei (Bemalung der Capitäle u. s. w.) in entsprechender Weise hinzu. Die Stützen zeigen eine Sicherheit, die in den edlen Werken jede Schwerfälligkeit vermeidet; der ganze Bau ist so feinen Gesetzen gemäß harmonisch aufgeführt, er ist in sich so abgeschlossen, vollendet, so beruhigend in seinen sicheren Linien, in seinen Horizontalen und in dem Dachwinkel, der uns aufwärts zieht, aber doch der Erde nicht weit entrückt, daß eine ruhigere Schönheit nicht gedacht werden kann. Überall Natur und doch überall Kunst. Überall ist die Materie durchgearbeitet, überall Verständigkeit, Maß, Zusammenhang, Ruhe und Schönheit.

Will man den Unterschied der schönen dorischen Tempelform und des gewöhnlichen Nutzbaus sehen, so nehm man im Ganzen dieselbe Form, aber gewöhnliche Rundstämme statt der Säulen, lasse dieselben ohne Capitäl stumpf gegen den Verbindungsbalken stoßen, werfe das Mittelgefims heraus und lasse das Dach gleich auf jenem ruhen und man hat — eine Scheuer mit Umgang, anstatt des herrlichen Kunstbaues, der in Stein erdichtet ward. Nichts ist geeigneter, als in solcher Weise das Wesen der Schönheit der Formen sich klar zu machen.

Schon im Alterthum verglich man den dorischen Stil mit der männlichen, den ionischen mit der weiblichen Schönheit. Die ionische Säule und ihr Gebälk sind vom dorischen Stil verschieden.

Wir wiesen für die dorische Säule auf den in die Erde getriebenen Baumstamm. Beim Hincintreiben eines Pfostens zerstört die Feuchtigkeit schnell die in der Erde befindlichen Holztheile. Stellt man einen Pfosten auf eine Steinunterlage, die ihn über die Nässe hebt, so wird dieser Nachtheil vermieden. In solchem Fall wird er oben nicht zerschlagen und breiter auseinandergetrieben, noch durch Eingraben gekürzt. Um den Nachtheil der zu kleinen Flächen zu heben, kann man einfach eine Platte darauf legen, worauf dann die Architravbalken bequem liegen können. Die Platte vor

Herunterrutschen vom Säulenschaft zu bewahren, ist das Einfachste, die Säule in die Platte einzuzapfen, so daß die Platte dort, wohin der Schub geht, überfaßt. Werden nun die Ecken dieser Platte oder des Blocks — denn das Überfaßen erfordert eine größere Dicke — abgestoßen, um sie mit der

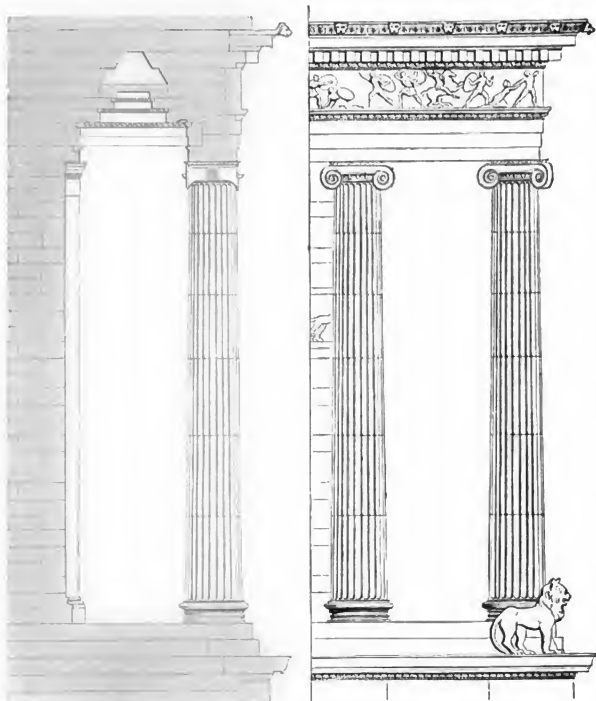


Fig. 17.

Rundung der Säule in Harmonie zu setzen und zugleich eine Überleitung zur Horizontalen zu bilden, so bekommen wir die Schnecke oder Volute der ionischen Säule.

Der schlankeren Säule entsprechend, sind alle Theile und ist der ganze

ionische Tempel damit feiner, zierlicher gehalten als der dorische. Jede Säule wird für sich ein Befonderes; das Constructive des dorischen Gebälks fällt fort. Die Säule bekommt Capitäl und Fuß, beide in sich gegliedert. Statt des dorischen Abakus, der einfachen, nur durch Malerei gezierten Tragplatte zeigt das ionische Capitäl gleichsam ein an den Seiten unter dem Druck überquillendes, sich aufrullendes Polster, die Voluten, über dem feinen, plastisch geschmückten Echinus. Die Säule ist höher, schlanker als die dorische; anstatt etwa $5\frac{1}{2}$ Durchmesser, hat sie $8\frac{1}{2}$ Durchmesser und darüber; statt der 20 flachen, aber scharf gegen einander stoßenden dorischen Canelirungen, hat sie 24 tiefere, von einander durch einen Steg getrennte. Der Architrav wird zwei-, gewöhnlich dreischichtig aufgeteilt, dagegen ist das dorische Triglyphen- und Metopen-Gebälk als einfache Schicht gebildet und wird als Bildträger zum Schmuck bestimmt. Ein einfacherer oder durch leichte tragende Glieder (sogenannte Zahnschnitte) gezielter Kranz schließt ab und vermittelt zu dem leichter gehaltenen, nicht so hohen Dach. Zum plastischen Schmuck von Perlenchnüren, sogenannten Eierstäben u. s. w. tritt auch hier weitere Bemalung (Fig. 17).

Später kam die korinthische Säulenordnung zur Geltung. Säulenfuß und Gebälk blieben wie im ionischen Stil. Nur das Capitäl wurde ein anderes (Fig. 18). Schon in Ägypten hatte man als Capitäl die Kelchform angewandt und wohl durch Palmblätter an den Palmschaft erinnert, wie er die reiche Krone entfaltend trägt. In Griechenland wählte man vorzugsweise das Akanthusblatt zum Schmuck des so schön von der Verticalen zur Horizontalen vermittelnden Kelchform-Capitäls. Aus dem vorbereitenden, oben sich umbiegenden Blattkelche oder einer doppelten Blattreihe steigen Ranken empor und rollen sich tragend als Voluten unter dem Abakus. Ionisches und korinthisches Capitäl sind selbständiger und somit gegen den Schaft als solche betont, respective mit demselben durch Ring, Perlenchnur u. dgl. verbunden.

Sinnvolle Ornamentik, welche das Verbinden, Zusammenhalten, das leichte oder schwere Tragen, das Auftreiben oder Niederpressen verkündet, schmückt in der griechischen Architektur alle betreffenden Bauglieder und fügt den Reiz solcher Formen, der Farbe und der Plastik zu den architektonischen Grundformen. Die statuäre Plastik im Giebel, die Reliefs der Metopen, der Bilderfries sagen, welchem Gott der Tempel dient, und in welchem Zusammenhang mit göttlicher oder heroischer That er gedacht ist; aber auch das Blatt, das Taugeflecht, die aufgerichtete Blume, oder was es ist, verkünden an ihrer Stelle die Function, welche das von ihnen geschmückte einzelne Bauglied, ein Echinus, ein Torus, eine Gefimsplatte erfüllt.

Zur feinsten Technik feinsten ästhetischer Sinn.

Die griechische Architektur in ihrer Klarheit, Schönheit und Verständlichkeit dient wie keine andere zur architektonischen Schulung.

Ein schöner griechischer Tempel — wir nehmen den mit Säulen um-

gebenen — ist durch die Säulen belebt. Sie theilen das Ganze im Tacte auf. Rhythmus, Wechsel, auch schon durch Licht und Schatten, kommt durch sie in das Werk. Das Heitere,

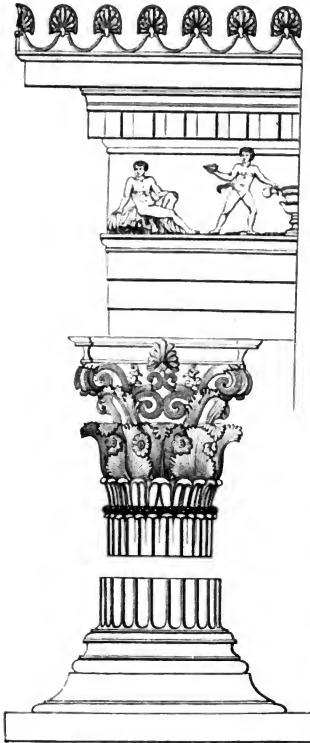


Fig. 18. Korinthische Ordnung.

Aber die Etrusker übten den Gewölbbebau, wie ihn Griechenland kaum kannte oder doch vernachlässigte. Auch ihre Nachbarn, die Latiner, verstanden denselben. Rom erwuchs — durch den Gewölbbebau schuf es einen neuen Baustil.

Offene, man möchte sagen gegen Sonnengluth oder Witterungsunbill Einladende, was jeder Behaufung so wohl steht, ist durch die Hallen verbunden mit dem Geschlossenen, Sicherem des eigentlichen Haufes, der Cella. Einheitlich, vollständig überfaßt und geschützt durch das Dach, in strengster Geschlossenheit einer regelmäßigen Figur, steht das Ganze da. Die Hauptlinien alle regelmäßig; kein Thurm, kein Gezack, kein Höher oder Niedriger unterbricht sie. Der Giebel beherrscht das Ganze; edler Schmuck, Sculptur, Malerei fesseln. Es ist das schönste, freilich einactige Stück, was Künstler in dieser Art in Stein geschaffen haben. Weitere Gliederungen vermied die griechische Kunst; sie blieb bei dieser schönen krystallinischen Form, entwickelte dieselbe nicht weiter, sondern half sich nöthigen Falls, so gut es ging, z. B. durch offenen Raum im Innern oder Zusammensetzungen wie beim Erechtheion.

Die Etrusker blieben in ihren Tempelbauten hinter den Griechen zurück. Sie behielten ihre Säulenstellung des Holzbaues, mit weiteren Abständen, wie sie der Holzbau ermöglicht. Dadurch erscheint der Oberbau mit dem massigen Giebel zu wuchtig, auf zu schwachen Füßen ruhend. Bei der Säule nahmen sie die dorische Capitälform, setzten aber den Schaft auf einen Pfahl.

Weit wie der Himmel über die Erde dehnte sich Roms Herrschaft über die Länder; seine Wölbungen und Kuppeln entsprechen architektonisch diesem Überfassen und Übertagen. Die Wölbung spottet der Weiten, die dem Steinbalkenbau unmöglich zu verbinden sind, wie unsere Zeit, die über Welttheile hinüber ein Indien an England zu fesseln versteht, mit ihren Eisenspannungen wieder Roms Wölbungen hinter sich läßt. Mit der Kuppel ergab sich noch eine andere ästhetische Beherrschung des Gebäudes, als das einfache Giebeldach bot. Aber der krystallinische Steinbau ist damit geprengt; der Stein selber ist durch die Kunst frei geworden.

Ist der Charakter der griechischen Baukunst Schönheit, Vollkommenheit, so verkündet die römische Baukunst Herrschaft über das Material, Größe,

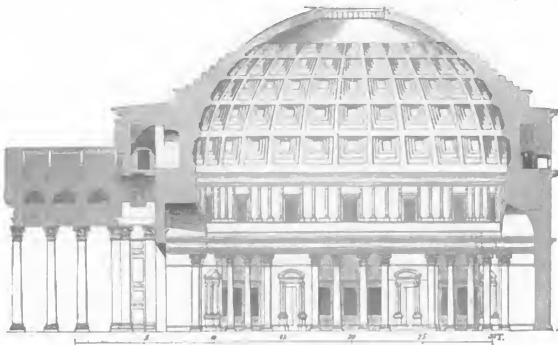


Fig. 19. Das Pantheon in Rom (Durchschnitt).

Reichthum, Kühnheit. Auch die Bauten verhalten sich etwa, wie ein Perikles zu Cäsar, Alcibiades und Nero, Demosthenes und Gracchus, Sokrates und Cato. Ureigen hat sich Rom dem Wesen nach entwickelt. Nur die äußere feine Cultur, den Schmuck, die Politur hat es von Griechenland angenommen. So auch in der Architektur.

Es nahm die griechischen Säulenordnungen herüber, sie leicht modificirend, freilich nicht verschönernd. Am beliebtesten, weil am reichsten (auch, weil sie der Allseitigkeit besser als die ionische entsprach), war die korinthische. Häufig wurden die Säulenordnungen nur decorativ benutzt, einen massigen, architektonischen Mauerkerne zu beleben. Constructive Schönheit konnte sich daraus nicht ergeben, wohl aber eine schöne architektonische Raumauftheilung, für welche z. B. die Triumphbögen — ein Stück Mauer mit einem Durch-

laß das ganze Object — in ihrer Art musterhafte Beispiele bieten. An anderen Bauten aber ward in einer großartigen Einfachheit durch die bloße Betonung der Construction der gewaltigste Eindruck hervorgebracht.

Was die römischen Bogen, Gewölbe, Kuppeln anbelangt, so spricht daraus die Ruhe und Einheit des antiken Geistes. Es sind Halbkreise. Das Centrum fällt genau in die Mitte. Wir werden sehen, wie das Mittelalter die Unruhe seines Geistes, die Doppelrichtung zwischen Natur und Geist in der Architektur ausgedrückt hat.



Fig. 20. Titusbogen zu Rom.

Bei der Verbindung von Säule und Bogen behält die Säule erst noch ihr hergebrachtes Gebälk; darauf setzt der Bogen auf. In dieser Weise und überall, wo eine besondere Scheidung durch vorspringendes Capitäl u. dgl. sich zeigt, trägt die Säule noch die von ihr verschiedene Last. Das entgegengesetzte Princip herrscht da, wo der Bogen selbst sich aus der Stütze, wie das Blätterdach aus dem Baum entwickelt und die Wölbung aus der Stütze empor schießt, die Last also gleichsam aufgehoben wird.

Neben dem römischen Kuppelbau sollte eine seiner Gebäudeformen von größter Wichtigkeit werden: die römische Basilika. (In neueren Zeiten ist die Entstehung der christlichen Basilika aus der römischen bestritten und ist

sie aus dem ägyptischen Öcus, auch aus Katakombenräumen, abgeleitet worden, wie mir scheint, mit der bei neuen Entdeckungen und Wahrheiten so gewöhnlichen Einseitigkeit und Übertreibung. Die Muster der römischen Basiliken lagen den christlichen vor und sie waren an sich passend; die Übereinstimmung ist die größte.)

Stellen wir uns einen von Hallen umschlossenen Hof vor, gegen Außen durch Wände geschlossen, da er für besondere Geschäfte von Kaufleuten u. dgl. bestimmt ist. An der einen Schmalseite ist ein erhöhter Raum für die betreffenden, Aufsicht führenden Beamten, in der Halle selbst oder gewöhnlicher in einer, aus dem Bau herauspringenden und mit einer Halb-

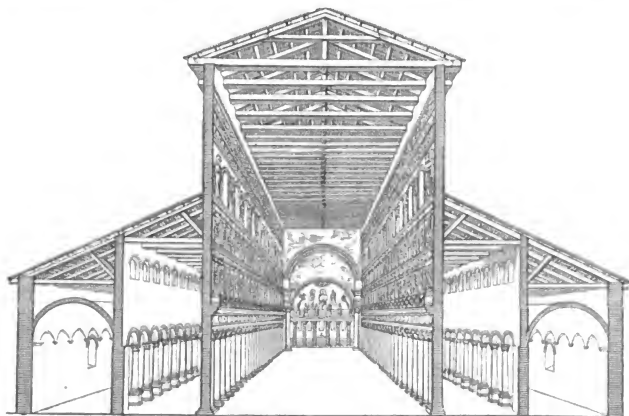


Fig. 21. Das Innere der ehemaligen St. Petersbasilika in Rom.

kuppel überwölbten Nische. Nun sollte bei größeren Mitteln der Hof gleichfalls überdacht werden, doch mußte er Licht genug für die Geschäfte behalten. Ein einfaches Mittel — schon in Karnak für die Mittel-Säulenhalle angewandt — war die Erhöhung der Hofwände über die umgebenden Hallen; dahinein Fenster, darüber das Dach. Des Regens wegen wird nur ein Pultdach für die Seitenhallen zweckdienlich sein. So war der Hypäthralbau überwunden. Man hatte einen vollkommen geschützten Raum für große Menschenmengen. Der Bau selbst gliederte sich nach höherem Mittelschiff und daneben den Seitenschiffen.

Hatten die Griechen als Handelsvolk die Küsten des Mittelmeeres mit

ihrer städtischen Kolonien überfreut, dadurch mannigfache Centralpunkte ihrer Cultur neben der phönikischen schaffend, so eroberten die unter Rom geeinten italischen Stämme, ein ackerbauendes und, so zu sagen, ein mauern- des Volk die ganzen Länder um das Mittelmeer herum und westlich herauf bis zu den nordischen Meeren. Nicht bloß, daß Rom selbst sich nun für ewig durch seine Cultur und speciell durch seine Architektur neben die früheren größten Centralstätten der alten Cultur stellte, es erfüllte nun auch noch anders seine große Culturaufgabe. Wo Römer waren, lehrten sie den Acker und Städte bauen. Ihre Heerstraßen waren das Netz, mit dem sie die geschlagenen Völker gefesselt hielten. Wo sie herrschten, entstanden Brücken, Thürme, Castelle, Villen, Städte mit Tempeln, Hallen, Wasserleitungen, Bädern, Theatern und was sie nun zum wahren Leben brauchten. Der nördliche Barbar lernte von ihnen, statt in seinen Blockhäufern zu haufen, mauern und — wohnen.

Die Antike brach in sich zusammen; das Christenthum kam zur Herrschaft. Der neue Geist verlangte neuen Stil. Heidenthum und Christenthum lebten mehrere Jahrhunderte mit einander. So kamen die neuen Formen nicht plötzlich. Die alten Grundformen blieben maßgebend; das, was die äußere Glorie und den Schmuck gebildet hatte, schwand zuerst. Langsam bewirkte Bedürfniß und neue Phantasie dann die neuen Ansätze, bis sich im Mittelalter fodann eine völlig neue Kunst, entgegensetzt der griechischen, vermittelt durch die römische Wölbung, herausgefaltete.

Die Christen brauchten Versammlungsräume, in denen sie als Gemeinde in Predigt, Gebet und zum Abendmahl sich vereinen konnten. Eine Halle und der Tisch des Herrn, das war ursprünglich Alles, was sie nöthig hatten. Im westlichen Theile des römischen Reiches wurde für ihre Kirchen die Basilika-Form mit ihrer Drei-Einheit die gebräuchlichste. Sie war auch die einfachste und am leichtesten und billigsten herzustellende. Die äußere Form war schlicht; Auftheilung durch Lifenen, ein Rundbogen-Fries und dergleichen mußten schon genügen. Im Innern zierten die Säulenreihen; die Wände darüber ruhten auf Architraven oder Bogen. Die Hauptkunst des heidnischen Gottesdienstes, die Plastik, trat zurück. Dagegen gewann die schmückende Malerei innere größere Bedeutung. Einfachheit, Schlichtheit, Klarheit ist der Charakter dieser älteren christlichen Bauweise. Anders im Osten, wo Byzanz selbst von den Barbaren unerobert blieb und wo der orientalische Prunk sich mit dem griechisch-römischen Wesen verband. Byzanz entwickelte — in der Umkehr der früheren Verhältnisse — mit Vorliebe den Kuppelbau. Was in der Basilika für den Mittelbau geschehen war, ließ sich auch für einen Kuppelbau verwenden, der über einen Umbau erhoben ward. Dieses Thema nahm die byzantinische Kunst in besonderer Weise auf. Es gestaltete sich damals aus den neuen kirchlichen Bedürfnissen heraus und mit symbolischer Beziehung die Kreuzform des Grundplans, durch ein Querschiff, das an das Langschiff

gelegt wurde und später dieses kreuzte. Man wählte nun im Osten das sogenannte griechische Kreuz mit 4 gleich langen Schenkeln. Das Mittelquadrat war durch eine höhere Kuppel auszuzeichnen. Wenn aber im Innern die Seitenräume nicht von dem Mittelraum abgefnitten sein sollten, so durfte

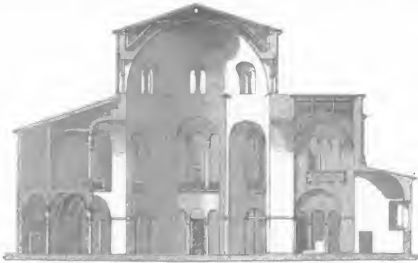


Fig. 22. Durchschnit einer byzantinischen Kuppelkirche.

man die Kuppel nicht auf einem von unten aufsteigenden Cylinder errichten. Dieser mußte sich in eine Anzahl Pfeiler oder Säulen auflösen. Das Höchste war erreicht, wenn man die ganze Last durch 4 Pfeiler tragen lassen konnte. Man verband dazu diese 4 Eckpfeiler durch Bogen und errichtete auf ihnen



Fig. 23.

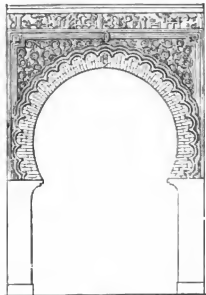


Fig. 24.

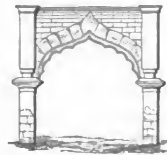


Fig. 25.

und ihren Pendentifs das Kuppeldach, in das man Lichtöffnungen einschneit. So hatte man durch kühnste Construction eine beherrschende Centralanlage. Die Seitenräume wurden zuweilen ebenfalls durch Kuppeln oder Halbkuppeln überwölbt. Vergoldung, Bemalung u. f. w. gab inneren Schmuck. Die Stellung der Räume zu einander mit den dadurch entstehenden Durchblicken,

die Kuppelconstructions, das eigenthümlich einfallende, oben gleitende und in den Unterräumen sich brechende Licht, die Befonderheit der Ornamentik und der Malerei und Mosaik-Kunst — Alles das gab dem Byzantinismus das höchst besondere Gepräge: ernst, schwer; prächtige, zuhöchst großartige, gewöhnlich steife Würde. Die antike Grazie und Schönheit gewannen die Männer Thraciens am Bosphorus nicht wieder; wenn sie in Farben und Formen Manches aus dem Alterthum erhielten, so waren es durchgehends Formen, aus denen der Geist gewichen war. Eigenthümlich gestalteten sich hier nun die Säulencapitäle aus den antiken Reminiscenzen (Fig. 23 ein Beispiel). Hatte man in der Construction sogar einen Fortschritt gemacht, so blieb man sonst in allem Anderen der Formbildung gegen die Antike zurück.

Unter den Einflüssen des Islam gestaltete sich ein neuer Baustil, der im Osten sich an die orientalischen und byzantinischen, im Westen an den Basiliken-Stil anlehnt und feinen eigenthümlichen Ausdruck in der Verwendung besonderer Bogenformen und in seiner Ornamentik fand. Der Islam braucht für seine Gläubigen nur eine ruhige Halle zum Gebet, darin einen Schrein für das heilige Buch, den Koran; dann einen Hof und einen Brunnen für die Waschungen, wie auch bei den ältesten christlichen Kirchen. Nüchterne Lebensweisheit, Befchaulichkeit, innere mystische Verzückung, äußere Phantasie, das trifft in diesem Glauben zusammen: auch die Architektur manifestirt das. Da sind dämmerige, ziemlich niedere Hallenreihen, Kuppeln, wunderfames Verzierungs-spiel, mystisch aufblitzender oder strahlender Farben-schmuck, dann dies Spiel der geschweiften, gebrochenen, gezackten Bogenlinien, in denen das Licht natürlich ganz anders gefangen, gebrochen, reflectirt wird als im Halbbogen. Die Ruhe des Halbkreises wird verlassen oder der Bogen wird doch überhöht oder gestelzt; der Spitzbogen kommt vor; der Hufeisenbogen (Fig. 24) wird gebräuchlich; die Bogen werden geschweift, gezackt; die Kuppeln erhalten geschweifte Formen mit Spitzen. Bildlicher Schmuck ist dem arabischen Semiten, wie seinem israelitischen Bruder verboten. Er überdeckt Alles mit seiner Ornamentik der Arabesken und thut darin seinem mathematischen Geist, seinem tüftelnden Verstand und seiner Phantastik Genügen. Es ist ein Reiz, diesem mathematischen Linien-spiel zu folgen, aber es wird auch sinnbetäubend; es hat nichts zu sagen, zu erzählen, wie jede bildliche Darstellung. Sprüche der Weisheit sind wohl dazwischen in den Friesen u. s. w. eingestreut; sie sollen den Geist wieder nachdenklich concentriren (Fig. 26).

Der romanische Stil, der sich im früheren westlichen römischen Reiche, unter den sich neubildenden, sogenannten romanischen Völkern entwickelte, beharrte im Allgemeinen bei den antiken römischen Formen, so weit Vorbild, Verständniß und dürftigere Mittel dies erlaubten.

Die Technik nahm ab in den von Barbaren verwüsteten Ländern. Die Mittel für Bauten wurden karg. Man war bei dem Zustand der Länder, der Straßen u. s. w. auf die Materialien der näheren Umgebung angewiesen, wo



Fig. 26. Moschee zu Cordova.

nicht etwa Stromschiffahrt doch eine bessere Auswahl von Hausteinen ermöglichte. Das Christenthum war schon zur Herrschaft durchgedrungen, als Rom noch siegreich den Barbaren widerstand. Als der römische Soldat das Spiel verlor, in dem er seit einem Jahrtausend gegen die anderen Völker siegreich gewesen war, lösten ihn die christlichen Priester des Römerreichs ab, ihrerseits den Geist der mächtigen nordischen Nationen unter ihre sittliche Gewalt beugend. Das neue Christenthum, das aus dem Zusammensturz der Antike hervorging, rettete, was von diesem anzupassen war. Die Geistlichkeit wurde, zumal für die eigentlichen Barbarenlande, der Träger der älteren Cultur. Galt dies im Allgemeinen, so auch im Einzelnen für die bildende

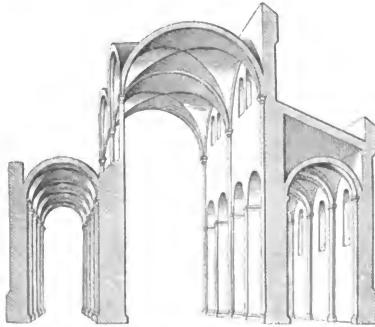


Fig. 27. Romanisches Gewölbsystem.

Kunst; die Geistlichen im Besonderen verstanden und übten sie anfangs so gut wie allein.

Wo Vorbilder waren, ahmte man nach; von Kirchen besonders die Basiliken. Man baut schlechter; antike korinthische Capitäle herzustellen geht bald vielfach über die Kräfte. So schrumpft an den Säulen und überhaupt die Ornamentik zusammen; ein flaches Relief, Knollen u. s. w. müssen wohl als Ersatz gelten. Auch der Gewölbebau wird immer mehr die Kunst von Wenigen. Mit der Erneuerung der Idee vom römischen Reiche und dem Gefühl der größeren Sicherheit im Reich Carls des Großen beginnt ein eigenartiger Fortschritt. Carl baut Paläste und Kirchen — wie damals auch seine muhamedanischen Gegner, die spanischen Khalifen bauten: wo die eigne Kraft nicht reichte, schaffte man z. B. antike Säulen von überallher herbei. Bis zu dem gefürchteten Weltuntergangs-Jahre 1000 erhält allerdings die Baukunst doch noch keine durchgreifende Besserung — wozu für Jahrhunderte

bauen, wenn das Ende der Welt so nahe war? nach dem Jahre 1000 drang ein neuer Aufschwung durch die christlichen Völker. In der Baukunst entwickelt sich jetzt der romanische Stil. Die Grundform der Kirche bleibt die alte Basilika; diese in der Form des lateinischen Kreuzes; der Chor abgeschlossen durch die runde Apsis. Man beginnt, erst die Seitenschiffe, später auch das Mittelschiff einzuwölben. Statt des Tonnengewölbes aber wählt man jetzt gern das auf 4 Punkten ruhende Kreuzgewölbe. Sind dessen Stützpunkte in Mauer und Säulenunterstützung stark genug, so können die anderen Theile der Mauer und andere Säulenstützen schwächer sein (Fig. 27). Man liebt also, dort, wo das Gewölbe gegen das Mittelschiff lastet, statt der Säulen massigere Pfeiler zu verwenden; die Außenmauer selbst, im altchristlichen Stil mit Lifenen aufgetheilt, wird ebenfalls in jenen Stützpunkten verstärkt. Aus den Lifenen werden nun dort Strebpfeiler. Alle Gewölbe werden übrigens wieder unter Sattel- und Pult-Dächern geschützt. So lange man das ganze Gewölbe mit schwerem Material einwölbt, ist ein massiger, schwerer Stützbau in Mauern, Pfeilern, Säulen unumgänglich. Der ganze Stil wird dadurch schwer; in der Ornamentik spielen Gebundenheit und Phantastik durcheinander. Das Schlanke, Klare, Auftrebende der Säule wird mehr vergessen. Der Bogen dagegen, die Wölbung an sich wird die Hauptabsicht. Als man lernt, sie durch feste tragende Gräte und leichte Füllung der nicht tragenden Partien herzustellen, beginnt man die Wunderwirkungen der Wölbungen und läßt den Bogen aus der Stütze emporspringen, ihn nicht mehr auf dieser ruhen. Die kirchliche Grundform ist nun die eines lateinischen Kreuzes. Ein Quadrat giebt die sogenannte Vierung; man füge auf allen Seiten 4 Quadrate daran. So haben wir die Kreuzung des Lang- und Querschiffes. Das Außenquadrat nach Osten wird (gewöhnlich) mit einem Halbkreis der Apsis abgeschlossen; und ergibt den Chor; an das ihm gegenübergelagerte werden aber noch mehrere Quadrate angefügt. Hier ist das Langhaus. An dieses Mittelschiff kommen zwei Seitenschiffe, je halb so breit. Die Quadrate des Querschiffes sind durch Pfeiler ausgezeichnet, da sie die großen Kreuzwölbungen zu tragen haben. Anfänglich bleiben dazwischen für die Kreuzwölbungen der Seitenschiffe Säulen, so daß umschichtig Pfeiler und Säule steht; später steigt mehr und mehr der Pfeiler. Die Vierung wird durch hohe Gurtbögen ausgezeichnet. Auf den Pfeilern, Säulen, welche durch Arcaden-Bögen verbunden sind, erheben sich die höheren Wände des Mittelschiffes, die das ziemlich steile Satteldach tragen. Das Mittelschiff ist etwa 2—2½ Mal so hoch als weit. Im ausgebildeten romanischen Stil ist im Innern durch die Kreuzgewölbe die Bewegung schon herrschend. Alle Kräfte in Stütze und Druck fließen in einander über in dem Kreuzspiel der Bögen, doch hier noch in einfacher geschwungenen Linien des Halbkreises und der daraus sich ergebenden Curven. Äußerlich haben wir die Durchschneidungen von Quer- und Langschiff, diese erhöht über die Seitenschiffe. Doch nun

tritt der Thurmbau, der sich nach der Mitte des 7. Jahrhunderts zu entwickeln begonnen hatte, hinzu. Über der Vierung erhebt sich ein Thurm. Thürme werden am Chor, am Eingang erbaut. Der ausgebildete romanische Dom gehört zu den interessantesten, phantasievollsten, dabei immer noch Klarheit, Ruhe, Geschlossenheit zeigenden Bauwerken.

Darüber hinaus ging nun noch der gothische Stil; er bringt den Spitzbogen zur Geltung, hebt dadurch in seinen charakteristischen Werken Alles in die Höhe, löst die stützende Wand ganz in Pfeiler als Wölbungs- und Dachträger auf, zieht im Innern Alles, Pfeiler und Säulenbündel und Wölbung

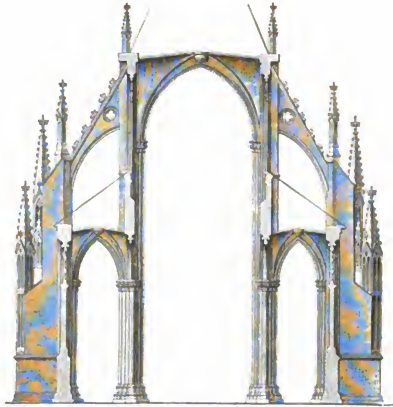


Fig. 28. Gothisches System.

nach aufwärts, vernothwendigt von Außen her Unterstützung der verhältnißmäßig schlanken Stützen gegen Druck und Schub, bringt also von außen Strebepfeiler in die Höhe, von denen er zur Unterstützung des hohen Mittelschiffs dann Strebebogen zu den Mauerpfeilern hinüberschlägt, wo Wölbung und Dachlast dieselben sonst zu knicken drohen. Der Thurmbau wird der Höhenrichtung gemäß gesteigert, wo möglich in eine hohe Spitze gezogen; alle Pfeiler nehmen die Bewegung auf; unten stärker, stufen sie sich ab, das Auftreiben aber durch Klein-Thürmchen womöglich noch betonend, oben ebenfalls in Thürmchen auschießend. Der Thurm über der Vierung tritt jedoch zurück gegen den oder die Welthürme vor dem Mittelschiff oder an den Seiten desselben. Der Spitzbogen selbst und seine Wölbung zieht



Fig. 29. Der Kölner Dom.

den Blick hinauf; das Licht wird in ihm noch gebrochener als im Halbkreis. Seine beiden Bogen haben zwei verschiedene Mittelpunkte, ob sie nun in die Mittelweite, in die entgegengesetzten Pfeilerecken oder über diese hinausweisen. Es ist ein Zusammenstoß, eine Durchschneidung. Die beiden Schwerter, die Gott nach den damaligen Anschauungen verliehen hat, dem Papst und dem Kaiser, möchte man architektonisch, symbolisch darin wiederfinden oder jenen Gegensatz zwischen Natur und Geist, in dem das Mittelalter sich abrang.

Auch im Innern wußte man die Formen, welche vom romanischen Stil überkommen waren, entsprechend weiter- und umzubilden. So an Wölbungen, Pfeilern, Ornamentik u. s. w. Dem Mangel an Wand und damit dem Mangel an Raum für die Malerei, deren Farbenmacht das Mittelalter bedürftig war — der romanische Stil hatte genug Wandraum zu Wandmalereien geboten — half man dadurch ab, daß man die Fensterflächen als Farbenflächen behandelte, wobei die Glasmalerei bekanntlich zu hoher Ausbildung gedieh. Doch war diese Bemalung der Fenster zum Theil schon durch die Nothwendigkeit des Abchlusses gegen die übermäßig hereinblickende Außenwelt geboten, da man ja fast alle Räume zu Fenstern aufgelöst hatte. Die Malerei schloß das Haus inbrünstiger Andacht gegen die Außenwelt ab; das magische Licht stimmte zur Gefühlswelt jener Zeit. Wunderbar war der Glaube; wunderbar ist die Stimmung eines solchen Domes.

So war Alles zum Höhenprincip in Bogen, Pfeiler, Dach und Thurm geworden; der größte Gegensatz gegen die antike Zeit war, wie in den Religionen, so in der Kirchen-Architektur ausgebildet. Das Gefühl für Gliederung, Abstufung, Eigenartigkeit, was die germanischen Völker beherrscht, zugleich der mittelalterlich-phantaftische Sinn, den die Bekanntschaft mit den Muhamedanern zu entfalten gelehrt hatte, das Alles suchte sich nun neben dem ziemlich starren Schema, wie es sich entwickelt hatte, zu bethätigen. Die Phantastik zeigte sich im Schmuck, der Gliederungsinn in den Pfeilern und Thürmen, durch die man das Emporstreben des Baues ausdrückte. Jeder Pfeiler, jeder Thurm ward so viel wie möglich aufgelöst in Fialen und Fialchen. Alles hinauf! hinauf! Alles dabei vielfältig gebrochen durch Spitzen, Zacken, durch den Schmuck der sogenannten Krabben, die an den Ecken der Spitzdächer emporkriechen.

Der gothische Stil ist in dieser Weise bis in seine Spitze, bis in seine äußerste Consequenz ausgebildet und zwar als die vollkommenste Durchführung des Constructiven hinsichtlich des Wölbungsbaues, im Gegensatz zum Architravbau. Hellenischer und gothischer Stil stehen sich, jeder in seiner Art vollkommen, gegenüber, jener die Ruhe, dieser die Bewegung repräsentierend (vergl. Fig. 29).

Auch nach Italien war der gothische Stil gedrungen und hat Werke wie die Dome zu Siena, Orvieto, Mailand entstehen lassen. Aber die Widersprüche zwischen den italienischen Anforderungen und dem gothischen Stil

drängten sich gleich auf. Anfangs modificirte man, so gut es ging, dann aber erfolgte bei dem Wiederaufleben des antiken Geistes in der Renaissancezeit ein vollständiges Verwerfen der Gothik. Ihre Fehler und Mängel erregten den Geistern der Renaissance wohl ästhetischen Schauer und Ingrimm. Der Bruch des Spitzbogens ward getilgt. Die Horizontale des hellenischen Architravbaues und der römische Halbkreisbogen kamen wieder zu Ehren. Die übermäßige Gliederung, die bis zur Zerfplitterung gegangen, wurde verworfen. Der tausendfache Schmuck sollte nicht die einfache Massenwirkung erdrücken. Das Constructive, welches die Gothik beherrscht hatte, trat zurück. Die Strebebogen erschienen als barbarischer constructiver Nothbehelf. Das hieß das Knochengerüst zeigen, wie der Krebs seine Schalen. Die schöne Raumform an sich mit ihrem eigenen ästhetischen Schmuck sollte wirken. Die allgemeinen ästhetischen Raumformen nach Gliederung, Abschluß, Schmuck u. s. w. mußten vorwiegend zur Belebung der Außenwände dienen. Für sie griff man auf die Antike zurück.

Es hing eng mit den antiken Bestrebungen der Renaissance-Zeit zusammen, daß das kirchlich-christliche Leben, von der ersten, herrschenden Stelle, die es im Culturleben eingenommen hatte, langsam verdrängt, nicht mehr den wichtigsten Ausdruck für deren Architektur bildete oder doch nicht den allein maßgebenden, sondern entsprechend den neuen, auf Staat, Gesellschaft und individuelle geistige Freiheit gerichteten Bestrebungen für die Renaissance die sonstigen öffentlichen Bauten — Paläste der Fürsten, des Adels, der Städte, der Genossenschaften — von bisher in Gothik und romanischem Stil ungekannter Wichtigkeit wurden. Gerade im Palastbau schuf die Renaissance Herrliches. Größerer Eindruck der Ruhe durch Massenwirkung und Vermeidung übermäßiger, bis ins Einzelne sich fortsetzender Gliederungen, sowie durch Aufnahme der antiken Architrav- und Bogenformen wurde charakteristisch für die neue Bauweise. Der Baukern wurde wieder mehr geschlossen; das Offene, Einladende wurde durch Säulenhallen, wo nöthig, vermittelt. Statt der verticalen Gliederung trat die horizontale wieder kräftiger vor. Die Überladung mit Klein-Architektur (Thürmchen, Giebelchen, Krabben u. s. w.) wurde vermieden, ja das Extrem der Einfachheit dagegen häufig beliebt. Während im gothischen Stil die ganze Masse in bewegte Formen aufgelöst war, wies man jetzt dem Schmuck hauptsächlich die Bewegungsform zu; die Masse des Gebäudes selbst sollte den Ausdruck der Ruhe darbieten.

Weil die Renaissance aus freiem, wahrhaft künstlerischem Geiste schaffte, zeigte sie nicht ein starres Schema, sondern wußte den mannigfachsten Forderungen in schöner Weise zu entsprechen. Man vergleiche nur den florentinischen Palaststil mit dem Venedigs, wie man Bedürfniß und Lage gerecht zu werden wußte. Dort der feste, burgenhaft gewaltige Palastcharakter, hier

in dem sicheren, durch keine Eroberungen und Aufrüde erschütterten Venedig an den fluthenden Straßen der Canäle der leichtere, offenere Frontbau.

Es hat leider mit der lebendigen Kraft der Renaissance nicht allzu lange gewährt. Die Einen wurden nüchtern, indem sie sich zu genau an das Alterthum angeschlossen, die Andern barock, da sie nun doch wieder bei der Einfachheit und klaren Schönheit der Verhältnisse sich nicht beruhigen konnten. Man nahm malerische Rücksichten auf Licht und Schatten; man überlud einzelne Bau- und Schmuckglieder. Bei starrem großem Baufchema eine willkürliche Decoration. So endete die Renaissance im (heute wieder mehr modischen) Barockstil, der Verbindung von gegebener strenger Form und Willkür, von kräftigem architektonischem Vortrag mit Schwulst, von Klarheit und Trockenheit mit bizarrer Laune.

Die Peterskirche in Rom kann uns für die ganze Epoche der Renaissance im Guten und Schlechten zum Muster dienen. Hier ist wieder ein griechisch-römischer Stil; dazu die römische Kuppel. Aber diese Kuppel liegt nicht halbkugelig wie beim Pantheon (Fig. 18) derartig auf dem Hauptgemäuer, daß sie als Kugel, völlig ausgeführt, auf dem Boden aufstehen würde. Nach dem Vorbilde des Domes zu Florenz, dem Werke Filippo Brunellesco's, der noch in dem strebenden Geist der Gothik schuf, obwohl er Bahnbrecher war für die Renaissance, wurde diese Kuppel, dem emporragenden Geiste des Christenthums gemäß, durch einen sogenannten Tambour hoch über das Hauptgebäude gehoben. 140 Fuß im Durchmesser, bei einer Höhe von 405 Fuß, übertrifft sie an Großartigkeit, Kühnheit und Schönheit, was Vorzeit und Nachzeit in dieser Art zu leisten verstanden hat. Michel Angelo Buonarroti hat sie erbaut. Sie ist die größte, kühnste derartige Construction und dabei die schönste; unübertroffen an Schönheit der Linien und Verhältnisse, klar und einfach in Formen, das erhabenste Werk der Baukunst. Der ganze Kirchenbau war das Werk von anderthalb Jahrhunderten; die Spätrenaissance und die Barockzeit sind nur zu deutlich an dem ungeheuren Gebäude erkennbar von der noch mächtigen Willkür der ersten Zeit bis zum wüsten Ungechmack der Berninischen Periode.

Neben und gegen den ausschweifenden Barockstil entstand dann ein nüchterner Stil, die Zopf-Einfachheit mit den Paar Seitenlocken — der Stil, der uns den kafernenartigen Bau übermacht hat. Doch ist an den besseren Werken der Barockzeit und der Zopfzeit ein nicht kleinlicher Sinn, Kühnheit der Raumverwendung und der Disposition und innere Überzeugungskraft hervorzuheben. Die Baumeister wußten meistens, was sie wollten, und schufen im guten Glauben an sich und ihr Werk. Das ist mehr, als man auch heute noch von vielen Neubauten, welche auf Kunst Anspruch machen, ausfragen kann, bei denen dadurch das Häßliche nicht einmal charakteristisch erscheint. [Mit dem seit Mitte des 16. Jahrhunderts energisch gegen die Reformation sich ins Extrem setzenden und gewaltfam aufstrebenden Neu-

Katholicismus erhielt die Bauthätigkeit viele und der Größe nach sehr bedeutende Aufgaben. Die große Zeit eines Michelangelo wirkte darin. Das Gegentheil von Knauferigkeit in Raumbehandlung u. f. w. herrschte für Kirchen- und Klosterbau und kirchliche Anstalten. Man sehe sich nun z. B. die Gebäude der wohlhabenden Landbevölkerung im eigentlichen Bayern darauf an, wie diese italienische Großräumigkeit des kirchlichen Stils auf sie Einfluß gehabt hat.]

Überblicken wir kurz die Bauthätigkeit der Völker in den letzten Jahrhunderten, so sind die Franzosen in einer Hinsicht hervorzuheben. Sie haben die übergroßen einförmigen Dachmassen der Steildächer, wenn sie dieselben beibehielten, zu beleben gesucht, auch Kamine u. f. w. künstlerisch verwendet. Ihre Mansardenbauten zeigen wenigstens, daß sie ein richtiges Gefühl davon hatten, wo eine Hauptschwierigkeit liege und gehoben werden müsse. Die Italiener haben in den alten Formen sich weiter bewegt, ohne Bedeutendes zu leisten. Die Engländer waren so klug, ihren normannisch-englischen Stil beizubehalten, wo er irgend angebracht war, obwohl sie ihn nicht zu beleben vermochten und ihn durchgängig ebenso nüchtern anwandten, wie den italienischen Stil, wo sie diesen, wie namentlich in den Palast- und Villenbauten, herübergenommen. Statt einer schönen Freiheit zeigten sie bis in die neuere Zeit mit ihren gediegeneren Stil-Studien der Vergangenheit, oft unglaubliche Barockheit, wenn sie Originalität zu beweisen suchten. Doch ist zu bemerken, daß sie bei ihren größeren Bauwerken sehr häufig bedeutende Wirkung erzielen, weil sie nicht kleinlich sind.

Eine Besonderheit zeigt ihr beliebter neuerer Thurmbau mit völlig ausgemauertem Steindach, der Steintrichter, die Pyramide auf dem Thurm, schwer, geschlossen, der Gegensatz gegen den ganz durchbrochenen gothischen Thurmhelm, unschön und fremdartig für den an die leichteren Thurmdachformen Gewöhnten.

Deutschland war im Schlepptau anderer Nationen. Italiener, Franzosen, Niederländer wirkten wie in anderen Beziehungen so auch auf die Architektur maßgebend ein. Wie Göthe, als er sich der Form zuwandte, auf die griechische zurückging und in der Iphigenie und im Tasso die Harmonie derselben mit dem modernen Geiste anstrebte — über die Versuche und Stile der Franzosen und Italiener hinweg — und, so weit es ging, erfüllte, so läßt sich das Wirken Schinkels auf dem Gebiete der Architektur auffassen. Doch ist ein fester allgemeiner Stil noch nicht erreicht. Die Bestrebungen, die wir heute sehen, gehen weit auseinander. Man versucht alle und sichts für alle Stilarten; augenblicklich steht die Barockströmung bekanntlich in Gunst. Am komischsten machte sich, wenn die Lösung darin gefunden wurde, alle unter einen Hut zu bringen, wenn man Architravbau, Rundbogen, Spitzbogen, Hufeisenbogen und Gott weiß welche Besonderheiten aller Stile über einander thürmte. Die Verwendung des Eisens zum Bauen

verlangt ebenfalls einen neuen Stil. Weite Räume werden gradlinig überspannt durch Eisenbalken, beziehungsweise große Massen gestützt durch Eisensäulen, die nach den früheren Begriffen von Holz- und Stein-Trägern im Verhältniß zur Last eine uns anfänglich erschreckende Düntheit haben. Die Gewohnheit und das Wissen können alsdann freilich den Eindruck des Mißverhältnisses bedeutend modificiren. Hier gilt es nun vor Allem, den Eindruck des Metalls, der Festigkeit desselben zu benutzen und auszudrücken. Bronzierung, echter Metallstil in der Verzierung u. f. w. geben die Mittel an die Hand, die Eisenconstructions charakteristisch hervorzuheben und ästhetisch erfreulich zu machen, wo sie mit dem Steinbau zugleich verwendet werden.

Sobald die Architekten die Sache selbst und nicht ihre geschichtlichen Formreminiscenzen fragen, hat es übrigens mit der Stilvielmehrheit nicht so große Noth. Stil wird sich zeigen, wo Idee und Form, Construction und Erscheinung u. f. w. einander entsprechen und wo die Raumschönheit klar und phantasievoll zugleich behandelt wird. Das Einfachste, Zweckmäßigste ist dabei die natürliche Grundlage. Eine einzige ausschließlich herrschende Form, wie nur Architrav-, nur Rundbogenstil, nur Gothik oder nur Renaissance u. f. w., ist nicht zu erstreben; es wäre thöricht, der einen wegen alle übrigen mit ihren Errungenschaften und Vortheilen auszuschließen. Oder ist denn der erste Theil des Faust zu verwerfen, weil es eine Iphigenie giebt? Verschiedener Inhalt verlangt verschiedene Form. Es braucht nicht Alles über einen Leisten geschlagen zu werden; der Stil besteht nicht in einem Schema. Unsere Zeit ist so viel umfassend, daß nicht eine Form unter allen Umständen allen Forderungen gerecht werden kann. Wenn nur jede Form eine schöne, freie ist, d. h. nicht eine abgeschriebene und wohl oder übel aufgezwungene, wenn die richtigen allgemeinen und nicht bloß einseitige Grundsätze zur Geltung kommen, wenn stets aus dem Wesen der Sache heraus geschaffen wird, wenn der Künstler nicht als Herrin die Schule betrachtet, sondern nur als Lehrerin, dann wird ein Stil geschaffen und solcher Stil gefällt. Glücklicher Weise zeigt die neueste Architektur in ihren bedeutenden Leistungen selbständige Kraft und Phantasie. Die gewaltigen Aufgaben der letzten Decennien in den großen Städten haben sie nach gründlicher Schulung von der bloßen Schuldoctrin emancipirt. Der allgemeine Aufschwung im Sinn des Kunstgewerks kam hinzu. Technik, guter Wille, große Mittel und künstlerische Kraft und ein frisches architektonisches Vorwärtstreben trafen zusammen. Wir brauchen dafür nur an Wien, Berlin, Paris, London zu erinnern. Es geht ein neuer Zug durch die jetzige Architektur: es ist Leben, Geist, Wollen darin und dessen haben wir uns zu erfreuen.

(Für die Geschichte der Architektur sei hier auf die Werke von Bötticher, Schnaabe, Kugler, Lübke, Burckhardt u. a. verwiesen.)

VI.

Die Bildnerei.

Die Baukunst hat es mit der Schönheit des Unorganischen und feiner Formen zu thun. Die mathematische und statische Ordnung ist ihre Aufgabe. Da werden die scharfen Formen in ihrer Genauigkeit an den toten Stoff gelegt und dieser danach zu einem schönen Bau gebildet und zusammengesetzt, für den nirgends ein Vorbild in der Natur anzutreffen ist. Die Nachbildung darf nur als ein Schmuck hinzutreten, auch als solcher noch meistens der mathematischen Umänderung anheimfallend.

Die Bildnerei will die freie körperliche Schönheit, zunächst die der lebendigen, befeelten Wesen in ihrer Körperlichkeit darstellen und dauernd machen. Dazu benutzt sie dauerndes Material, dasselbe mit Rücksicht auf seine Gesetzmäßigkeit und Eigenthümlichkeit je nach der zweckmäßigsten Weise formend. Der Stoff selbst kommt nur so weit in Betracht, als er seinem Zwecke dient. Vom einfachen handwerklichen Bilden eines Stoffes, durch die Arbeit der Kleinkünste geht die Bildnerei hinauf zur vollen Kunst: Darstellung der vollsten körperlichen Schönheit in der Bildung der Thierformen und der menschlichen Schönheit. Wie sie im festen, schweren, dauernden Stoff arbeitet, um die vergängliche Schönheit des Lebendigen festzuhalten, so ist auch dem entsprechend das Feste, Geschlossene, Voll-Körperliche der Formen ihr eigentliches Reich; alle anderen Formen kann sie nur mühsam künstelnd oder gar nicht bilden. Körperlichkeiten, die z. B. linienhaft, fadenartig sind, wie das Haar, faßt sie nur in ihrem Zusammenhang als geschlossene Erscheinung auf oder übergeht sie. Denn nicht das Schöne solchen selbständigen Nebeneinanders, sondern die Schönheit des rhythmischen Zusammenhangs nur kann sie schön wiedergeben. Es ist ihre Stärke, ihre Schranke. Was nicht durch Form an sich, was durch Schein, durch das Licht überhaupt, seine schöne Bedeutung erhält, gehört nicht zu ihrem eigenthümlichen Bereich. So gehört die schöne Vegetation, sofern sie durch ihren Schein des Farbigen,

Saftigen, Luftigen u. f. w. wirkt, nicht der Bildnerci, sondern der durch den Schein wirkenden Malerei. Das Schön-Taftbare durch Aug' und Hand, soweit es die Einheit, den Zusammenhang in reicher Mannigfaltigkeit freier Formen erkennen läßt, beftimmt die Wirkfamkeit der Plaftik: der Rhythmus der Körperformen findet in ihr höchften künstlerifchen Ausdruck. Durch die Art der Schönheit der Vegetation liefert diefe in ihrer unbeftimmten Vielheit, Zufammenfetzung und Formenbildung felten als Ganzes, meistens nur in Einzelheiten der Bildnerci schöne entfprechende Formen. Blätter, Zweige, Blumen, Früchte und Verbindungen zu Kränzen u. f. w. bieten derartige und werden benutzt; bald dem Material und dem Zweck gemäß nach den zu Grunde liegenden strengen mathematifchen Formen behandelt, wie z. B. in dem zur Architektur dienenden Ornament von Stein, bald naturaliftischer, z. B. durch die Erzbildnerci, namentlich in der Kleinkunft. (Nachahmende Darstellung in der Vegetation nach Form und Farbe unternimmt das Kunsthandwerk mit vielfarbigen Stoffen.) Höheres Object für die Plaftik kann die Vegetation nicht bieten, da ihre einzelnen körperlichen Formen nicht Bedeutung genug haben und in der Gefammterfcheinung ihre Schönheit anderswo liegt. Auch alle niederen Thiergeftaltungen in ihrer bedingten Schönheit find Nebenwerke für die Bildnerci, zumal jene, durch deren äußere Formen kein feelifches Leben hindurchleuchten kann und die dadurch an fich schon einer rein handwerklichen Nachbildung anheimfallen. Ihre Bildung kann erfreuend, komifch, fehr künstlich, aber nicht künstlerifch fein. Das höhere Thier, zuhöchft der Menfch find die Objecte für die Bildnerci, wie fie in ihrem freien Rhythmus beftimmter Körperformen, als Ausdruck nur durch Geift zu faffenden geiftigen Lebens, körperlich schön erfcheinen. Wem das Wunder der Form des Menfchen aufgegangen ift, diefes Körperlichwerden des Geiftigen, die Vergeiftigung, welche der Stoff ausdrückt, und wer in der dauernden schönen, voll-körperlichen Form das geiftige Element zur Erfcheinung bringen kann, der ift Plaftiker. — Ift die Plaftik die Kunft des schönsten körperlichen Rhythmus (in der Beharrung), fo folgt daraus, daß der nackte menfchliche Körper in diefer Beziehung die höchste Aufgabe bietet. Nichts gleicht feiner unerfchöpflichen rhythmifchen Schönheit.

Man hat von dem „Können“ der Bildnerci abfehend, aus der Abgefchloffenheit, welche die Plaftik zeigen foll, das Wegfallen der Vegetation erklärt. Schnaafe fagt in feiner Gefchichte der bildenden Künfte:

„Es giebt ein fehr äußerliches und grobes Kennzeichen, welche Formen des Lebens zum künstlerifchen Zwecke der Sculptur fähig find. Nur die Gefalten, die fich vom Boden ablösen. Ein Baum hängt nothwendig mit dem Boden zufammen und durch diefen mit dem Weltkörper. Ihn allein darftellen, heißt also etwas Todtes bilden. Nur das Thier ift daher darftellbar für die Sculptur, ja fogar zunächft nur der Menfch, als das einzig geiftig

Lebendige, und die edleren Thiere gewissermaßen symbolisch durch eine gleichnißartige Übertragung menschlicher Bedeutung auf sie.“

Ein wunderbarer Weg ist es gewesen von dem ersten Schnitzen und Bilden zum aufmerkameren Nachahmen, bis der plastische Formen- und Schönheitsinn vollkommen durchbrach und die herrlichsten Gestalten aus dem toden Gestein gelöst wurden, der Thon die Form für die Erzbildung gab. Aus rohen Andeutungen der Nachbildung löste sich freier und freier die Gestalt heraus. Der Blick dafür wuchs und die Technik wuchs, freilich nur bei den auserwählten Völkern. Es giebt Individuen wie Völker, die niemals über die rohen Andeutungen bei ihren Versuchen, bildnerisch zu gestalten, hinauskommen und deren Unvermögen sich dann in das Willkürlich-Fratzenhafte verläuft. Andere bleiben im Stoffe stecken; noch Andere überwinden wohl den Stoff, aber die Schönheit ist ihnen verschlossen; der kühnsten, aber unsinnigsten Phantastik muß ihre Bildnerci dienen. Aber in den von der Kunst erkorenen Völkern findet der Sohn des „tüchtigen Handarbeiters“ (Eupalamos), „Künstler“ genannt (Dädalos), dies Geheimniß der Kunst, lebendig zu machen; in dem Volke der Hellenen am herrlichsten. Dort wird in dem befonderen Geiße seiner Gott- und Welt-Anschauung die Schönheit des Menschen in einer göttlichen Tiefe der Empfindung und mit einer Klarheit der Anschauung erfaßt, daß unsere Augen wie getrübt dagegen erscheinen, unsere Empfindung stumpf. Wenn je der Mensch einem Ideale in seinen Schöpfungen nahe gekommen ist, so war es, Hellas, auf Deinem Boden, so haben es Deine bildenden Künstler gethan! Ihre Götter, ihre Menschen! Welche Götter! welche göttlichen Menschen! Wenn Schönheit das Göttliche ehrt, das darin erkannt wird, so ist es in Hellas verehrt worden.

Aber ehe wir uns zu der Kunst selbst und ihren Zielen wenden, wollen wir das Material ins Auge fassen, in welchem sie schafft. Manches Verständniß wird aus solcher Betrachtung aufgehen. Wir werden die Grenzen ziemlich genau daraus erkennen, in denen sie sich bewegen kann.

Das Schöne dauernd festhalten soll das plastische Kunstwerk. Unbrauchbar oder nur zum Spiel oder zur Vorarbeit dienlich ist alles Material, welches von selbst seine Formen ändert, für dieselben ungenau oder einem schnellen Zerfall ausgesetzt ist.

Thon, Gyps, Wachs, Knochen, Holz, Metalle, Stein, das sind die am öftesten benutzten Stoffe für den Bildner. Der Thon ist im feuchten Zustande von der größten Bildsamkeit; seine Feuchtigkeit hat dabei etwas Lebendiges. Er ist daher trefflich zum Modell. Er eignet sich zum Entwerfen, Verändern und macht dabei durch seine Lebendigkeit Eindruck. Aber er ist dunkel, lichtschluckend; er kann schwierige Feinheiten weder gut zeigen noch recht bewahren. Getrocknet wird er spröde, rissig; die Formen schrumpfen und zwar ungleichmäßig zusammen; die größeren Massen trocknen langsamer als die kleineren: so bleibt niemals die alte Form; die schöne Gestalt

läßt sich nicht genau, sondern nur annähernd berechnen. Gebrannt hat er eine unendliche Dauerhaftigkeit, aber die Farbe ist roh; Bemalung hat dann nachzuhelfen. Der Thon wird nach dem Gefagten zu einer realistischen Behandlungsweise drängen, wo er für sich angewandt wird, und auch da, wo man ihn zu Formen z. B. für den Erzguß gebraucht. Das Zufällige, Nebensächliche ist so leicht in ihm auszuprägen; ein Druck des Fingers oder des Stäbchens genügt, um Erhöhungen oder Vertiefungen hervorzubringen, daß der Künstler sich diese Leichtigkeit schwerlich entgehen läßt. Der Gyps hat eine lichtfrohe Farbe, auf der alle Nüancirungen zu gewahren sind. Aber fein Weiß hat etwas Lebloses. Er bildet eine starre Schale; man sieht das Leben nicht von unten herauf pulsiren, wie man dies beim feuchten Thon und am schönsten im Marmor zu gewahren glaubt. Der Trocknungsproceß schadet auch ihm, weil die ganz scharfe Bestimmtheit der Form dabei sehr schwer festzuhalten ist. Er dient bekanntlich zur Aushülfe für den Marmor; die Klarheit seiner weißen Farbe macht ihn dazu geeignet. Man sieht bei uns leider zu viele Gypsbildwerke und zu selten Marmorbildnereien. Es braucht der Nutzen der Abgüsse nicht hervorgehoben zu werden; nicht der kleinste Schaden aber, welcher der Plastik, von Anderem abgesehen, daraus erwächst, ist der, daß man sich gewöhnt die Leblosigkeit der Gypswerke überhaupt auf die Plastik zu übertragen, und daß das Interesse für dieselbe dadurch in empfindlicher, nachhaltiger Weise abgestumpft wird. Man würde gleich frischer die Schönheit eines Marmorbildes empfinden können, wenn man zuvor weniger Gypsarbeiten gesehen hätte. Thon ist nach einem Künstlerspruch Leben, Gyps Tod, Marmor Auferstehung.

Wachs ist ein leicht veränderlicher Stoff; seine Glätte und Helle machen ihn für viele Bildungen sehr brauchbar. Er eignet sich sehr zum Vorbilden. Auf seine Benutzung für Wachsbilder, die man bemalt, können wir hier nicht eingehen. Knochen erscheint meistens kalkig todt. Er bietet keine großen Massen und muß daher zu größeren Gestalten zusammengesetzt werden. In bedeutenden Gebrauch ist nur das Elfenbein gekommen. Seine ölige glatte Oberfläche ließ es zu Nachbildungen der menschlichen Haut sehr geeignet erscheinen; feinen gelben Ton dämpfte man dadurch, daß man daneben Gold verwendete, z. B. die Haare von Gold bildete. Man bildete es über Holz, auf diesem die eigentlichen Formen zusammensetzend. Das Aneinanderfügen mußte leicht Risse der Fugen entstehen lassen; auch das Holz ist dem Schwinden und der Zerstörung leicht ausgesetzt. Dennoch wandte man diese Goldelfenbeinbildung gern an, wenn es sich um Kolossalbilder in gedeckten Räumen handelte, wo das Holz gegen die Nässe geschützt war. In Stein oder Metall wären Kolosse wie der Olympische Jupiter nur mit der ungeheuersten Mühe zu beschaffen gewesen; in Holz, bedeckt mit Elfenbein und Goldplatten, waren diese Schwierigkeiten, wie die Größe des Bildwerkes sie für den Stein oder für den Erzguß auferlegte, nicht vorhanden. So schuf

Phidias seine Athene in Goldelfenbeinarbeit in einer Höhe von 26 Ellen; so schuf er das gewaltige Bild des Zeus, den Gott in sitzender Stellung, über 40 Fuß hoch. Wir haben keine Anschauungen der Art, können also auch über die Verwendung dieser Materialien nicht aburtheilen, namentlich deswegen nicht, weil wir die Zusammenwirkung der Farben des Elfenbeins, des Goldes und des Farbenschmuckes der Tempel nicht kennen oder doch nicht ihren Eindruck uns vergegenwärtigen können.

Holz ist an sich zum Bilden sehr geeignet. Aber seine Dauerhaftigkeit ist nicht groß, es verlangt besonderen Schutz gegen Nässe; es schwindet, fault. Dann ist seine Farbe selten genügend, weshalb es zur Nachhülfe durch Bemalung drängt. Aber eine unausprechliche Weichheit und Innigkeit läßt sich darin ausdrücken, wie z. B. in unseren Zeiten Knabl wieder be-
biefen hat.

Metall ist durch Guß leicht zu formen. Die Festigkeit und Widerstandskraft mancher Arten machen dieselben für die schwierigsten Darstellungen geschickt. Einige sind von größter Dauerhaftigkeit. Das schwärzliche Eisen ist zu düster für die Bilderei; die Feinheiten gehen darin für den Anblick verloren; auch oxydirt es leicht. Gold und Silber geben durch Dauerhaftigkeit und Bildsamkeit ein herrliches Material. Nur dürfen sie nicht blank verwendet werden, sondern sind matt zu halten, weil ihre Spiegelungen sonst unruhig und störend wirken. Ihre Kostspieligkeit hindert ihre öftere Verwendung; auch ihre Weichheit macht in vielen Fällen eine Verbindung mit härteren Metallen nothwendig. Doch ist es sehr auffallend, daß man sie, bei der jetzigen Kunst des Verfilberns und Vergoldens, nicht öfter verwendet, um geringeres Metall zu überkleiden, und sich so ihrer Vorzüge bedient. Ob zu viel stoffliches Interesse dadurch erweckt würde, wie man wohl behauptet, darum hat sich der Künstler gar nicht zu kümmern, hat sich auch, wenn ihm die Mittel geboten waren und Etwas ihm wegen seiner Schönheiten oder sonstiger Eigenschaften wegen paßte, niemals darum gekümmert. Die Hellenen hätten sicher noch einen anderen Gebrauch von der Kunst zu vergolden gemacht, als heut zu Tage geschieht. Aber wir kleben am Hergebrachten und weil etwas früher nicht war, oder weil man früher etwas nicht „konnte“, oder weil man nicht weiß, wie es früher war, darum dürfen wir auch nicht und verkleben uns die Wege mit Papierbogen, die Niemand durchzustoßen wagt. Am häufigsten wird zur Bilderei eine Erzmischung, die Bronze, verwandt; sie ist lichthell, goldähnlich. Nur hat man auch bei der Bronze darauf zu achten, daß man nicht durch zu feine Politur zu viele Reflexe oder Spiegel für die Außendinge schafft, durch welche die Kunstform selbst für den Blick verwirrt oder zerstreut wird. Am besten hilft hier freilich der grüne Rost, der die Bronze mit der Zeit überzieht und die scharfen Lichter aufhebt, dem Unkundigen bekanntlich meistens zur Verwunderung oder ein Ärgerniß, indem er diese Patina unter den Gesichtspunkt des Schmutzes faßt,

der entfernt werden müße. Das Metall ist, wie schon gefagt, vortreflich geeignet, die schwierigsten Bildungen, z. B. die kühnsten Stellungen, auszu- drücken, die in Holz oder Stein oder anderen Materialien unmöglich wären. Wo man bei Steinfiguren durch Mantel, Baumflämme und dergleichen stützen muß, da trägt sich das hohle Metall mit Leichtigkeit.

Auf den Metallguß wirkt die Thonbildnerci, welche die Formen dazu bereitet, mit ihrem Realismus ein. Die Schärfe der Formen, auch die Behandlung des Einzelnen, Zufälligen, welche die Erzbildung liebt, hat dann weiter noch ihren Grund theils in der dunklen Farbe, welche die feinen Nüancen nicht leicht erkennen lassen würde, dann aber in dem Starren, Unlebendigen des Erzes, das man durch schärfere Detailbehandlung flüssiger, lebendiger zu machen sucht. Die Nachhülfe der Feile thut hier ihr Bestes, den starren schalenförmigen Eindruck des Gusses aufzuheben. Die Starrheit und Festigkeit, welche das Erz verkündet, die Zähigkeit, welche es dem Marmor gegenüber hat, das Schalenförmige, das so schwer bei feinen Bildungen zu vermeiden ist, machen es besonders geeignet zur Darstellung harter, verschlossener, ausgearbeiteter Charaktere und Gestalten. Namentlich viele nordische, der schönen Harmonie der Bildung entbehrende Gestalten passen vortreflich für das Erz, weniger für den Marmor, dann überhaupt harte männliche Formen. So z. B. ein „Isegrim“ York, der „alte Blücher“. Wo schalenförmige Gewandungen mitzubilden sind, bietet es sich von selbst dar.

Daß die Thierbildung so gerne das Erz benutzt, ist, von der Stützkraft des Erzes abgesehen, auch aus dem Schalenförmigen des Thierfelles zu erklären, das die meisten Thierformen zu umhüllen und abzuschließen pflegt. Der Marmor sieht dagegen nackt aus und so paßt er weniger für die Fellträger, wohl aber ausgezeichnet für die helle, nicht in jener Weise verdeckende Haut des Menschen.

Die edlen Steine sind zu klein; auch ihre allzugroße Durchsichtigkeit wirkt flörend. Manche Steinarten sind wegen ihrer Härte schwer zu bearbeiten; manche haben ungleiche Zusammensetzungen; andere verwittern zu leicht, einige springen beim Schlage oder bröckeln; wieder andere haben zu lichtraubende Farbe. Die künstlichen Steinformungen bieten ein bequemes Material; ihre Technik wächst. Der Marmor gestattet die feinste Behandlung; hat er eine schöne helle gleichmäßige Farbe, so ist er vor allen andern, sonst ihm an Härte, Dauerhaftigkeit u. dgl. gleichzusetzenden Stoffen Verkünder der rhythmischen Formung. Die besten Marmorforten zeigen einen milden, schwach gelblichen Ton; durch das krySTALLINISCHE Gefüge entsteht eine Ähnlichkeit mit der porösen Haut, durch die schwache Durchsichtigkeit der Eindruck, als ob das Innere hindurchleuchte. Aus allen diesen Gründen bietet Marmor den schönsten Stoff für die schönste Form, den Menschen. Die Durchsichtigkeit darf allerdings nicht zu stark sein, weil sonst statt der Bestimmtheit der Form sich ein Verchwimmen zeigen würde. (Die zarte Hand

einer Frau und die Hand eines Athleten, das Antlitz eines Mädchens und eines greifen Kriegers sind unterschiedlich zu behandeln. Die Griechen haben durch Einlassen von Wachs übermäßige oder unpassende Durchsichtigkeit zu verhindern gewußt.)

Wir können hier gleich die Frage wegen der Bemalung von Marmorstatuen anschließen. Bekanntlich hat man sehr lange Zeit jede Bemalung derselben verworfen und sich dabei stets auf die feinfühligsten, geschmackvollen Griechen berufen, die den Realismus der Farbe verworfen und dem Idealismus in dem reinen unschuldigen Weiß des Marmors für die Bildnerei gehuldigt hätten, während sich jetzt herausgestellt hat, daß sie sehr häufig Bemalung angewandt haben, ja die Streitfrage geht, ob sie nicht vielleicht in den besten Zeiten der Sculptur alle Bildwerke bemalt haben. Suchen wir so ruhig als möglich uns in diesem Streite zurecht zu finden. Die Bildnerei will die Form ihres Objectes geben. Um sich dabei nicht zu schaden, hat sie auf die Farbe ihres Materials zu achten. Einen Kaukasier in schwarzem Marmor und einen Neger in carrarischem Marmor gebildet zu sehen, verflößt gegen unsere Anschauung. Solche Widerprüche sind also zu vermeiden, welche nichts nützen aber viel schaden. Der Bildhauer nimmt aber gerne ein Material, welches im Allgemeinen auch in der Farbe dem Dargestellten entspricht, z. B. weißen, gelblichen Marmor für die Nachbildung des weißen Menschen, namentlich des nackten Menschen. Hauptfrage freilich bleibt ihm die Form; wir wissen, daß mildes Weiß und Gelb am geeignetsten ist, jede Feinheit derselben erkennen zu lassen. Gefetzt, wir haben die Marmorstatue eines Kriegers vor uns, der Helm, Leibgurt und Beinschienen trägt und ein Schwert in der Hand hält. Wäre der Marmor gar zu durchsichtig, so werden die Formlinien für den Blick unsicherer und eine Behandlung des Marmors erscheint passend, welche die Durchsichtigkeit, wo sie störend wirkt, aufhebt. Heißt das nun gegen das Wesen der Plastik verstoßen, wenn man solche Störungen beseitigt? Wir wollen bei der Nahbetrachtung einer solchen Statue nicht stehen bleiben, sondern dieselbe nun in eine Entfernung bringen, wo das Erkennen der Einzelheiten schwierig wird. Dieselbe wird in den Giebel eines Tempels gefetzt. Die Farbe ist Nebensache, die Form Hauptsache. Das geben Alle zu. Aber wenn die Form Hauptsache ist, so muß die Farbe auch wirklich Nebensache sein und Alles, was verhindert, daß die Form nicht erkannt werden kann, muß beseitigt werden. Nun denke man die weiße Marmorstatue da oben vor einer weißen Marmorwand stehend, wie es die Farbenfeinde haben wollen, kann denn das schärfste Auge — wir wollen den Griechen sehr scharfe Augen zugestehen, auch die größte Durchsichtigkeit der Luft annehmen — ohne Fernrohr oder Operngucker wirklich die Formen genau unterfecheiden? Wollen wir also nicht lieber die Farbe des Weiß, so unschuldig es sein mag, opfern und den Hintergrund etwa blau anstreichen, damit wir die Hauptsache, die

Form desto besser erkennen? Aber wenn dieses auch geschehen, so werden Helm und Beinschienen doch recht schwer vom Körper zu unterscheiden sein, wenn sie ziemlich eng anschließen. Leicht wird die Schiene den Eindruck machen, als sähe man eine ungefaltete Wade. Ähnlich unter Umständen der Helm, ähnlich der Schurz. Soll man nun nicht der Form gerecht werden und die Farbe des Marmors opfern, indem man mit Farbe dem Auge für die Form zu Hülfe kommt? Verlangt dies nicht das Wesen der Bildnerei? Ist es also nicht vernünftig, Helm, Schurz, Schienen zu färben, was am schönsten durch Vergolden geschieht? Gerade so mit Waffen, dann besonders mit Kleidern, wo es doch ein Verdienst ist, bei Formen, wo Körper und Gewand nicht auseinander zu halten sind und daher der Eindruck eines ungefalteten Körpers entfallen könnte, der Erkenntniß der schönen Form zu Hülfe zu kommen. Und wenn nun die Lippen geröthet, die Augen geblaut werden, seh' ich dann nicht das Gesicht da oben besser? Welcher verwerfliche Realismus wird denn dadurch getrieben? — Es ist ein wunderlich Ding um Menschensätze. Aber wenn wir nun die Statue wieder auf die Erde stellen, daß wir nahe hinzutreten können, dann braucht man sie doch nicht weiter zu bemalen? Wenn es nicht nöthig ist, gewiß nicht; nicht weiter, als der Form nützlich. Wenn aber das Haar etwa durch Vergoldung abgehoben wird vom Gelb des Gesichtes, wenn der Oeffnung des Mundes ein rosiger Anhauch, ja wenn der ganzen Gestalt ein leichter Farbenton gegeben wird, der die feine Formerfassung unterstützt, wenn man durch Streifen oder Färbung das Gewand markirt oder durch Vergoldung der Waffen dieselben als Waffen kennzeichnet, was dann? Ist denn dann die Gestalt corrumpt? Ist sie nicht corrumpt, wenn ich mit rosigen Vorhängen oder mit rothem Papier das Licht färbe, welches darauf fällt? Freilich bemalen „können“, das ist die Sache. Können! Wir können es noch nicht wieder. Gibsons Venus ist noch kein Gegenbeweis. Ein Praxiteles aber schätzte diejenigen seiner Marmorwerke am höchsten, an welchen die Bemalung von der Hand eines in diesem Kunstzweige besonders ausgezeichneten Meisters, Nikias, ausgeführt wurde. Als Spielerei oder geschmacklos erscheinen die grellfarbigen Zusammensetzungen, wie sie wohl in der Römerzeit aus weißem und schwarzem Marmor oder aus andersfarbigen Gesteinen gebildet wurden.

Freilich, basirt man die Plastik einzig und allein auf den Tastsinn, dann ist consequenter Weise Farbe, auch Licht bei ihr überflüssig (siehe darüber: Zimmermann, Ästhetik. §. 905, 917 ff.). Aber alle bildenden Künste beruhen auf Anschauung. Die Plastik hat es dann freilich speciell mit dem tastenden Sehen zu thun, wie Herder in trefflicher Charakteristik gesagt hat.

Wenn wir nun zu der Betrachtung des Materials zurückkehren, so braucht nach dem im allgemeinen Theil Gefagten kaum bemerkt zu werden,

daß der Stoff so wie jede ihm eigenthümliche Behandlungsweise einen besondern Stil erzeugt. Es ist die in schwerem Stoffe arbeitende Bildner, dessen Grundgesetzen vollständig unterworfen. Vor Allem also dem Gesetze der Schwere selbst. Ein aus feinem Schwerpunkt gerücktes Bildwerk von Stein — das Relief ausgenommen — erscheint unnatürlich; naturgemäß müßte es fallen. Nur eine Künstelei setzt sich darüber hinweg und will hierin mit der Malerei wetteifern, die durch die Farbe unabhängig vom schweren Stoff vollständig die Erscheinung zu beherrschen versteht. Der Maler kann den springenden Menschen auf der Höhe des Sprunges in der Luft schwebend darstellen, nicht so der Bildner, der mit schwerem Material arbeitet. Versucht er es doch, indem er etwa den Springer durch eine Eisenstange in der Luft schwebend erscheinen läßt, so kommt nur ein barocker Widerfynn heraus. Barock sind alle diese schwebenden Freigealten, wie z. B. die steinernen Tauben, die man so häufig als Symbole des heiligen Geistes flatternd über den Köpfen der Heiligen angenagelt sieht. Soll also ein Mensch in Stein gebildet werden, so wird das Gesetz des Unorganischen zur möglichst strengen Befolgung des Gesetzes der Schwere, somit zur möglichst breiten Stützung, zum Gleichgewicht, also zur strengen Symmetrie im Aufbau der Gestalt drängen. Die Bewegungslosigkeit, die völlige Ruhe wird darin erstrebt. Damit tritt das Wesen des Menschen, seine Lebendigkeit, seine Freiheit der Bewegung, in Widerspruch. Die starre mathematische Ordnung ziert ihn nicht mehr, sondern erscheint als Fessel; eine schöne rhythmische Freiheit ist an die Stelle der Starrheit getreten.

Diese Gegenätze hat nun die Plastik zu vereinen. Im Anfang wird das Gesetz des Stoffes überwiegen; auf der Höhe der Kunst sehen wir die Harmonie. Die lebendige Bewegung ist in schönster Weise ausgedrückt, ohne daß der Künstler dem Stoffe Gewalt angethan hätte. Dann aber tritt das Gesetz des Stoffes ganz in den Hintergrund. Die Schönheit des vollen, wahren Stils wird im Ringen nach sogenannter vollständiger Vernichtung des Stoffes verloren; der Bildner kümmert sich nur noch um den Gegenstand, nicht mehr um das Material. Das Schwierige wird über das Schöne, Stülgemäße gestellt. Jetzt sucht der Steinbildner mit dem Erzgießer in der Gewaltfameit der Stellungen zu rivalisiren, der Erzbildner will es womöglich dem Maler gleichthun. Damit ist ein Verfall der Kunst angezeigt. Die Technik glänzt, aber der wahre Geist ist verloren.

Soviel was die allgemeine Anlage betrifft. Wie schon im Eingang für die Objecte der Plastik gezeigt, finden wir es bei vielen plastischen Darstellungen schwierig, ja sogar unmöglich, Feinheiten der Natur, welche die Malerei leicht nachbildet, wiederzugeben. Man denke nur an Haare, Fell, Mähne, Federn, an das feine Geäder, an feines Netzwerk von Runzeln und dergleichen. Das feste Material weist auf die feste Form, auf das Architektonische, auf das Bestimmte der Gestalt. Die Flächen, das Zusammenhängende

ist naturgemäß das Gebiet der Plastik; darum außer der Bestimmtheit der ganzen Form der Rhythmus der Bewegung in der schönen Verbindung der einzelnen Theile; das Zerriffene, Auseinanderfallende, Abgebrochene, Verzwickte soll sie so viel wie möglich vermeiden. Man vergleiche ein Gesicht, auf dem ein mildes ruhiges Lächeln schwebt, mit einem durch starkes Lachen zusammengezogenen. Jenes, das schönere, ist dem Bildner in dem Zusammenhang der Züge durchaus gerecht; dieses, das häßlichere, bietet eine Menge Schwierigkeiten durch alle die entstehenden Falten, Fältchen und Zwickel. Die sorgsamste Ausführung bringt hier doch nur ein weniger schönes Werk hervor. Ein weiser Künstler wird nicht seine Kraft an die Befiegung von Schwierigkeiten verschwenden, in denen er bei der größten Mühe für seine Kunst nichts Schönes schafft, sondern wird seine Kraft auf das richten, worin er und seine Kunst unübertrefflich sind. Scharfe Grenzen lassen sich dabei nicht angeben; die ausgebildete Technik wird auch hier dieselben stets verschieben; das verschiedene Material gestattet Verschiedenes. Das Leben, was die Thonfigur spielend in allen Verwickeltheiten des Lächelns, Greinens u. s. w. darstellt, ist in der Form dem Marmor nicht entsprechend.

Die Bildnerei wirkt durch die Form. Die Farbe ist bei ihr ein Nebensächliches. Das Seelische muß die Bildnerei durch die Formen wiedergeben; ihr Stein- und Erzantlitz kann keinen Ausdruck schaffen, wie ihn das Auge in feinem Glanz und Schmelz giebt und die Malerei nachzubilden versteht. Hier muß die Bildnerei sich helfen, indem sie den ganzen Körper sprechen läßt. Dadurch wird sie darauf hingewiesen, sich in sich abzuschließen, plastisch, d. h. geschlossen zu sein. Geschlossenheit der Persönlichkeit oder des Dargestellten überhaupt ist plastisch. Der bildende Künstler, der seinen Gestalten einen Ausdruck zu geben versteht, der sie in sich völlig gefammelt erscheinen läßt, zeigt plastischen Stil. Damit ist keine Ruhe gefordert. Die höchste Leidenschaft kann gezeigt werden, die höchste Aufmerksamkeit, der größte Schmerz, nur müssen diese Empfindungen seelisch in der Gestalt beschloffen sein. Es können auch in der Gruppe mehrere Personen gegen einander wirken oder auf einander bezogen werden, ohne daß der Charakter des Plastischen aufgehoben ist. Nur sobald das Seelische einer Gestalt „außer sich“ hingestellt wird, indem es ganz abhängig von einer anderen gedacht werden muß, erscheint sie nicht mehr plastisch, sondern malerisch.

In der bis auf den höchsten Grad bewegten Gruppe des Laokoon (Fig. 3o) ist der im Schmerz zusammengezogene Vater ganz in sich hineingefabt; ebenso das dahinsinkende, wie eine Blume knickende jüngere Kind. Aber der ältere Sohn ist gänzlich vom Vater abhängig. Der Blick geht völlig heraus, das Gesicht ist vom Leiden des Vaters bewegt. Das ist malerisch. So hat auch der Apollo von Belvedere durch Blick und Haltung Malerisches, aus sich Hinausweisendes. Der Diskoswerfer Myrons ist dagegen trotz der verwickelten Bewegung in sich beschloffen. Niobe, zum Himmel das Haupt

hebend, ist ganz plastisch. Die Unterschiede lassen sich natürlich nicht genau definiren. So macht z. B. der auf einen Gegenstand fixirte Blick noch nicht das Malerische. Der Knabe, der sich den Dorn auszieht, sieht scharf auf die wunde Stelle, der Faun, der nach einer Traube schaut, desgleichen, und doch sind sie plastisch. Alles kommt hier auf die Sammlung der Seele an, welche sich im Werke ausdrückt. Man nehme z. B. Michelangelo's Lorenzo



Fig. 30. Gruppe des Laoköon.

und andererseits feinen Moses (Fig. 41). Da ist Lorenzo ganz in sich gefammelt, nachdenklich, die Pläne des Krieges erwägend, gleichsam verloren für die Außenwelt; Moses dagegen schaut, malerischer als viele Gemälde Michelangelo's, der in der Malerei das Plastische liebte, aus sich heraus; ein Theil feines Ichs weilt anderswo; es ist als ob die Gewalt der Seele jeden Augenblick herausbrechen wolle. [Was übrigens diejenigen Werke der Alten anbetrifft, die wir die Grenze des Plastischen überschreiten sehen, so tritt uns da wieder die Frage wegen der Bemalung entgegen. Wo wir heftige Be-

wegungen der Glieder, dabei aber starre Gesichter, wie in den Ägineten-Gruppen, wahrnehmen, werden wir vermuthen können, daß die Gesichter durch Bemalung mit der Handlung in größere Übereinstimmung gesetzt waren.]

Schon aus dieser durch den Stoff geforderten Geschlossenheit der Gestalten können wir folgern, daß die Hauptaufgabe der Plastik die Schaffung



Fig. 31. Galliergruppe der Villa Ludovici.

des Einzelbildes sei. Wenn sie nun aber mehrere Figuren zu einer Gruppe vereint, so müssen dieselben allerdings einheitlich zusammengefaßt und somit auf einander bezogen werden; um aber den plastischen Stil nicht zu verletzen, darf der Künstler keinen solchen dramatischen Moment erwählen, wo eine Wechselwirkung der Seelen geschildert wird, die nur aus Blick und Wort zu erklären wäre. Der Bildhauer darf nie vergessen, daß er weder wie der Maler durch das Auge und die Farbenstimmung des Ganzen, noch

wie der Schauspieler mit dem Worte, sondern nur mit dem ganzen Körper sprechen kann. Allgemeine seelische Empfindungen sind darum sein Hauptgebiet. Liebe, Furcht, Zorn, Verzweiflung, Kühnheit, Stolz, Wehmuth u. f. w., kurz Empfindungen, die durch den ganzen Körper sich ausdrücken. Hieraus und aus der Forderung der Geschlossenheit ist leicht zu ersehen, warum die Plastik bei der Bildung von Gruppen mehr auf ein schönes Aneinanderreihen der Gestalten hingewiesen ist, als auf dramatische Verkettungen. Letztere sind ihr in der angegebenen Beschränkung erlaubt, sind aber gefährlich. Wie weit aber doch die Grenzen für den Plastiker sind, kann die Galliergruppe der Villa Ludovisi zeigen (Fig. 31).

Das Hindrängen zum Scenisch-Dramatischen ist ein charakteristisches Zeichen, daß die Plastik über ihre Grenzen hinaus will; sie will ihren Höhepunkt noch mehr erhöhen und sinkt. Wir haben hier nicht davon zu reden, wie der Beifall der Menge, die Großartigkeit, Kühnheit und Geschicklichkeit, die sich in gewaltig bewegten Gruppen zeigen läßt, den Künstler auf diese Bahn drängen, die gefährlich für den wahren plastischen Stil ist. Auf wie bewegten, stürmischen Wogen der Plastiker aber auch steure, so wollen wir ihm doch zurufen, nie zu vergessen, daß die einfache Ruhe in seiner Kunst der Polarstern ist, nach welchem er immer wieder schauen soll, um sich nicht zu verirren.

Wir haben schon das Einzelwerk und die Gruppe unterscheiden müssen. Betrachten wir dieselben, so wie auch das Relief näher.

Die geschichtliche Entwicklung können wir nur berühren. In den Anfängen der Bildnerei finden wir Idole, seltsame Gebilde für die wunderlichen Ideen der Menschheit in ihrer Kindheit. Die Natur mit ihren wahren Formen liegt vor Aller Augen. Der Mensch aber ahmt sie noch so wenig nach, wie das Kind bei seinen ersten Versuchen. Für seine Gedanken genügen ihm symbolische Formen. Auch in der Fratze sieht er das Wahre, Große. Das Schreckende spielt dabei für das Göttliche eine große Rolle. Erst langsam dringt auch ein kunstbegabtes Volk durch diese Phantastik zur klaren Betrachtung der wirklichen Formen, zum Streben nach der Schönheit der Form und dem vollen Ausdruck wahren Lebens. Für Darstellung einer größeren Einzelfigur wird eine hermenartige Bildung sich gewöhnlich zuerst ergeben. Ein länglicher Block, von Holz oder Stein, wird aufrecht festgestellt; an diesem wird Kopf und Rumpf ausgearbeitet. Daraus oder daneben entwickelt sich die Büste. Zunächst kommt die sitzende Figur, dann die angelehnt stehende, dann die in allseitiger Schönheit dem Betrachter entgegretende Freigestalt.

Die Schönheit des Körpers will der Bildner zeigen, des ganzen Körpers und zwar die allseitige Schönheit. Wo er aus Rücksicht auf das Material gezwungen ist, Körperteile verdeckende Stützen anzubringen, wird er dieselben so anzubringen haben, daß möglichst unwichtige Theile dadurch ver-

deckt find; ich erinnere hierbei an die Baumstämme, die der Bildner anzubringen liebt. Sobald solche Stützen die Mitte des Körpers übersteigen, hat es der Künstler allerdings leichter, schadet er anderseits aber auch der Allseitigkeit und weist den Betrachter mehr auf einen bestimmten Standpunkt. Aber nicht bloß die Zuthaten, die Haltung des Körpers selbst kommt hier in Betracht. Je freier, rhythmischer alle Glieder entwickelt und in ihrer Schönheit gezeigt sind, desto größer ist das Verdienst des Künstlers. Eine zusammengekauerte, viele Theile versteckende Haltung kann wohl schöne Einzelheiten besonders hervorheben, wie z. B. den Rücken, steht aber der frei entfalteten nach. Überschneidungen durch die vor den Körper gelegten Arme, eng übereinandergelegte Beine sind darum ebenfalls nicht stilvoll plastisch zu nennen. Nur ein Wechsel des Nackten und der Gewandung, wie bei der Amazone des Kresilas, läßt ohne Weiteres Ausnahmen zu; sonst wird der Plastiker im Allgemeinen die Arme so vom Körper abgezogen zu bilden haben, daß sie nicht Gesicht und Rumpf verdecken und dadurch gleichsam Schönheiten unterdrücken. Auch die Erschwerung der Anschaulichkeit durch solche überkreuzte Theile wirkt hier ein, wie leicht zu ersehen. Die Mediceische Venus (Seite 275) ist auch in dieser Beziehung unbekümmert um den strengen plastischen Stil gebildet, wobei freilich Nacktheit und Scham eine Motivirung gegeben haben. Aber selbst beim Relief, das doch vielfach unter andere Gesichtspunkte fällt, ist der angegebenen Forderung so viel wie möglich zu genügen. Die Alten haben dieselbe durch eine Drehung des Körpers und die Haltung der Arme zu erfüllen verstanden. In der Bewegung des Körpers findet der Plastiker die erwünschte Mannigfaltigkeit. Kopf, Brust, Unterkörper werden nicht in derselben Richtung gezeigt; das Antlitz blickt z. B. etwas seitwärts, wenn die Brust nach vorwärts gerichtet ist. Kopf, Schulter, Hüfte dürfen nicht nach derselben Seite überhängen. Die Linien durch Augen, Schultern, Hüften dürfen also nicht parallel laufen, sondern schneiden sich. Auch Arme und Beine agiren nicht gleich, sondern einander entgegen. (Der Barockstil übertrieb dies bis zur sogenannten Pfropfenzieherstellung, oder wie schon Karel van Mander sagt: Viele glaubten nur dann eine Figur richtig gezeigt, wenn man Gesicht und H..... zugleich sehen könne.)

Natürlich ergibt die Anforderung des strengeren Stils andere Darstellung als die des freieren; die Haltung des Ernstes und der Würde ist nicht die der Grazie oder der Laune und Unbekümmertheit.

Außer in der Reliefbildung stellt der plastische Künstler sein Werk mehr oder weniger frei in den Raum. Es entspringt aus einer völligen Freibildung, die von allen Seiten eine schöne Gestalt zeigen will, eine der größten Schwierigkeiten der statuarischen Bildnerei. Wenn sie eine solche Einzelgestalt schafft, so scheint sie unendlich hinter der Malerei zurückzustehen, welche die mannigfachsten und verschiedensten Dinge componirt und alle geistig ergreifen muß, um sie schön wiederzugeben. Der Bildner arbeitet etwa

nur eine Gestalt, zu welcher er noch Vorbilder nimmt und wobei er sich durch Messungen helfen kann. Aber die Malerei giebt ihre Vielheit nur unter einem Gesichtspunkte; der Bildner giebt einen Gegenstand unter vielen Gesichtspunkten. Dort Vielheit in der Einheit, hier Einheit in der Vielheit. Beides ist gleich schwer.

Wir können schon hier darauf hinweisen, wie das plastische Werk, das Gebilde der Kunst, nicht in unmittelbare Verbindung mit dem Unorganischen der Natur gesetzt werden darf. Verlangte die Baukunst schon ein Mittelglied zwischen Boden und Bauwerk im Fundament, so verlangt um so mehr die Bildung des Organischen eine Vermittelung mit dem Unorganischen. Man denke an eine unmittelbar auf die Erde gestellte Statue. Der steinerne Mensch, der wie ein lebendiger auf der Erde steht, wird widernatürlich erscheinen. Schon durch ihre Standweise muß die Statue als ein Kunstwerk bezeichnet werden. Dies geschieht durch das Postament, welches sie vom Boden abhebt.

Am besten bietet sich dazu das architektonisch behandelte Unorganische dar, das zwischen Boden und Bildwerk gehoben eine treffliche Trennung resp. Vermittelung und Steigerung giebt. Abfolut nothwendig ist freilich die architektonische Behandlung nicht. Peter des Großen Reiterbild erhebt sich auf einem ungeheueren Felsblocke. Auf dem paradenmäßig flachen Platze, worauf es steht, übernimmt auch der unbehauene Stein schon den Dienst der Trennung und Abhebung. Sodann bildet freilich auch das Pferd noch eine Vermittelung, ohne welche doch der Mann und der rohe Stein eine Disharmonie ergeben würden. Auch die Symbolik kommt hinzu, die gerade in dem rohen, gewaltigen Naturgebilde des Granitblockes das Rußland sehen möchte, auf dem Peter sich erhob. Im Allgemeinen aber, kann man sagen, wird ein architektonisches Postament verlangt. Dies muß, abgesehen von den sonstigen Anforderungen, welche sich aus der Idee des Dargestellten ergeben, um so kräftiger, ausdrucksvoller, also z. B. höher sein, je roher, d. h. unbearbeiteter durch Menschenhand der Boden ist. Wo architektonische Bildung durch Quadern, Steinplatten, durch Bauten den ganzen Standort beherrscht, da ist um so weniger sein Dienst nöthig. Im Zimmer, in Hallen hat ein hohes Postament wenig Sinn; auf einem mit Platten bedeckten, steinernen Marke, von Architektur umgeben, braucht es nicht so hoch zu sein, wie auf einem Pflastersteinplatz oder auf einem beliebigen Sand- oder mit Gras bewachsenen Platze. Daß aber ein Werk für den Blick im Boden steckt, wie man zu sagen pflegt, muß immer vermieden werden. Im Allgemeinen braucht ein Reiterstandbild wegen der Vermittelung des Pferdes kein sehr hohes Postament. Es kommt dabei auch die möglichste Vermeidung der störenden Unteransicht gegen des Pferdes Bauch u. f. w. in Betracht, was hinsichtlich des besten Standpunktes nicht zu vergessen ist. Natürlich sind außerdem die Proportionen des Bildwerkes und des Postamentes unter sich zu berücksichtigen. Die Höhe der Aufstellung richtet sich ferner nach dem

Abstand des Betrachters und umgekehrt. Büsten im Zimmer verlangen darum Stand in Körperhöhe oder doch nicht viel darüber. Sind sie auf Säulen gestellt, so dürfen diese weder durch Plumpheit und Dicke, noch durch Dünneheit in mißfälliger Weise an ähnliche menschliche Körperformen erinnern.

Bei einem hohen Standbilde hat der Künstler darauf Rücksicht zu nehmen, daß für die Betrachtung von unten und zwar nahe bei sich die oberen Theile durch den Blick von unten nach oben verkürzen und also keine schönen Verhältnisse zeigen. Bei einem weiten Zurücktreten von dem Bildwerke wird diese perspectivische Störung vermieden; ist die verlangte Entfernung aber eine so große, daß die Schönheit des Ganzen, wozu auch die Erkennbarkeit der unverkümmerten Schönheit der einzelnen Theile gehört, darunter leidet, so wird sich der Künstler in anderer Weise helfen müssen. Um nicht bei einer menschlichen Figur die wichtigsten Theile, Kopf, Hals, Brust verkürzt und verkümmert zu zeigen, muß er von dem Standpunkte aus, von welchem das Werk, in Bezug auf das Ganze wie auf das Einzelne, den schönsten Anblick gewährt, die Verhältnisse des Werkes bestimmen und die Formen darauf hin zu behandeln wissen.

Dies kann ihn bei näherem Standpunkte veranlassen, dem Oberkörper, je höher, desto längere Maße zu geben als gemäß wäre, wenn der Blick durch das von unten nach oben Schauen nicht die richtigen Verhältnisse kürzte. Ferner wird er darum besonders auf die Stellung zu achten haben; je höher die Statue, desto mehr muß z. B. das Angesicht vornübergeneigt sein, um einen vollen Anblick zu gewähren; andernfalls würde der Betrachter sich mit dem Kinn, der unteren Nase und dem Augenknochenrande zu begnügen haben. Phidias war bekanntlich ein Meister in der Kunst solcher so nöthigen Berechnung.

Die Darstellung einer einzelnen Gestalt kann alle Schönheit der Plastik zeigen, ja sie läßt sich als deren eigentliche Aufgabe bezeichnen. Der Künstler bildet darin das Leben schöpferisch nach; er fixirt den Moment in Stein oder Erz für die Dauer; er zeigt, was ihm als Wahrheit der Form, als charakteristisch, als Schönheit erscheint. Ob er Portrait, ob er Phantasiefigur, ob er Genre oder Ideale schafft, ob er uns durch die lebendige Wahrheit oder durch seine eigene Reinheit oder Schönheit und Kühnheit der Phantasie ergreifen will — Idee und Erscheinung müssen sich und den ästhetischen Anforderungen entsprechen. Es gilt hier nicht auseinanderzusetzen, wie tausendfach er uns fesseln kann; die plastische Schöpfung ist ja darin unbegrenzt, wie sie Körperformen und darin das Leben, Geist, Gefühl und Charakter, kurz wie sie Seele und Leib auszudrücken vermag. Vor den riesigen Gebilden der ägyptischen Plastik, vor der Venus von Milo, vor der Athletenfigur, vor der Büste eines Denkers, vor der Darstellung eines Hirtenknaben oder der Statue eines Julius Cäsar — eine eigene Welt von Empfindungen lebt in jedem wahren Kunstwerk und zieht uns, wenn es echt aus vollem Geist, aus voller Phantasie herausgearbeitet ist, in seinen Bann.

Die Bildnerei bleibt bei der Einzelgestalt nicht stehen. Sie stellt zwei und mehrere Gestalten zusammen. In bedingter Weise gehört die Reiterstatue hierher, obwohl Mann und Roß darin mit einander verschmolzen und in gewisser Hinsicht nur als eine Figur zu rechnen ist. Sie gehört wegen der Bildung des Rosses hauptsächlich der Erzbildnerei an, die, von schon genannten Gründen abgesehen, das Thier ohne Stütze darstellen kann, was in anderem Material wegen der schlanken Beine schwer oder gar nicht möglich ist. Ohne mich hier auf das Detail einzulassen und darauf verzichtend, auf das Herrliche einer schönen Reiterstatue näher einzugehen, will ich nur darauf aufmerksam machen, daß ein stehendes Pferd mit einem Reiter darauf zu bilden eine Verkehrtheit ist, indem darin ein ästhetischer Widerfinn gegen den Begriff des Reitens, des sich von der Stelle Tragen-lassens, liegt. Der Künstler, der Wellington auf dem stehenden Rosse darstellte, wollte das ruhige Lenken des Feldherrn von einem Punkte aus charakterisiren. Auf diesen Gedanken hin arbeitend, verfiel er in Geschmacklosigkeit und schuf die steife Reiterfigur, die obendrein noch der Quere nach gestellt wurde, so daß der Weg quer unter ihr durch den Bogen geht, worauf sie steht, ein Musterbild wie Schwierigkeiten nicht überwunden sind. Auch einer anderen Schwierigkeit eines Reiterstandbildes sei hier Erwähnung gethan. Der aufrecht getragene Kopf und Hals des Pferdes verdeckt von vorn einen großen Theil der Menschengestalt. Namentlich bei einem hochstehenden Standbilde wird dies störend. Der Künstler muß hier durch eine Wendung des Pferdekopfes oder Biegung des Halses, auch durch Vergrößerung des Menschen, wenn die Vorderansicht maßgebend ist, abhelfen; doch darf er nicht in den Fehler verfallen, dem Pferde eine Position zu geben, als ob es vor dem Abgrund unter dem Postamente scheue, wozu der niedrig gestellte Hals und Kopf verführen kann. In schöner Bewegung ist das Pferd zu bilden, dabei eher unter als über dem wahren Größenverhältniß zum Reiter, indem sonst das Thier zu sehr die Menschenfigur beherrscht. An der Reiterstatue des Bart. Colleoni in Venedig ist das Pferd zu groß; auch am Rauch'schen Denkmale ist es sehr groß; in richtiger Größe erscheint es am Maximiliansdenkmale von Thorwaldsen in München. Eher etwas klein, aber vortrefflich auf einen etwas höheren Stand der Figur berechnet, ist das Roß des Kurfürstenbildes von Schlüter in Berlin (Fig. 32). Von der impofanten Bildung des Rosses und des gewaltigen Mannes abgesehen, kann man an den Linien, die Kopf und Nacken des Rosses bilden und die dann in höherer Weise durch Brust und Kopf und Haar und Mantel des Mannes wiederholt werden, so wie an der dadurch bewirkten Verbindung studiren, was Aufbau heißt. Wie gipfelt sich das Ganze in dem mächtigen Haupte! Wie reitet der Fürst, wie schreitet das Roß daher! Welche Kraft und dabei welche Ruhe! Trotz des Schrittes, meint man, dieser Mann auf diesem Rosse müßte zehnmal bewegter daherflürende Reiter niederreiten.



E. A. D. C. 1844

Fig. 32. Der große Kurfürst von Schluter.

Mensch und Thier, dann Mensch und Mensch nebeneinander geben die eigentliche Gruppe, bei der wir nun das über Einheit und Gliederung Gesagte ins Gedächtniß zurückrufen müssen. Eine einheitliche Idee muß das Ganze verbinden; das über die Zweitheilung, Dreitheilung und Fünfteilung Gesagte gilt dabei; doch brauche ich hier nicht das Einzelne zu wiederholen. Eine Freistellung erlaubt größere Freiheit in Bezug auf den Aufbau; derselbe kann durch Gleichgewicht der verschiedenen Figuren in schönster Weise wirken; wird eine Gruppe durch strenge Architektur eingerahmt, wie wir dies bei den griechischen Giebelgruppen sehen, so muß sich die freiere Sculptur nach der strengen Architektur richten und hat deren Forderungen der Symmetrie so weit Rechnung zu tragen, wie möglich ist, ohne daß sie dem Zwange des Unorganischen verfällt.

Die Schwierigkeit einer freistehenden Gruppenbildung ist leicht zu erkennen. Jede Figur soll für sich schön sein und zwar schön, von welcher Seite wir sie auch betrachten mögen; immer sollen die Linien harmonisch, in schönem Rhythmus sich zeigen. Sobald zwei Figuren neben einander stehen, decken oder durchschneiden sie sich, von manchen Standpunkten aus gesehen. Hier gilt es nun, jedes unharmonische Durchschneiden der Linien zu vermeiden. Beide sind also in einander zu stimmen. Je mehr Figuren, desto schwieriger wird dies natürlicher Weise. Dabei müssen nun die Figuren einer Gruppe durch die Idee schön geeint werden; ihre Beziehung muß sogleich verstanden werden und doch ist der Künstler durch die plastischen Forderungen gebunden, wie z. B., daß jede Figur feelisch für sich abgeschlossen sein muß, und auch körperlich nicht so mit einer anderen verbunden werden darf, daß die Figuren schwer von einander zu lösen wären. Mehr malerisch, auf einen Standpunkt berechnet, erscheinen z. B. die Grazien von Canova componirt. Wie eine Knospe schließen sich die drei weiblichen Gestalten zusammen.



Fig. 31 u. 32. Restaurierte Figuren vom Ostgiebel des Athenatempels zu Aegina.

Ferner ist den Anforderungen zu entsprechen, die aus der Einheit des Mannigfaltigen erwachsen; das Bedeutendste des Ganzen soll herrschen; darauf soll Alles hinführen. Dem Maler steht dazu die Farbenwirkung zu Gebote; der Bildhauer hat nur die Formen. Das Einfachste und damit gewöhnlich das Beste ist hier das Benutzen der Pyramidalform. Die Spitze beherrscht und eint die Seiten. In diesen Linien bildet dann der Künstler das Wichtigste so, daß alle Hauptlinien darauf hinführen, respective zuhöchst das Höchste. Die Giebelgruppe (Fig. 33 u. 34) ist schon durch ihren architektonischen Rahmen zu solchem pyramidalen Aufbau gezwungen. Die Statue der zu verehrenden Gottheit oder des Heros, der sie gleichsam repräsentirt, nimmt die Mitte ein; zu beiden Seiten symmetrisch die andern Figuren, durch die Bildung Knieender, Sitzender, Liegender dem Dreieck sich anpassend. So werden wir in der energischsten Weise von beiden Seiten auf die einende Hauptfigur hingeführt. Die einzelnen Gruppenbildungen können hier nicht näher untersucht werden; ihre Verschiedenheit wird leicht erkannt, wenn ich beispielsweise die Diana mit dem Hirsch, Venus und Mars, Laokoon, den farnesischen Stier, das Grabmal der Mediceer von Michelangelo nenne.

Nur im Relief ist die Bildnerei an den Hintergrund gebunden. Jeder andere Hintergrund ist ein willkürlicher. Dicht an eine Wand gerückt wirkt eine Bildnerei mehr reliefartig; die freie Gestalt hat nur in weiterer Bedeutung einen Hintergrund. Ganz im Allgemeinen hat bei ihr derselbe nur den Zweck, das Bildwerk deutlich hervortreten zu lassen; dies geschieht am besten, wenn der Blick durch den Hintergrund nicht abgezogen wird, der Luftschimmer die Figur nicht beeinflußt, sie z. B. nicht schmaler erscheinen lassen kann, der Hintergrund nicht störend wirkt durch seine Farbe oder indem irgend etwas Anderes darin zu unruhig gegen das Bildwerk erscheint. Am einfachsten werden solche Störungen vermieden durch eine Wand, welcher Art dieselbe nun auch sein möge. Die Architektur verschafft, um es kurz zu fagen, den besten Hintergrund. Sie kann durch Bau, Farbe u. s. w. jeder Anforderung genügen. Wie sie nun im Giebel den Rahmen giebt, durch Wand oder Nischenbildung, durch Umschließen des Bildwerkes überhaupt in Zimmer, Halle, Tempel, durch Umrahmung mit Häusern u. s. w. den Hintergrund giebt, kann hier nicht eingehender erörtert werden.

Das Relief leitet zur Malerei hinüber. Das Bildwerk wird nicht frei dargestellt, sondern auf einer Fläche wird ein erhöhtes Bild geschaffen. Je flacher es gehalten ist, desto mehr wirkt es als Zeichnung; je höher und freier die Formen herausgebildet werden, desto mehr wirkt es durch Körperlichkeit, darum neben der Zeichnung auch noch durch die Licht- und Schattenbildung dieser Körperlichkeit. Das Relief stellt auf einer Fläche dar, durch diese gebunden, auf dieser wirkend, ohne daß es wie die Malerei dieselbe durch Farbgebung vernichtet, also z. B. eine Gegend oder Gruppen in dem Schein der Körperlichkeit perspectivisch vertieft darstellt. Will es

durch Körperlichkeit und Schein zugleich wirken, also etwa Plastik und Malerei verbinden, so kann nur eine Halbheit daraus entstehen. So bleibt es den plastischen Gesetzen hinsichtlich des Ancinanderreihens, der Überschneidung u. f. w. unterworfen. Ein reihenmäßiges Nacheinander der Gestalten in der Längenausdehnung ist ihm geboten; perspectivische Tiefenbil-

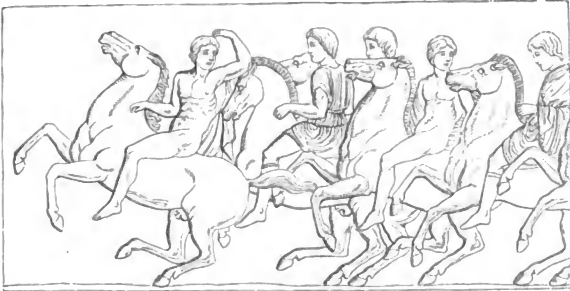


Fig. 35. Vom Fries des Parthenon.

dungen sind unplastisch. Wenn es, um nicht zu einformig zu sein, Gestalten hinter einander bildet, so muß dies Hintereinander doch ein solches Nebeneinander sein, daß keine bedeutende perspectivische Einwirkung zu entdecken ist. Das Relief giebt eine Melodie mit keiner oder geringer Begleitung; es

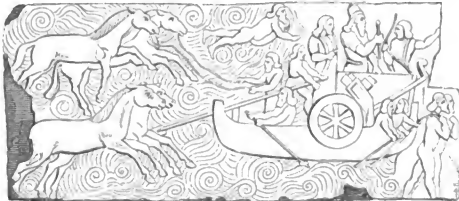


Fig. 36. Assyrisches Relief aus Nimrud.

überchreitet seine Grenzen, wenn es auch eine Harmonie zeigen will. Wohl müssen nun die einzelnen Figuren dieser Melodie harmonisch zu einander gestimmt sein, müssen Eurhythmie zeigen; Einheit und Mannigfaltigkeit, Wechsel, Abgeschlossenheit hat das Ganze nach den Schönheitsanforderungen zum Kunstwerke zu stempeln.

Die hellenische Plastik hat auch im Relief das Schönste zu erreichen gewußt, indem sie die Stilgesetze erkannte und einhielt. Sie hielt Maß und ließ sich nicht über die Grenzen hinausreißen. Einfachheit und Klarheit zielt sie; die Schönheit der Gestalten, das harmonische Aneinanderreihen der einzelnen Figuren zur melodischen Folge ist ihr Ziel. Aus dem Vergleiche der Reliefbildung vom Pathenonfries (Fig. 35) mit einem assyrischen Relief (Fig. 36) oder mit den meisten römischen Reliefs späterer Zeit (Fig. 37) kann klar werden, was der Künstler opfern muß, um das Schöne, Stilvolle zu schaffen, wie er den Gegenstand zu seinem Zwecke zu bewältigen hat, wie er durch Beschränkung häufig mehr, als durch Fülle wirken kann.

Der Assyrer bildete den Flußübergang des Herrschers. Perspective kannte er nicht; so stellte er die Figuren übereinander, die nebeneinander zu denken



Fig. 37. Relief vom Titusbogen.

find. Das Schiff mit dem Streitwagen, mit Herrscher und Gefolge, mit den dasselbe ziehenden Männern und Ruderern, mit den angebundenen schwimmenden Pferden, Alles ist übereinander dargestellt. Froh und kräftig stürzte sich der Künstler auf seinen Gegenstand. In nicht so kindlicher Weise, aber doch ähnlich verfuhr wieder die nachhellenische Kunst, die in der Geschicklichkeit, in der Vielheit und Lebendigkeit des Dargestellten die Hauptschönheit gewahrte, anfangs wohl noch im Ganzen den Stil einhaltend, dann aber alle Schranken durchbrechend, so daß nun das Relief in jeder Beziehung mit der Malerei wetteifern soll.

Bekanntlich hat die römische Reliefbildung diejenige des Mittelalters am meisten beeinflußt und die Reliefbildung vielfach zum malerischen Stil geführt. Eine staunenswerthe Geschicklichkeit, Genauigkeit und Mühwaltung spricht sich neben sonstigen künstlerischen Vorzügen in vielen schönen Werken dieses Mißchils aus. Ich will nur an die Thüren Ghiberti's erinnern, sowie an die Reliefs von Alexander Colin am Grabdenkmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck.

Dort, wo ein Relief der Nahbesehtigung ausgesetzt ist, hat ein solches Verfahren, ein Marmor- oder Erzbild in malerischem Sinne darzustellen, noch die meiste Berechtigung. Ghiberti's Reliefs stecken in den Rahmen der



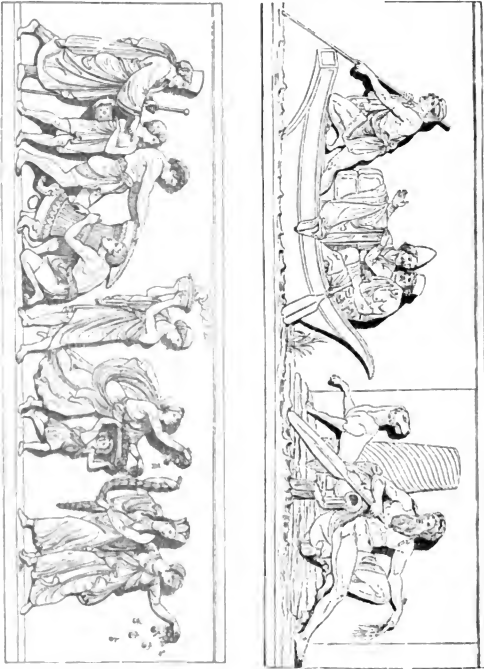
Fig. 38. Relief von der zweiten Thür Ghiberti's.

Thüren; es sind Erzgemälde (Fig. 38). Im Allgemeinen gilt aber auch hier, daß der Künstler nicht seine Kräfte und Zeit in einem Wettkampf mit einer anderen Kunst verschwenden soll, in welchem er doch zurückstehen muß.

Den wahren Reliefstil, der verloren war und nur hie und da gleichsam

zufällig von einem Künstler angewandt wurde, hat Thorwaldsen nicht bloß wieder gefunden und erkannt, sondern er hat auch die Welt, die so sehr für die Buntheit und Vermischung der Stile gegen die Einfachheit und die stilvolle Beschränkung eingenommen war, zu überzeugen gewußt, daß der wahre

Fig. 39. Aus Thorwaldsens Alexanderzug.



Stil, wie ihn ein Phidias in seiner schönen Klarheit, in seiner edlen Ordnung, durch die Tugenden der Plastik, so könnte man sagen, wirkend, geschaffen, schöner ist, als der falsche, der von der Malerei seine Ordnung und Behandlung leiht. Seine Hauptthat in dieser Hinsicht ist der Alexanderzug (Fig. 39).

Die statische Gebundenheit der Gestalten der Freisculptur fällt bei der Reliefbildung weg; diese arbeitet stets auf der Fläche, durch dieselbe ihre

Gestalten flützend. So kann sie in dieser Beziehung mit der Kühnheit des Zeichners verfahren. Selbst das Reich der Lüfte ist ihr erschlossen; da schweben die Vögel; da trägt der Adler des Zeus den Ganymed empor, da senkt sich die Nacht geschlossenen Auges mit mattem Flügelschlag, die schlummernden Kinder Schlaf und Tod im Arme, langsam zur Erde nieder (Fig. 40), da wandeln die Götter und Genien durch den Äther.

Wir habe die Stärke und die Schwäche der Bildnerei kennen gelernt; wir wollen noch auf die aus ihren Schranken sich ergebende Nöthigung, sich



Fig. 40. Die Nacht, Relief von Thorwaldsen.

mit symbolischen Andeutungen zu begnügen, aufmerksam machen. Die Gestalt wird, für sich behandelt, gleichsam aus allem Zusammenhange mit Anderem herausgerissen. Wald, Meer, Fluß, Berg, Haus u. f. w. kann der Bildhauer nicht bringen, er kann nichts als darauf hindeuten. Ein Baumstamm, ein Jagdspieß, ein Jagdhund oder ein Stück Wild müssen den Jäger bezeichnen. Der Dreizack ist das Werkzeug des Meerfischers, er wird dem Meergott gegeben. Beim Flusse ist das Strömen des Wassers das Charakteristische. Das Schilf seiner Ufer und ein strömendes Wasser, aus einer umgestürzten Wasserurne fließend, veranschaulicht also den Flußgott. So muß ein Hirtenstab, eine Hirtenflöte den Hirten, ein Palmenzweig den Sieger kennzeichnen. Ähnlich weist ein Ruder sicher auf Wasser, Helm und Schwert auf kriegerische Thätigkeit hin.

Zu solchen allgemein verständlichen Beigaben kommen nun symbolische Hülfen, die aus dem Geistesleben des Volkes, dem der Künstler angehört, genommen sind. Ein Kreuz erinnert an Christus; ein Schlüssel an Petrus; die Religionsgeschichte tritt hier erklärend ein. Ein Adler, der Blitz weisen auf Zeus; Juno hat den Pfau neben sich; der Nachtvogel, die Eule begleitet Pallas, die Beschützerin der Gelehrsamkeit. Mythe, Glaubenslehre übernimmt in solchen Fällen den Dienst des Erklärens. In ähnlicher Weise nimmt der Bildner nun überhaupt aus jeder Thätigkeit oder Gewohnheit etwas Charakteristisches oder wenn möglich das Charakteristische, um sein Werk genau als das zu kennzeichnen, was es bedeuten soll. Natürlich ist dies häufig schwer, oft unmöglich, wenigstens für spätere Erklärer. Es ist ja jedem bekannt, was unsere Archäologen sich häufig abzuquälen haben — zuweilen wäre es freilich nicht so nöthig —, um herauszubringen, was für eine Gestalt wir denn vor uns haben, diesen oder jenen Gott, Heros, Feldherrn oder Gymnasten? Wenn der Engländer heute eine bis zum Gürtel nackte männliche Figur mit dicken Handschuhen oder in Boxerstellung gebildet sieht, so wird er im Allgemeinen gleich erkennen, daß er einen Boxer vor sich habe; bei den Griechen bedeutete so die Nacktheit den Athleten; ein über den Kopf gezogenes Gewand bedeutete dem Römer die Sammlung des Gebetes; der Kothurn war dem Theater eigenthümlich. Auf die allgemeine Zeichensprache braucht man nur hinzudeuten, um deren Erklärungskraft darzuthun; wir falten z. B. die Hände, wenn wir beten oder im höchsten Grade bitten, indem wir uns gleichsam selbst fesseln und so gefesselt darstellen; knien, die Faust krampfhaft schließen, den Arm erheben und die Faust schütteln — solche Körpersprache versteht Jeder leicht, wenn auch manche Beziehungen der Art nicht allgemein gültig unter allen Völkern sind und nur in engeren Völkerkreisen Geltung haben.

Für neuere Werke eine besondere Symbolik herauszuheben, ist nicht nöthig. Im Ganzen kann man sagen, daß unsere Bildner darin den Alten nicht gleich kommen, wobei die Schuld bald an ihnen selbst, bald außer ihnen liegt. Nicht zum kleinen Theil mag die eigene Schuld darin liegen, daß sie nicht selbständig genug bei ihren Attributen verfahren und zu viel aus dem Alterthum herübernehmen wollen, statt daraus zu lernen, um dann selbständig das Passende zu finden. Andererseits haben sie es schwer, weil die Naivetät und die Phantasie mangelt oder gering ist, die dem Beschauer die Andeutung anstatt des Ganzen genügen lassen. Verwöhnt durch die Malerei denken wir z. B. nicht leicht und dann mit halbem Widerstreben daran, daß eine Säule auf einem Bildwerk, sei es Freibild oder Relief, einen Tempel oder ein Haus bedeuten, ein Helm die Rüstung vertreten soll.

Alle Bestimmungen sind Beschränkungen; leicht könnte man in die Versuchung kommen zu fragen, wie denn nun die Plastik in solcher Gebundenheit, wie sie das Angeführte erkennen läßt, das Schöne gestalten könne.

Und doch hat sie das Schönste geschaffen, ihre Ordnung einhaltend, Schönheiten, die in ihrer Art vielleicht dem Ideal am nächsten gekommen sind, verglichen mit den Bestrebungen der anderen Künste. Nichts hat die Welt mehr entzückt als der olympische Zeus und die knidische Venus; in dem Maße, in so stetiger Weise, wie die griechische Plastik den Menschen zu vergöttlichen gewußt hat in der Bildung des vom Geist durchströmten Körpers, hat wohl keine andere Kunst in ihrer Sphäre zu wirken vermocht. Wir haben bisher hauptsächlich die Bedingungen, welche aus dem Material und der Technik erwachsen, ins Auge gefaßt. Sehen wir jetzt, wie der Künstler das Bild selbst zu erfassen sucht. Wer Schönes schaffen will, muß Sinn für das Schöne haben. Wer das Organische in feiner Schönheit verklärt darzustellen versucht, muß es in feiner Schönheit erkennen. Ein tiefes Gefühl dafür muß in der Brust des Künstlers liegen; es kann nur geweckt und gebildet, ihm nicht gegeben werden. Die Schönheit der Gestalt des Menschen, als die höchste, wird ihn dann zunächst entzücken und ihn nicht ruhen lassen, als bis er sie sich völlig klar gemacht hat, indem er die herrlichen festen Formen, dieses Wogen und Schwellen des Fleisches, das feine Spiel der Linien, die Geschmeidigkeit, indem er die ganze unsagbare Schönheit nachbildet. Es würde ein müßiger Versuch sein, hier die Formenschönheit der höheren organischen Gestalten schildern zu wollen, die eben nur vom bildenden Künstler, vom Maler und vor Allem vom Bildner ausgedrückt werden kann. Selbst für den, dessen Auge und Seele dafür nicht blind ist, giebt es nur besondere Zeiten, wo er sie zu empfinden vermag. Der Anblick der Schönheit kann berauschend wirken. Ein Antlitz, ein Körper kann entzücken. Das Seelenvolle darin kann sogar zurücktreten und der Anblick der Formen allein kann durch ihren Rhythmus, in diesem unendlichen Wechsel von Stark, Schwach, Rund, Lang, Fest, Weich, in diesen nicht auszumessenden, jedem mathematischen Maß sich entziehenden und doch so maßvollen Linien einen Eindruck machen, der am besten mit einer Sinfonie zu vergleichen ist. Es ist eine Unendlichkeit darin, die sich nie ganz erfassen läßt; jede Bewegung ändert und giebt neue unzählige Combinationen. Dafür gehört freilich ein plastisches Auge, das die Gegenstände umfühlt, tastend sieht, wie Winkelmann und Herder so beredt geschildert, das Object für sich ergreift, die Welt und die Dinge nicht anschaut, als ob Alles flach neben und hinter einander stände: ein Auge, das jeden Wechsel, jede Erhöhung, jede Vertiefung empfindet. Viele Menschen und ganze Zeiten sehen nur flach, nur ausschattirte bunte Zeichnungen; ihre Blicke haften nicht, sondern gleiten, und dies darum, weil ihre Seelen nichts Geschlossenes, in sich Beruhendes haben. Sie können darum keinen Gegenstand recht erfassen, weil sie überall abschweifen nach dem daneben und dahinter Befindlichen. Diese sind unplastisch; sie können nach Umständen malerisch sein; wenn aber die malerischen Anlagen fehlen, so sind sie der bildenden Kunst ganz verloren und werden Geschöpfe mit so ver schwimmenden Seelen, wie das Wasser. Jeder Gegenstand spiegelt darin

stärker oder schwächer nach der Durchsichtigkeit oder der Trübe des Wassers; aber Alles zittert, wechselt und verschwimmt darin durcheinander. Ohne einen solchen plastischen Blick, ohne die ihn erzeugende, feste, geschlossene Seele, in deren festeres Material sich gleichsam das Bild prägt und seinen Abdruck macht, der nicht wie im flüssigen Stoffe gleich durcheinanderrinnt, ist weder ein plastischer Künstler noch überhaupt ein Erkennen der plastischen Schönheit möglich. Diesen Blick kann man üben, muß man üben. Er findet sich bei uns selten, weil uns die Anschauung fehlt, die nothwendig ist, um ihn zu wecken und auszubilden. An Schnürleibern und Reifroben, ausgestopften Röcken und Hofenhüllen läßt sich keine Schönheit studiren. Man muß nackte Körper sehen, um solche Musik der Form zu erkennen; alles Andere kann nur ein Stückwerk geben. Daher findet sich nun aber auch wenig Verständniß für die Plastik, ein weit allgemeineres z. B. für die Malerei. Wer seinen Blick bilden will, der soll vor einem schönen plastischen Werke lange und oft verweilen; wenn er auch im Anfange nur sieht, daß ja Alles „sehr schön“ ist, aber im Grunde keine eigentliche Bewunderung empfinden oder nicht einmal, was denn des Auffallens daran so werth sei, entdecken kann, so soll er es sich nicht verdrießen lassen, sondern soll seine Blicke darauf concentriren, nicht links, nicht rechts schauen; allmählich wird er bemerken, daß die toten Marmorzüge Leben gewinnen, daß die Linien nicht mehr starr sind, sondern in einander hinüberriesen, daß unter der Form gleichsam ein Leben zu pulsiren beginnt. Dann denkt die Stirn, dann sieht das Auge, dann athmet der Mund, regen sich die Glieder; erst in diesem Augenblicke sieht man plastisch. Wir haben es bei unserer Kleidertracht, die Alles verdeckt bis auf Gesicht und Hände, dann bei unseren Ansichten über Schamhaftigkeit sehr schlimm. Die nackte Schönheit des andern Geschlechts zu sehen, das gilt für schamlofefte Sinnlichkeit, wobei nicht zu leugnen ist, daß durch das Verbergen die Sinnlichkeit in der überwiegendsten Weise eher geweckt wird als das Schönheitsgefühl. Auch das eigene Geschlecht kann man höchstens in allgemeinen Badeanstalten sehen. Weil aber die Körperformen verhüllt werden und daher Niemand so genau ihre Schönheit oder Unschönheit erkennen kann, so wird auch wieder weniger darauf geachtet, sie durch Gymnastik oder durch eine angemessene Lebensweise schöner zu machen, und so trägt Eins zum Andern wieder dazu bei, daß die Körper Schönheit nicht so ausgebildet wird, wie dies möglich wäre und wie sie zu Zeiten mit anderer Kleidung und anderen Begriffen von Sittsamkeit ausgebildet wurde. Unsere bildenden Künstler haben es also doppelt schwer, die Schwierigkeiten zu überwinden. Sie müssen sich nur zu oft mit Modellen begnügen, die, namentlich was das weibliche Geschlecht betrifft, mehr den gebrochenen Schönheiten als den blühenden anzu gehören pflegen. Welche Gestalten sah der hellenische Bildner! Die nackten, aufs Trefflichste ausgebildeten Gymnasten, die schönen Gewandfiguren, bei Frauen der häufige Anblick von Büste, Armen und Beinen, dann

deren allgemeine, von den Gewändern, von Wülften, Drähten u. dgl. nicht verunstaltete Umrisse. Da hatte das Auge Schule; da war doch Körperlichkeit, während wir heute nur auf das Gesicht und die allgemeine Charakteristik und damit doch vorzugsweise auf den feilischen Ausdruck und auf die Malerei hingewiesen sind. Der Grieche schwelgte in Formen Schönheit, wo wir darben; er erkannte Göttlichkeit, wo wir meinen, die Augen niederschlagen zu müssen, weil es sündhaft zu sehen, was die Gottheit so schön geschaffen. Er pries, er berauschte sich an dem, was wir verschweigen oder verstecken. Er genoß in vollen Zügen, während unsere Zeit sich mehr überreizt und begehrlieh zum Genuße macht, als genießt, dadurch die schöne Sinnlichkeit mehr abstumpfend als ausbildend, daher krankhaft „mitten im Genuß vor Begierde verschmachtet“. Man könnte den hellenischen Herakles in feiner männlichen Kraft dem Faust einiger unserer Dichter entgegenstellen, um die Krankheit der Sinnlichkeit zu zeigen.

Wir wollen hier die Frage über die Nacktheit und die Gewandung ins Auge fassen. Es giebt nichts Schöneres als den nackten Körper. Das Klima zwingt den Menschen, sich zu bekleiden und sich gegen Gluth oder Kälte zu schützen. Dann treibt ihn, auch wo das Klima eine Bekleidung überflüssiger macht, Schamhaftigkeit, gewisse Körpertheile zu bedecken. Selbst bei den niedrigstehenden Stämmen finden wir, wenn auch in der dürftigsten Weise, derartige Verhüllungen. Erinnern wir uns an das bei der Vegetation Gefagte. Was das Höchste auf dieser Stufe ist, wird bei der höheren Stufe eine niedere und so sehen wir beim Thier ein Verstecken, wo wir bei der Pflanze ein Prunken gewahrten. So nun weiß der Mensch durch Verhüllen darauf hin, daß es ein Untergeordnetes ist, was er verhüllt. Das Geistige soll hauptsächlich betont, das nur Geschlechtliche des Zeugenden und Ernährenden soll versteckt werden; es scheint zu sehr auf das Thierische hinzuweisen. Daraus entwickelt sich nun weiter die feinere und sinnigere Schamhaftigkeit. Die Zucht verlangt, daß das Thierische beschränkt werde; die sinnliche Leidenschaft muß durch Vernunft gebändigt erscheinen; sie wird veredelt. Ein strengeres Verhüllen pflegt diese Reflexion zu begleiten. Wo aber die wahre Veredlung eingetreten ist, wo die Sinnlichkeit in jeder Beziehung schön erscheint, natürlich ist und doch geistig geläutert, geistig und doch natürlich, da giebt es keine Scham im gewöhnlichen Sinne, die Verhüllungen braucht, um nicht den Eindruck der Sinnlichkeit oder die unwillige Abwehr gegen dieselbe zu erwecken. Da ist Nacktheit keuscher als ein Verstecken, das mehr darauf hinweist, daß etwas verborgen ist, als das Verborgene vergessen läßt. Der Künstler, der keusch, wie jede Kunst fein und machen soll, nur die Schönheit verfolgt, nicht aber sich um gemeine sinnliche Nebendinge und Zwecke kümmert, wird ein Kunstwerk schaffen, das auch der keuschesten Seele keinen Schaden bringt, sondern sie höchstens über ihre Überspannung belehren kann. Er hat sich nicht um die gewöhnlichen An-

landsregeln zu kümmern, sondern schafft den Menschen, wie er in seiner natürlichen Schönheit daſteht. Der Plaſtiker alſo, der das wahre menſchliche Sein ſo ſchön wie möglich darſtellt, bildet den Menſchen dann nackt, ſei es Weib oder Mann. Wohl hat er nun einen Unterſchied zu machen, ſobald er ſeinen Vorwurf nicht in der idealen Wahrheit, ſondern mit Bezug auf Zeit, Sitte, Gewohnheit hinſtellt, oder ſobald er neben der völligen Körperſchönheit noch ein Anderes bezweckt oder erkennen laſſen will. Geſetzt, er will keinen ſchönen Menſchen, ſondern einen Gott darſtellen. Ein Zeus, aus deſſen Haupt Pallas geboren wird, Jehovah, der die Welt aus Nichts erſchafft, ſind nicht zeugende Weſen, wie der Menſch. Bei einer Pallas, die keine Liebhaber hat, wie die Venus, muß Alles, was auf das Geſchlechtliche deutet, mehr zurücktreten, als bei der Venus oder einer Sterblichen. Hier wird ſich der Künſtler dazu hingedrängt fühlen, durch Gewandung Alles zu unterdrücken, was das Geſchlechtliche beſonders kenntlich macht. So wirft der Hellene auch um ſeinen Zeus ein Gewand, das den Unterkörper verbirgt, ſo bekleidet er ſeine Pallas, ſo hat er im Anfang überhaupt die Göttergeſtalten bekleidet dargeſtellt, bis er denn mit der Zeit immer mehr und mehr darin das Menſchliche vortreten läßt und zuerſt bei denjenigen männlichen Göttern, die er am menſchlichſten durch ſeine Dichter aufzufaſſen gelernt hat, dann auch bei weiblichen, wo daſſelbe gilt, das Gewand mehr und mehr, ſchließlich ganz fallen läßt. So wagt er es, auch die Göttin der Liebe nackt zu bilden. Die ſo dargeſtellte knidiſche Kypris wird noch von der Zeit, die ſie entſtehen ſah, mit halber Scheu betrachtet; dann aber erſcheint die Venus immer mehr nur als das holdſelige Weib und als ſolches ohne Bekleidung. Auch der kühne Michelangelo, der ſich ſonſt um keine Hülle kümmerte und der Natur auf den Grund ſah, hat bei der Darſtellung Gottes das vorwallende oder deckende Gewand gebraucht. Was die Nacktheit des Menſchen betrifft, ſo verſteht ſich von ſelbſt, daß der Künſtler die Formen, die durch das Alter ihre Schönheit und Friſche verloren haben, verhüllt zu bilden hat, wenn er nicht beſondere Ziele ins Auge faßt. Sind die vollen weiblichen Formen ſchön, ſo ſind es ſelten diejenigen einer älteren Matrone. Doch hängt dieſes eng mit der Idealbildung zuſammen, die durch Nacktheit gefordert iſt, weil bei ihr der Menſch rein für ſich, als Menſch überhaupt, nicht als ein Product ſeiner Zeit hingestellt wird. Was nun die Gewandung anbelangt, ſo wird dieſelbe entweder vom Künſtler gebildet aus den ſoeben beſprochenen Gründen, oder um die Perſon in ihrer Stellung, in ihrer Zeit zu ſchildern, wozu bekanntlich das getreue Coſtüm am zweckdienlichſten iſt; oder es können auch techniſche Gründe in Betracht kommen oder ein und der andere Grund können zuſammen wirken. Man ſehe (Fig. 2) die Venus von Melos. Hier bedeckt das Gewand den Unterkörper der Göttin, aber zugleich dient es als Stütze. Der Künſtler wollte ſeine Venus weder nackt bilden, noch wollte er ihr einen Baumſtamm, Delphin u. dergl. als Stütze geben. Wozu die Gewänder am

Laokoon u. A. dienen, ist leicht zu sehen. Der Künstler muß natürlich verstehen, solche Stützen so zu behandeln, daß Niemand etwas Anderes erblickt, als ein fließendes, herabfinkendes Gewand. Wie manche Gewand-Bildwerke sind aus folchem technischen Grunde zu erklären. Gehen wir kurz über zu dem Gebrauche des Mantels, wie er bei uns häufig ist. Wenn ein heutiger Künstler einen Zeitgenossen im Zeitcostüm zu bilden hat, so ist die Einförmigkeit der vom Rock überspannten Rückenfläche in die Augen springend. Der nackte Rücken mit feinen Schultern, der Rinne, den vielen Muskeln ist ein herrlicher Vorwurf. Man braucht nur an den Torso oder den Ilianeus zu erinnern. Der glatte überspannte ist dagegen bildnerisch so gut wie unendlich. Hier hilft mit seinem Rhythmus das schöne, faltige, fließende Gewand, der Mantel. Zugleich kann er, bis auf die Erde oder passend bis auf sonstige Stützen herunterfinkend, vortrefflich dazu beitragen, die statischen Schwierigkeiten zu überwinden und als Stütze zu dienen. Ja, man könnte es wohl als Anforderung stellen, daß ein so langes Gewand dann auch bis zur Erde falle, damit man nicht die Füße so dünn und anscheinend schwach unter der großen Gewandausdehnung erschauet, wie dies bei der jüngsten Modetracht der geschürzten Kleider mit gewaltigem Reifrock geschah, wo man zwei Steckchen darunter zu erblicken glaubte. Der Mantel wird von unseren Künstlern zwar sehr häufig angewendet, aber leider nicht immer mit besonderem Verständnis, und sehen wir wohl Gestalten mit Mänteln überladen, wo kein anderer Grund den Künstler kann dazu bewegen haben, als der unverstandene allgemeine Satz, daß eine Mantelbildung schön sei. Alterthum und Mittelalter waren naiv, sagt man oft; man kann ebenfogat sagen, daß sie denkender waren in der Kunst als unsere Zeit.

Für die menschliche Idealbildung ist die hellenische Plastik maßgebend gewesen. Nicht bloß die Schönheit der Gestalten, die wir schon angeführt haben, auch der Cultus trug dazu bei, die höchsten plastischen Ideale zu erzeugen. Der Polytheismus mit seinen vielen Göttern und Göttinnen, dann der Heroenglaube förderte das schon vom Stil bedingte Hindrängen der Sculptur zur Bildung des Allgemein-Schönen. Der Gott des Christenthums wird der Abbildung so viel wie möglich entzogen; er ist geistig. Nur in Christus, dann in seiner Mutter können unsere Künstler die Erhöhung des Menschlichen zum Göttlichen ausdrücken. Die Engel des gewöhnlichen christlichen Mythos sind zu unbestimmt; sie haben zu wenig Fleisch und Bein gewonnen. Die Heiligen stehen der Heroenbildung am nächsten und hat auch die Kunst wohl aus ihnen analoge Gestalten geschaffen, so gut dies anging bei der Schwierigkeit, die das in ihnen ganz überwiegende geistige Element, das Zurücktreten körperlicher Schönheit bei den Meisten verursachte. Hätten wir mehr Geister gehabt, wie Michelangelo, so wäre freilich noch ein anderes Resultat herausgekommen. Sein Christus in der Sixtina, sein Moses (Fig. 41) zeigen ihn unbekümmert um das Herkömmliche der Auffassung.

Er ließ sich von keinen andern Rücksichten als von seinen künstlerischen binden und so schuf er in seiner Art Heroen, wie die Hellenen in ihrer Art gethan haben. Er sah sich die Bibel darauf an und hat nicht vergessen, daß Moses einen Ägypter im Zorn todt schlug, Taufende von den Leviten erwürgen ließ und ergrimmt von Jehovah verlangte und erlangte, daß Gott mit Korah Schaaren der vornehmsten Juden in die Erde verschlinge. So schuf er ihm Glieder, die nicht bloß für den eifrigen Rächer des Juden an dem



Fig. 41. Moses von Michelangelo.

Ägypter passen, sondern von einer Kraft strotzen, daß man meint, er könne Jehovahs entbehren, um alle Widersacher zu zermalmen. Und wenn er Christus in der Sixtina malte, so malte er nicht die Gestalt des Leidenden am Kreuze, sondern er schuf den Gott, der als Mensch ergrimmt mit Dräuen und Geißelhieben den Tempel von den Unfaubern und Schacherern gereinigt hatte. Nie vergaß Michelangelo das Körperliche, weil er im Körper Göttliches sah; die meisten Künstler mühten sich zu einseitig ab, eine stille feilische Tiefe der Empfindung in der Bilderei wiederzugeben. So be-

wunderungswürdig darin auch viele Leistungen sind, so konnte bei einer solchen Auffassung doch für die Plastik keine solche reiche Entwicklung gewonnen werden, wie dies bei der das Menschliche und Geistige verschmelzenden Weise der Griechen möglich war. Die Götter- und Heroenwelt ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, weitläufig auseinanderzusetzen, wie nun die Fülle der göttlichen Gestalten in ihrer idealen Schönheit der Plastik den



Fig. 42. Zeusbüste von Otricoli.

herrlichsten Stoff gab. Vom jugendlichen Eros (Amor), durch die Jünglingsgestalten des Bacchus, Hermes (Merkur), Apollon, Ares (Mars), hinauf zu den Mannesgestalten eines Poseidon (Neptun) und des Allvaters Zeus. Artemis (Diana), Pallas Athene (Minerva), Aphrodite (Venus), Here (Juno), welche verschiedene Typen! Das Göttliche verlangte stets das Allgemeine und dieses in der höchsten Schönheit; somit schuf der Grieche für jedes Göttliche ein Ideal im eigentlichen Sinne. Auf die wundervollen Idealbildungen selbst können wir hier leider nicht näher eingehen. Nur erinnert soll werden

an den Zeus und die Athene des Phidias, an die Here des Polyklet. Bekannt ist die Erhabenheit derselben aus so vielen Erzählungen. Die Zeusbüste von Otricoli (Fig. 42) und der Herakopf der Villa Ludovisi (Fig. 43) mögen an jene Gebilde erinnern. (Sie gelten jetzt nicht mehr für die Abbilder derselben.)

Individuell, wie unsere Zeit ist, werden wir uns meistens einer größeren Individualisierung mit Vorliebe zuwenden und werden Viele die Allgemeinheit des Ideals, z. B. das der Here, als eine gewisse Kälte empfinden. Doch ist dabei zu bedenken, daß ein solches Götterbild in dem Tempel stand und



Fig. 43. Herakopf aus der Villa Ludovisi.

daß in streng architektonischer Umgebung eine allgemeine Idealität ganz anders wirkt, als wenn dieselbe in das vollkommen reale Leben mit feiner Individualisierung hineingestellt wird. Was in der freien Natur nicht realistisch und scharf genug betont erscheint, kann, von strenger Architektur umgeben, unruhig, unleidlich erscheinen. Es schickt sich eben Eins nicht für Alle, und derjenige zeigt wenig künstlerischen Tact, der Alles über einen Leisten schlägt und da meint, es bleibe sich gleich, ob ein Bild auf einen Handelsmarkt, in einen Garten oder in einen Tempel gestellt werde.

Das Erhabenste schuf die Plastik, als sie das Göttliche noch festhielt und es mit dem Menschlich-Schönen zu vereinen strebte. Das Schönste hat sie

geschaffen, als sie nur die Schönheit im Auge hatte und doch noch von den göttlichen Gedanken sich tragen ließ. Über die griechische Idealbildung des Gesichts wenige Worte. Die griechischen Bildner ließen die Stirnlinie ohne merklichen Abatz in die gerade Nase übergehen. Schwellige Lippen und ein kräftiges Kinn belebten das Untergeficht (Die Oberlippe ist bei Idealgestaltungen nur $\frac{1}{4}$, nicht $\frac{1}{3}$ des Untergefichts.) Die Augenbogen wurden stark ausgebildet. Der Kopf wurde eher klein als groß gehalten; lockiges Haar bedeckte den Scheitel. Diese Idealbildung kommt hauptsächlich dem Marmor zu. Und zwar ist sie eine bewußte künstlerische Gestaltung, indem die Portraitstatuen uns zeigen, daß dieses sogenannte griechische Profil nicht so häufig bei den Griechen war, als man auf die Betrachtung der Idealfiguren hin meinen könnte. Was das Hinübergleiten der Linien von Nase und Stirn betrifft, so hat Hegel fein bemerkt, daß dadurch gleichsam das Mittelgeficht in die gedankenvolle Stirn hineingezogen werde. Die griechischen Künstler scheuten das Zerreißen des Obergefichts und des Mittelgefichts namentlich bei der Marmorarbeit. Indem sie das Auge tief legten, um durch Schatten eine kräftige Wirkung zu erzielen, mußten sie schon darum den Steg dazwischen hoch und kräftig, auch den Nasenrücken gleichsam architektonisch behandeln. Andererseits wäre aber auch jeder Zusammenhang der Stirn und der Wangenpartien zerrissen, wenn dieser Steg wegfiel; die Brücke fehlt, wo eine tiefe Einlenkung zwischen Stirn und Nase scheidet und nun die Augenbrauen gar noch zusammentreten. Die weiteren Feinheiten des griechischen Profils erklären sich von selbst; nur was die Kleinheit des Kopfes betrifft, ist noch zu bemerken, daß zu einer heiteren Idealgestaltung kein großer, schwerer Kopf paßt, daß dieser namentlich einen nackten Körper belasten würde. Die Stirn schufen die Griechen nicht übermäßig groß, sondern eher klein, weil sie bei den meisten jugendlichen Gestalten voll göttlicher Klarheit und Heiterkeit nicht die ausgearbeitete Stirn des Sorgens und Denkens gebrauchen konnten und doch ihnen auch mit einer großen, breiten, unbelebten Fläche nicht gedient war. Die Locken des Haares und Bartes geben Schönheit der Linien und Mannigfaltigkeit, während das krause Haar nur ein einheitliches Gewirr, das schlichte nur eine übermäßige Einheit giebt. Das Herrlichste und Großartigste der Haar- und Bartbildung sehen wir an den Zeusbildern; aufstrebend, dann löwenmähnig zu beiden Seiten herniederwallend sind die Haare; in herrlichen kräftigen Locken bedeckt der volle Bart das untere Gesicht. (Winckelmanns Werke, Herders Plastik sind für die griechische Idealschilderung bleibend.)

In der Plastik des Menschen sind die Griechen unübertrefflich gewesen. Auch das Individuelle, das Lebendig-Befondere der Persönlichkeit wußten sie mit nicht übertroffener Kunst wiederzugeben. Man sehe den Kopf des Homer, des Demosthenes. Niedere Gestaltungen verstanden sie nicht minder zu behandeln, doch zog ihre Gewohnheit, dieselben in Satyrn, Faunen u. f. w.

humoristisch zu idealisiren, sie von der realen Anschauungsweise späterer Zeiten ab. Nicht ganz so glücklich waren sie bei der Darstellung der Thiere; wenigstens sind sie darin nicht so unbedingte Muster. Ich will hier nur, in keiner Weise das Herrliche vieler dahingehörender Darstellungen verkennend, an ihre Pferde und Löwen erinnern, weil man gerade diese oft nicht genug preisen zu können glaubt. Was ist z. B. alles über die Pferde des Parthenonfrieses gefagt! Sehr schöne Kopfbildungen sind bei den meisten zu finden, aber schlechte Halsung und schlechtes Kreuz ebenfalls bei vielen. Die Reliefbildung hat außerdem vielleicht noch den oder die Künstler zu einer übermäßig unterden, gleichwohl nicht hochbäumenden Körper gezogenen Beinstellung bewogen. Mochten auch manche der bei den Panathenäen benutzten Pferde zu einer Art Tanz abgerichtet sein, so ist die Darstellung dieser Tänzelei doch nicht immer glücklich. Der an diesen Pferden studirende Künstler soll wohl darunter wählen und sich z. B. nicht verleiten lassen, eine hirschhalfige Halsform bei einem Pferde schön zu finden oder ein Kreuz, wie man an dem Pferde sieht, über dessen Kopf der Jüngling seinen Arm gestreckt hat, um den oberen Mähnenkamm aufzustreichen. Wohl soll der Bildhauer nicht zu einer idealen Gestalt ein Modepferd bilden, aber schön muß das geschaffene Thier stets sein. Wenn er übrigens einen Reiter ganz realistisch aus seiner Zeit herausbildet, so hat er alsdann auch bei dem Rosse kein Recht willkürlich zu verfahren. So kann bei dem Rauch'schen Standbilde Friedrichs des Großen von diesem Gesichtspunkte aus das Pferd getadelt werden, das seiner ganzen Form nach nicht zum alten Fritz paßt, sondern modern ist. Warum nicht den „Cäsar“ oder „Condé“ Friedrichs bilden? Warum keinen Stutzschwanz, wenn man Hut und Stock und Stiefelabatz doch getreu nachgemacht hat? Ähnlich wie bei den Pferden ist darauf aufmerksam zu machen, daß die Auffassung der Löwen bei den griechischen Künstlern nicht immer die beste ist. Die Künstler scheinen häufig Löwen gebildet, ohne einen gesehen zu haben, wie dies ja auch Thorwaldsen mit seinen ersten Löwen begegnet ist. Ihre Fehler hält man dann wohl für Stil und ahmt sie nach; und so sehen wir denn nicht selten pausbackige, gemähnte Bestien mit feltfamen Pranken, die Löwen vorstellen sollen, aber dem wirklichen schönen Löwen nicht im entferntesten an Schönheit gleichkommen. Die Löwen des Mausoleum von Halikarnaß z. B., wahrlich keine Muster. Studirt die Natur! heißt es hier. Die Alten haben es gethan, so gut sie es konnten. Der antike Eber in Florenz zeugt davon; dann aber können vor allem die Erzählungen von Myrons Kuh lehren, daß man die Idealbildung der Thiere nicht so mißverstanden hat, als ob man Geschöpfe schaffen müßte, wie sie der Künstler nur im Traum sehen kann. Die Natur erhöhen, das Edelste daraus ergreifen und festhalten, heißt idealisiren; mit einem Ändern der Natur nach der Phantasie ist nichts gethan; es können nur Wappenthiere dabei herauskommen, keine Werke der hohen, schönen Plastik.

Was die Portraitbildung in der Plastik betrifft, so gilt dafür, daß jeder Portraitbildner das Charakteristische, Schöne und Bedeutende des Vorbildes hervorzuheben habe. Hinsichtlich der genauen Nachbildung ist das über den Stil Gefagte zu berücksichtigen. Wie der Bildner nicht jedes Haar nachahmen kann, so soll er auch nicht jedes Fältchen oder Fleckchen nachbilden, namentlich nicht solche Unregelmäßigkeiten, die an und für sich gar nichts befragen. Doch muß hier der Künstler selbst die genaue Linie zu ziehen wissen. Wann er kleinlich und geistlos wird, statt das Bedeutende der Erscheinung zu verewigen, läßt sich nicht näher bezeichnen. Vor dem Leben in den Portraits von Carpeaux, dem plastischen Frans Hals, verstummt jene Kritik, die so bereit ist, dem Künstler seine Grenzen zu setzen. Wenn unplastische Gestalten gebildet werden sollen, wenn Trachten geradezu dem plastischen Stil widersprechen und doch geschaffen werden müssen, so läßt sich nichts Anderes sagen, als daß kein schönes Werk dabei herauskommen kann, oder daß der Künstler sein Bestes thun muß, um das Werk so plastisch charakteristisch zu machen, als es möglich ist. Übrigens würde auch hier und wird die Kühnheit der Künstler, bedeutender, gefuchter Künstler, die sich nicht dreinreden lassen und sich nicht um den augenblicklichen Strom der allgemeinen Meinung kümmern, manchen Nutzen stiften; freilich auch großen Schaden, wenn geistlose Nachtreter, wie bei Michelangelo, nun in der über-treibenden, seelenlosen Nachahmung stecken bleiben. Es sei hier in Bezug auf besondere Auffassung auf das Reiterbild König Ludwigs von Bayern hingewiesen. Es handelt sich nicht um eine Beurtheilung desselben; aber daß die Idee Ludwigs ausgeführt ist, daß er sich nicht um die jetzige gang und gäbe Auffassung dieser Statuen gekümmert hat, ist in allgemeiner Berücksichtigung der plastischen Kunst zu loben, wie man nun auch über die Wahl von Pagen u. A. denken möge. Man soll nicht vergessen, daß die erste beste allgemeine Auffassung nur zu leicht trivial ist. Um wieder auf den Moses Michelangelo's zu verweisen, so frage man sich, welche der schönsten gewöhnlichen Darstellungen von Propheten denn so haftet und anregend ist, und sich so stolz über das allgemeine Niveau erhebt als dieser Moses, den Michelangelo plastisch in Bezug auf den Körper angeschaut hat. Der Künstler folge seinem Genius und klage nicht so viel über die Schranken, sondern durchbreche sie. Durch Klagen und Sichfügen wird nichts Neues geschaffen. Kein bedeutender fruchtbarer Geist hat sich mit dem begnügt, was da war, weil es da war. Da sind Phidias, Praxiteles, Michelangelo, Peter Vischer, Canova, Thorwaldsen, Rauch, lauter Neuerer. Große Künstler bilden ihre Zeit, sie folgen ihr nicht bloß. Dazu gehört freilich mehr als nur Schule oder nur Geist. Es gehört Geist und gründliche Schule dazu, oder es wird in der Erfindung oder in der Ausführung fehlen und nichts Verfländiges herauskommen.

Unfere Plastiker haben mit großen, oft unüberwindlich scheinenden Schwie-

rigkeiten zu kämpfen. Ihnen entgegen steht die Tracht, das Vorwiegen des innerlichen geistigen Lebens, das Fehlen des plastischen Sinnes überhaupt, die Unruhe, das Weiterdrängen der Zeit, mit dem die Abgeschlossenheit, die sorgfältige Pflege der Einzelheit, die harmonische Ruhe und das In sich befriedigtsein der Plastik contrastirt. Aber wie schlimm es auch sein mag, die Zeit ist doch nicht so schlimm, daß der bedeutende Künstler zu verzagen braucht. Wenn der Bildner klagen will, so soll er sich an den armen Knaben erinnern, der seinem Vater das Essen auf den Zimmerplatz nachtrug und dann die Axt nahm und an dessen rohen Schiffsgallionen weiter bildete. War die Zeit besser als die unfere? ist die unfere manierirter? war jene plastischer? klüger? Der Knabe hieß Berthel Thorwaldsen; er wuchs und ward Bildhauer. Da schaute er durch die Kleider; da kümmerte ihn kein Wust, keine alberne Verschrobenheit, keine falche Grazie, keine lächerliche Würde. Er folgte seinem Geiste und den hellenischen Vorbildern, und wiederum erstanden Meisterwerke der Plastik und wieder war die Welt von solchen Gestalten entzückt. Er warf weg, was er nicht brauchen konnte, und er schuf oder nahm hinzu, was ihm fehlte. Die Welt hat stets geklagt, daß Dies oder Jenes leider ein unübersteigliches Hinderniß für Jenes oder Dieses sei. Aber dann kommt ein Geist und übersteigt oder schiebt das Hinderniß bei Seite. Dazu gehört freilich Begabung und Energie. Aber ohne diese Eigenschaften wird überhaupt nichts bedeutendes Neues geschaffen und wird das gute Alte verdorben. Wie schwer es darum auch der Plastiker haben möge, sein Wahlspruch muß sein: Trotz alledem! Und wenn er plastisch schön, stark, tief empfindet und wenn er über die Formen, äußerlich und von Innen heraus, wie sie dem Geiste folgen, gebietet und dann uns etwas plastisch zu sagen hat, dann hat es keine Noth: er wird das Plastisch-Schöne schaffen und es auch zur Anerkennung bringen.

VII.

Die Malerei.

I. Allgemeines.

Du fühlst die Leidenschaft,
Mit frohem Aug' die herrlichen Gestalten
Der schönen Welt begierig festzuhalten.
Göthe.

Die Architektur arbeitet mit Massen von Materie, welche sie durch die Erkenntniß der dieselben beherrschenden Gesetze mathematisch-bestimmte Räumlichkeiten zu bilden nöthigt und die sie somit nach Statik und Zusammenhalt geistig beherrscht, dem Zweck gemäß durch Schönheit, Schmuck u. s. w. der Räume künstlerisch gestaltet. Hier ist große körperliche Arbeit, viel Können und viel eigenthümliches Wissen nothwendig, das sich nicht ohne Weiteres von den Naturobjecten abheben läßt.

In einer und der andern Beziehung scheinen Plafiker und Maler es so leicht zu haben: sie haben ja, auch für die höchsten Leistungen, in der Natur Formen vor Augen, die sie nur richtig abzusehen brauchen. Was beim Architekten eine Hauptfache war, die Materie beim Bilden zum Beharren zu bringen, die ganze Arbeit der Innenräumlichkeit mit all' ihren Anforderungen und Schwierigkeiten der Disposition und Construction fällt schon für den Plafiker fort. Er bildet allein die Außenform der höheren organischen Wesen vollkörperlich nach. Doch für den Geist, den der Architekt in feiner Weise verwenden mußte, hat der Plafiker den Geist, die Befehlung des dargestellten lebendigen Wesens selbst durch die äußeren Formen zum Ausdruck zu bringen. Der Maler, der nur den Schein einseitig, und mühelos als körperliche Arbeit, nachbildet, bekommt zur Aufgabe des Plafikers hinsichtlich des Ausdrucks des Seelischen in der menschlichen und höheren thierischen Figur noch eine andere: Durchdringung der ganzen sichtbaren Natur mit Geist, Seele, Stimmung.

Das große, nach ewigen Gesetzen in Licht und Schatten und für unseren Blick perspectivisch sich ordnende Mit- und Nebeneinander der vom Sehen begriffenen Dinge im Raum — die volle, breite, weite, hohe, reiche Welt spiegelt sich mit Formen, Licht und Schatten und Farben in unserem Auge, wird von hier zum Geist geführt und geistig begriffen, wird Anschauung und Einbildung, die der Geist mit Phantasiekraft sich wieder reproduciren kann.

Nicht die Materie der Dinge bekommen wir durch das Sehen, sondern nur ihren Schein, aber die Erfahrung unterstützt uns dabei und wir schließen bei bekannteren Dingen auch nach einem flüchtigen und undeutlichen Blick auf das Wesen des Objects nach seiner ganzen, uns bekannten Kraft- und Erscheinungsfülle. Gerade, weil es nur Schein ist, können wir eine unzählige Vielheit davon überfassen. So wie es erforderlich ist, giebt unsere Kenntniß ihren ganzen Vorrath von Wissen zu jedem einzelnen Schein-Object hinzu und dies wird für uns Wesen, Leben, Wirklichkeit auch in feinem Schein.

Auch für dieses Sehen der Dinge in ihrem Zusammenhang tritt nun die Kunst ein. Was sich — vorahnend gleichsam im Spiegelbild der Natur, im Wasser u. s. w. — in unserem Auge in Formen, Licht und Schatten und Farben spiegelt, was sich als Bild auf einer Fläche geistig bedeutsam und nach den Anforderungen, welche überhaupt für die Kunst gelten, wiedergeben läßt, das wird Gegenstand für die Malerei. Auch das von der Phantasie übertragbare Bild wird dabei einbegriffen. Die Malerei ist damit unbegrenzt in Allem, was in solchem Schein auf unsere Vorstellung und Phantasie wirkt.

Sinnliche Verständlichkeit der Erscheinung, Bedeutsamkeit u. s. w. wird also vorausgesetzt. Ein formloses Farbenconglomerat, dessen Farben an sich erfreuen mögen, das aber der Phantasie des Betrachters keine höhere, geistig zu erfüllende Anschauung bietet, ist noch kein Gegenstand eigentlicher Kunst. Formen und Farben also, welche nur rein äußerlich auf unser Auge wirken, ohne bestimmte Vorstellungen zu geben, gehören in die sogenannten anhängenden Künste, z. B. in die bloße Decorationsmalerei.

Einfachste Darstellung auf einer Fläche giebt die Zeichnung, bei welcher die Hauptumrißlinien uns die Gestaltung des Objects sicher erkennen lassen. Unsere Phantasie tritt ergänzend ein und füllt die so äußerlich umrissenen Formen aus. Höchste Kunstthätigkeit in ihrer Art ist dadurch möglich.

Die Dinge der Wirklichkeit sind farbig. Die Umrißzeichnung kann durch Färbung auffälliger und lebendig-bedeutender gemacht und dadurch der Farbenfreude in dieser einfachsten Weise genügt werden. (Auf die Abhängigkeit von dem Farben-Material wollen wir hier nicht eingehen, auch nicht auf die interessante, in letzter Zeit mehrfach behandelte Frage, ob das Auge der früheren Menschen noch für Farbenercheinungen weniger ausgebildet war, dieselben anfangs Licht und Farbe wenig unterschieden und nur allmählich nach Roth (Purpur ist dasselbe wie Farbe überhaupt in ältester Zeit) und Gelb erst Grün und danach Blau und Violett zu unterscheiden gelernt haben.

Der Regenbogen wird bei den Griechen bis zu Aristoteles dreifarbig genannt, auch bei den altnordischen Völkern. Blau, grün und schwarz (black englisch, blaag niederdeutsch) fallen vielfach in der Urbedeutung der Wörter zusammen. Siehe darüber z. B. H. Magnus: Geschichtliche Entwicklung des Farbensinns. Die 4 Farben der alten griechischen Malerei waren: Weiß, Roth, Gelb, Schwarz. Die ionische Schule beschränkte sich bis zu Apelles' Zeiten auf diese. Danach kamen immer mehr und glänzendere Farbenmaterialie in Gebrauch.)

Nach solcher bloßen Färbung der Zeichnung tritt die Beobachtung in Kraft, daß die Körperlichkeit der Dinge sich durch Licht und Schatten darstellt. Man kann dadurch auf der Fläche die Erscheinungen plastisch-körperlich nachbilden. Zuhöchst kommt dann die eigentliche in Licht und Farben die körperliche Welt im vollsten Schein darstellende Malerei.

Auch der Maler kann sein Object plastisch-isoliert auffassen und so auf der Fläche darstellen; in der einfachen Zeichnung geschieht dies durchgehends; sie will nur die Formen des Dinges an sich geben. „Malerisch“ wird die Darstellung, sobald sie ihr Object im Zusammenhang und in der Bedingung durch ein Äußeres, also in erster Linie beeinflusst durch Licht, Luft, Farben und Reflex darstellt.

Dies angewandt, ergibt sich: der Zeichner muß bestimmte Formen zu geben haben, welche schon durch die einfachen Linien Bedeutsames bieten und ohne Licht und Schatten und Farben den allgemeinen Anforderungen, die wir an ein Bild stellen, genügen. Verchwommene, unsichere Bildungen, Gestaltungen, die ihre Bedeutsamkeit erst durch Licht und Schatten und Farbe bekommen, sind also ausgeschlossen; mit solchen kann nie eine schöne Zeichnung gegeben werden und der Zeichner, der dies doch versucht, geht fehl und handelt geschmacklos. Beispielsweise möge man bei Dilettanten-Landschaftszeichnern sehen, zu welchen Quälereien, die von vornherein keinen Erfolg haben können, es führt, diese einfache aus dem Wesen der Sache sich ergebende Forderung zu übersehen.

Wer mit Zeichnung und Schattierung wirken will, für den gilt in feiner Art Gleiches. Er bedarf schöner körperlicher Formen, die nach Licht und Schatten deutlich werden und sich wohlgefällig gegen einander abheben. Alles, was nur durch eigentliche Farbe seinen Ausdruck oder den vollen Ausdruck findet, bietet ihm keine angemessene künstlerische Aufgabe. Er ist also auf die wirklichen Formen und den Schein nach Licht- und Schattenwirkungen gewiesen; außer dem Plastischen ist somit auch schon das Stimmungsgebiet ihm geöffnet. Wird aber die Betonung auf letztere gelegt, so ist die Bestimmtheit der Umrißformen schon nicht mehr voranzustellen.

Es bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung, in welcher Weise dies nun für das Colorit, je nach seinem volleren Erfassen gilt. Es ist nur eine andersartige Wiederholung des schon Gefagten, wenn darauf aufmerksam gemacht wird, daß für den Fall, wo das Hauptgewicht auf die Farbe und

ihre harmonischen Verschmelzungen gelegt werden sollte, andere Schönheiten, als für die Zeichnung erwünscht werden. So ist z. B. ein Sonnenuntergang im Meer kein Vorwurf für den Zeichner, aber ein großartiger für den Maler. Andererseits wird etwa ein Maler, der mit naturalistischem Colorit, also in Naturtreue Dinge vorstellt, die an sich außer der natürlichen Wirklichkeit liegen und als reine Gebilde der Phantasie erscheinen, eine künstlerische Geschmacklosigkeit begehen; ein ideales Colorit muß den idealen Gestalten entsprechen, wie der Darstellung des Wirklichen, je nachdem die Wirklichkeit betont wird, das realistische oder naturalistische Colorit zukommt.

Wollen und Müßen gehen auch hier für den Künstler in untrennbarer Weise in einander über; will er das Eine, muß er das Andere; soll er das Eine, so muß er auch das Andere wollen. Auch hierin freilich zeigt sich nur zu oft bei Laien und auch bei Künstlern die seltsamste Unklarheit und Verständnißlosigkeit. Alles wird über einen Kamm gefchoren und Idealismus, Realismus, Naturalismus werden durch einander geworfen oder gegen einander heruntergerissen, während jeder seine Rechte, dann aber auch seine Schranken hat. Das Reich des Schönen ist groß; groß namentlich für die Malerei, der die Fülle der Erscheinungen im Nebeneinander Aufgabe geworden ist.

Nehmen wir an, daß der Maler ein außer ihm befindliches malerisch-schönes Object genau zu copiren hat, so nimmt er in diesem Falle mit dem Auge photographieartig, möglichst getreu dessen Bild auf; dies Bild wird dann gleichsam zurückgestrahlt und auf der für das Gemälde bestimmten Fläche aufgefangen. (Beim reinen Nachzeichnen oder perspectivischen Zeichnen stelle man sich vor, daß die Fläche, welche das Abbild aufnimmt, zwischen dem Auge und den Objecten steht. Werden von den wichtigsten Punkten und Linien der Objecte zum Auge Linien gezogen, so geben diese in ihrer Durchschneidung der Fläche ein verkleinertes Abbild.) In jeder frei-künstlerischen Thätigkeit aber, dies ist nicht zu vergessen, wird der Stoff, auch der aus der Wirklichkeit aufgenommene in der Phantasie geläutert nach den allgemeinen Anforderungen des Schönen und der besonderen Erscheinungsweise gemäß; ganz freie Idealbilder werden vom Künstler in der Phantasie ausgebildet und die fertigen vor dem inneren Blicke erschaut. In diesem Falle strahlt das Bild von Innen gleichsam auf das Auge und hier hindurch und wird nun sinnlich für den Blick auf der Fläche fixirt, was in der Innenwelt gleich dem Naturbilde lebendig vor dem Auge stand.

Der Plastiker kann die höchsten Aufgaben seiner Kunst in einer Einzelgestalt erfüllen; aber diese giebt er in der Mannigfaltigkeit des wirklichen körperlichen Zusammenhangs nach der voll erfüllten Räumlichkeit; damit ist auch Mannigfaltigkeit der Standpunkte für die Betrachtung gegeben. Rund um sein Werk herum zeigt sich die Schönheit, so umwandelt es auch der genießende Betrachter.

Der Maler zeigt das Viele im Miteinander nach seinem Schein in Licht

und Luft, aber er ist beschränkt auf einen einzigen Standpunkt und faßt seine Objecte immer nur einseitig, oder doch nie allseitig wie der Plastiker. Gerade nur von dem einen Standpunkt aus, mit dem einen Blick, in dem durch Standpunkt und Licht und Blick bestimmten Verhältniße stellt er die Vielheit und Mannigfaltigkeit dar.

Es folgt daraus die Wichtigkeit der Wahl des Standpunktes und des für den Schein besten Momentes.

Die Wahl des Standpunktes für die wiederzugebende Vielheit ist hier nicht näher zu besprechen. Genug, daß die möglichst schöne, deutliche, charakteristische oder umfassende Ansicht oder was nun im Einzelnen und im Zusammenhang in Betracht kommt, von ihm aus gegeben werden kann. So ist z. B. für die malerische Wiedergabe von Körpern der Standpunkt gewöhnlich der wirksamste, der uns nicht etwa bloß eine Seite von ihnen zeigt, sondern wo möglich auch noch die danebengrenzende oder nach Umständen Seiten- und Oberfläche u. s. w., uns also von vornherein die körperliche Auffassung erleichtert. Der Maler stellt sich also nicht gern so vor ein Gebäude, daß er nur die Fronte wie bei einer architektonischen Zeichnung derselben erblickt, sondern so, daß auch noch die Seitenansicht perspectivisch zur Ansicht kommt; ähnlich bei einem Gesicht, welches er weder voll von vorn, noch ganz genau in der Seitenansicht zu geben liebt. Einer gegebenen Vielheit gegenüber gehört die Wahl des Standpunktes natürlich zum Schwierigsten, in der feineren Erfassung zum Unbestimmbaren, wo allen möglichen Veränderungen gegenüber nur der Tact das Richtige wählt.

Das Gleiche gilt für die Wahl des besten Momentes. Die möglichste Schönheit, Charakteristik, Deutlichkeit u. s. w. bestimmt sich, wie dort für den Raum, so hier für die Zeitwahl. Allgemein gefaßt heißt das dort Gefagte für die Zeitwahl: es gilt möglichst viel aus dem Augenblick des Dargestellten — denn nur ein Augenblick im eigentlichsten Sinne des Wortes ist für die unbeschränkte Vielheit im räumlichen Miteinander der Malerei gegeben — auf die Vergangenheit zurück und in die Zukunft hinein zu weisen. So bei Darstellungen von Handlungen, wo also der wichtigste, das Geschehende am umfassendsten zeigende Moment gewählt werden muß. (Die naive Freiheit z. B. mittelalterlicher Meister ist bekannt, die sich damit halfen, daß sie auf demselben Bilde verschiedene Stadien einer sich entwickelnden Handlung darstellten; Fig. 38, das Relief Ghiberti's giebt eine Anschauung.)

Weiter hatte der Plastiker schweres Material in wirklicher räumlicher Ausdehnung zu bilden. Alles nicht Körperlich-Feste konnte er als solches im Körperlich-Festen nicht gut wiedergeben, sondern mußte auf die Phantasie rechnen oder sich mit Andeutungen, mit Symbolen begnügen. Alle Licht-, Luft-, Feuer- und Wasser- und viele sonstige Erscheinungen waren ihm dadurch beschwerlich; auf die tastbare sichere Form war er angewiesen. In den Stellungen und Bewegungen war er an die statische Zulässigkeit seines

Materials gebunden. Das Unbestimmt-Viele, Räumlich-Unzufammenhängende auf der Oberfläche war ihm unbequem, resp. verfaßt. Da er Einzelobjecte nach ihrer wirklichen Raumform bildete, so war er wegen Mangels eines aus andern Verhältnissen gewonnenen Maßstabs im Allgemeinen auf die Größe der Wirklichkeit hingewiesen, um den vollsten ästhetischen Eindruck hervorzubringen; für die Statue oder Büste z. B. auf die Lebensgröße, im Allgemeinen noch mehr auf das Vergrößern als auf das Verkleinern wichtiger Formen.

Wie anders steht der Maler zu den Beschränkungen des Plastiklers. Er bildet nur den Schein; sein Material ist Licht und Farbe. Das Unbestimmt-Viele, die unfammenhängende körperliche Vielheit, z. B. der Vegetation, etwa des Rasenplatzes, des Baumes, des Kornfeldes, dann des Haarwuchses u. f. w., wobei auch noch die unzählige, ziemlich gleiche Vielheit für die wirkliche Nachbildung der Plastik nicht genug Bedeufamkeit hat, dies Alles ist nach der technischen Seite hin auf der Fläche im bloßen Schein leicht wiederzugeben, hat auch im verkleinerten Schein volle Bedeufamkeit — ein Unding wäre, wenn Jemand eine riesige Eiche mit all ihren Blättern, Stengeln, Zweigen, Ästen, Rinden in ihrer wirklichen Größe malen wollte, weil hier eine Verschwendung an Bildung solcher gleicher Vielheiten eintreten würde. Denn hier kommt hinzu, daß die Größe der Objecte nur eine mittelbare Bedeutung auf einem Bilde hat. Es kommt beim Sehen darauf an, wie weit wir uns von den Dingen entfernen. Hat der Maler Schönheiten, welche ihn von der bis ins Einzelne gehenden Deutlichkeit dispensiren, oder giebt er Dinge, an welchen gar nicht die genaue Einzelheit dasjenige ist, was uns erfreut, ja an welchen eine allzuwahre Genauigkeit vielleicht mißfallen würde, z. B. die Haut im Gesicht mit der Porenbildung, so braucht er danach nur seinen Standpunkt zu wählen, und die Objecte werden kleiner oder größer. So wie eine Mehrheit von Dingen dargestellt wird, geben außerdem die Verhältnisse zu einander leicht den richtigen Maßstab. So genügt beispielsweise ein handgroßer Raum, um uns, abgesehen von der Himmelsferne, eine meilenweite Landschaft zu zeigen; ein einziger bekannter Maßstab in einem Bild, z. B. ein erwachsener Mensch, ein Baum bestimmt Alles darin.

Im Allgemeinen werden wir für die Größe eines Bildes die Anforderung stellen müssen, daß es nicht größer, nicht kleiner sein dürfe, als daß wir von einem Augenpunkt aus es deutlich in seinen Schönheiten erkennen und es einheitlich erfassen können. Ein friesartiges Bild, welches vernothwendigt, daß wir zu seiner Betrachtung uns an ihm hinbewegen, muß auch im Sinne des Nacheinanders gedacht und gebildet sein, fällt also nicht unter die Forderungen des einheitlich concentrirten Miteinander. Zufammenhängende Wandmalerei, unübersehbar von einem Standpunkte, wie z. B. bei Kirchengemälden, wo Wände und Decke zusammencomponirt sind, geht eigentlich über die Grenzen hinaus, die der bildlichen Darstellung gesteckt sind. Eine

Theilung nach einzelnen in sich geschlossenen Gruppen oder selbständigen Bildern hat für das Übergroße einzutreten, wie dies für eine Mehrheit schon im Kleinen in der Gruppierung sich zeigt.

Wie für die mit Licht und Schatten und Farbe wirkende Malerei gerade das Lichte und Dunkle und Farbige, und Alles, was sich darin ausdrückt, einen Hauptvorwurf bildet, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Das Luftige, Durchsichtige, Saftige, Glänzende: Licht, Luft, Feuer, Wasser, tritt jetzt in die künstlerische Erscheinung und so Vieles, was wegen feiner entsprechenden Eigenschaften bisher nur beschränkt oder gar nicht zu bilden möglich war. So z. B. die Vegetation nach ihrer saftigen, farbigen Erscheinung. Dann, was für die Darstellung des Menschen und Thieres von höchster Wichtigkeit wird, der Licht und Farbenglanz des Auges. (Der Geist ward darin gleichsam Licht. Es ist nicht nöthig auseinanderzusetzen, was Alles das Auge, der Seelen Spiegel, spricht.) Sodann jene sonstigen farbigen Veränderungen, welche so bedeutame Kunde von dem Innenleben geben; für die Darstellung des Menschen also etwa die Wirkungen des Affects oder des sonstigen Wohlergehens: das Erbleichen der Furcht, das Erröthen der Scham, das Erglühen des Zorns u. s. w. Auf eine dramatische Gruppierung, welche wir für die Plastik malerisch nannten, weil sie vom Blicke der Personen abhängig war und die Geschlossenheit der Personen aufhob, weiß alles dieses.

Wir treten damit, wie gleich zu Anfang hervorgehoben, über die Schwelle jenes Reiches der Schönheit, welches sich aus den Wechselbeziehungen der Dinge und Eindrücke gestaltet, hier in Bezug auf das Sichtbare. (§. 6. Das Schöne im Bezug der Dinge auf einander.) Der Maler ist nicht mehr strenge an die eigenartige Schönheit seines Objectes gebunden; das Leben tritt in seine vollen Rechte; er wird dessen Dolmetscher in all seinen sichtbaren Erscheinungen, wenn auch das Schöne immer das Ziel, die Ruhe in all dem ewigen Flusse der Erscheinungen bleibt; das einzelne Ding ist ihm für seine Mannigfaltigkeit nicht mehr um seiner selbst willen da, wie in der Plastik, sondern oft nur als Träger einer fremden wohlgefälligen Erscheinung; auch das Häßliche wird frei und kühn verwandt. Daß vieles Häßliche, welches aber im Grunde weniger für das Auge als für andere Sinne z. B. für den Geruch widerwärtig ist, nicht so häßlich wirkt, wenn wir es nur mit dem Auge, im schönen Schein eingestimmt, wahrnehmen, ist für die Darstellung in der Malerei von Geltung.

Die Freiheit der vollen malerischen Schönheit, die Kraft der in ihr möglichen Subjectivität und damit der hineingetragenen und wirksam werdenden Stimmung, das Gewicht, welches Ideenassocationen für sie bekommen, kurz jene Art und Weise, welche wir für das Schöne im lebensvollen Zusammenhang der Erscheinungen im allgemeinen Theile besprachen, tritt in volle Wirkksamkeit. Dabei wird geltend das über die objectivere oder subjectivere Erfassung Gesagte. Die schönen Dinge kann der Maler wiedergeben, wie sie sind; ist seine

subjective Hinzuthat weniger schön, so verschlechtert er. Ist sein Object an sich unbedeutender, so muß er es für ein freies Kunstwerk durch seine malerisch-poetische Hinzuthat steigern. Allem, was interesselos, leblos, geistlos u. f. w. erscheint, dem muß er, wenn er es als Object wählt, durch die malerische Behandlung Interesse, Leben, Geist geben. Er taucht es in seinen Geist, in seine Poesie, die freilich zum Gegenstande stimmen muß. Danach richtet sich also im allgemeinen der Stil.

Architektonisch ist ein Gebäude nach seinen schönen Verhältnissen und den weiteren architektonischen Anforderungen zu schätzen. Nun sei ein Gebäude architektonisch stillos, wunderbarlich, unvernünftig. Malerisch betrachtet aber mag es dabei, namentlich in besonderer Beleuchtung — welche die reine architektonische Schätzung von vornherein nicht kennt —, etwa bei Sonnenuntergang oder im Mondenschein ein wahres Kleinod der Gegend sein. Seine constructive oder decorative Unvernunft, seine wohnliche Unbequemlichkeit oder Gefährlichkeit, seine ganze architektonische Widerwärtigkeit, kümmert den Maler nicht. Rein malerisch schaut er es an auf die freiere Schönheit, die Lichter und Schatten, die sich daran zeigen können, auf seine Einstimmung in die Gegend oder die weitere poetische Stimmung, die es zu erwecken vermag. Die verschobenen Fronten, die Willkürlichkeit an Fenstern, das Gezack von Zinnen, Schornsteinen, Thürmen, die unfinnigen Schnörkel oder Verkröpfungen etwa, sie sind ihm mäßige Licht- und Farbräger; all die Stimmen, welche gerade aus den Wunderlichkeiten und Stillosigkeiten sprechen, sind ihm für die Stimmung vielleicht von höchstem Interesse. Ruinenhaftes, soweit es für Licht und Schatten besondere Contraste und Effecte begünstigt oder durch den Wechsel zwischen Architektur und Vegetation von farbiger Wirkung wird oder zu unserer Einbildungskraft spricht und die poetische Träumerei besonders anregt, ist ihm dadurch an sich oft werth. Wegen der Ideenassociationen, welche er erregen kann, ist ihm überhaupt oft das Neue, an welchem sich noch keine Geschichte zeigt, am wenigsten erwünscht und er liebt das Gebrauchte, Verwetterte, Geschichtliche, was uns auch von einer interessanten Vergangenheit erzählt. Die im allgemeineren Sinne romantische Schönheit ist ihm erschlossen.

Betrachten wir ein Zimmer bei trübem Himmel, bei Sonnenschein, bei Kerzenlicht oder eine Gegend im Ergrauen des Morgens, in Mittagssonnenbeleuchtung, von Gewitterwolken verdunkelt, vom eintönigen Regenhimmel überspannt, in den Schatten des Abends, unter Sternenhimmel: immer dieselben Dinge, welche plastisch nur, wie sie wirklich sind, in Betracht kommen, aber wie anders nach ihrer Erscheinung und Stimmung. Statt der Formen an sich ein unendliches Reich des im Wechsel der Erscheinungen Alles umfluthenden Scheins. Und in diesen stürzt sich der Maler; gestimmt und stimmend bannt er ihn mit all den Stimmungen, welche aus der sichtbaren Welt herausathmen und uns umgeben, uns Wahrheit, Wesentliches zu sein

dünken. Und wenn er nun den Menschen selbst erfaßt, nicht mehr den in Einzelerfcheinung herausgelösten der Plastik, sondern im vollen Lebensbild, innerhalb all der Erscheinungen und daraus wirkfamen Stimmungen, welche zu dem dargestellten Moment gehören, dann ist ein Stück Allgemein-Leben in seiner Erfcheinung gebannt, dauernd gemacht. Seine Art Götterkraft be-thätigt der Künstler so neben der ewigwechselnden Natur; in ihren rastlosen Umtrieb von Gestaltung, Umgestaltung, Werden und Vergehen hat er das Bleibende gestellt. Schön, würdig oder werth durch das Charakteristische soll darum aber auch fein, was er für die Dauer bestimmt hat.

Betrachten wir noch einen Augenblick den Künstler selbst, wie er zu seinen Genossen der bildenden Kunst steht.

Alle Künstler planen in der Phantasie. Der Architekt entwirft den Plan und stellt — gewöhnlich mit ähnlichen Hilfsmitteln, wie sie der Maler theilweise zur Darstellung seines wirklichen, geltenden Werks gebraucht, nämlich als Zeichnung — Alles mathematisch meßbar fest. Aber nun braucht er für einen Kunstbau höherer Art viele Hilfskräfte und Massen. Er selber hat aber nicht nöthig, Hand anzulegen; kein einzig Mal muß er Axt oder Hebel oder Maurerkelle anrühren, weil Niemand anders es so gut machen könnte, wie er, der Planentwerfer. Handwerker können ausführen und werden sehr Vieles in dem complicirten Bau besser ausführen, als es je der Künstler vermöchte. Die Raumkörper, um die es sich handelt, sind alle mathematisch genau bestimmbar. So steht der Architekt neben seinem Bau wie ein anderer Orpheus. Wie elementarische Kräfte, die ja außerdem auch helfen können, richten untergeordnete Kräfte das Werk nach seinem Plan und seiner Weisung zusammen. Der Plastiker kann vielfach einen Theil der Arbeit handwerklicher Hülfe überlassen, z. B. beim Übertragen des Thonmodells und ersten Anhauen des Marmors, beim Herrichten eines Erzgusses u. s. w. Aber die letzte Hand muß er wieder persönlich ans Werk legen, weil die von ihm dargestellten körperlichen Formen in ihrer freien Schönheit nicht so genau meßbar sind und nur mit dem künstlerischen Blick ganz sicher erfaßt werden können. Beim Maler verlangt die Ausführung des Werks eine verhältnißmäßig geringe Anstrengung, da er nicht mit schwerem, hartem Material zu thun hat. Leicht gleitet sein Stift. Leicht mischt sich die Farbe. Aber vom ersten Pinfelstrich bis zum letzten ist die Arbeit persönlich; es giebt keinen Zug auf seinem Kunstwerke, den handwerkliche Hülfe ebensogut oder besser machen könnte. (Künstlerische Hülfe z. B. bei Ausführung einer Zeichnung nach der kleineren Skizze, beim Untermalen u. s. w. kann der Künstler natürlich verwenden; immer aber wird das Werk ein anderes, als es die Hand des Meisters selbst geschaffen hätte und hat nicht den vollen Originalwerth.)

Damit hängt nun manches Andere für die Stellung der Kunst und des

Künstlers in der Malerei zusammen. (Man sehe darüber u. A. Lud. Pfau: freie Studien.) Nur Macht und Reichthum können dem Architekten die Mittel und Kräfte für jede große architektonische Kunstleistung zur Verfügung stellen: Staat, Stadt, Kirchengenossenschaft, Fürst, Gefellschaften, sehr reiche Private. Auch der Plaftiker ist wegen seines (edlen) Materials auf Reichthum und größere Mittel angewiesen, damit er seine Arbeit nur wirklich beginnen kann. Vielfach wird sich dies so gestalten, daß er vom Geschmack der herrschenden und reichen Classen abhängig ist. Wie frei steht der Maler! Sein Handwerkszeug wie geringfügig! Hülfe braucht er nicht! Was Andere zur ersten Vorbereitung brauchen, etwa Papier, Stift, Tuschke, genügt ihm oft schon; ein Stück Leinwand, ein Brett, eine Wand, Pinsel, einige Farben — seine Vorbereitungen sind fertig. Mit seinen geringen Auslagen steht er von vornherein dem Leben freier gegenüber. Er ist nicht auf Reichere angewiesen; er übt, kurz und in der Zeitbedeutung ausgedrückt, eine demokratischere Kunst, in welcher er nun auch bequem die größte subjective Willkür walten lassen kann.

Wir haben hier nicht zu untersuchen, ob die erste malerische Nachbildung vielleicht aus dem Schattenriß entstand, den beleuchtete Dinge auf eine dahinterliegende Fläche werfen, oder ob der Mensch zu seinem Erlaunen bemerkt hat, daß eine Fläche viele Gegenstände in ihrer Körperlichkeit durch Spiegelung wiederzugeben vermag, und danach Nachbildungen versucht hat. Vielleicht hat die erste Beobachtung von Anfang an mitgewirkt; die zweite sicherlich erst spät und langsam. Nöthig ist keine. Es liegt im Menschen der zeichnende Nachbildungstrieb, der die Linien, welche an einem Körper sich zeigen, namentlich die scharfen Linien der Begrenzung gegen andere Körper wiederzugeben sucht. Jeder beschmierte Thorweg weist uns, wie aus der bloßen nur symbolisch zu nennenden Bezeichnung eines Gegenstandes die Zeichnung herauswächst, indem die äußeren Grenzformen z. B. eines Menschen die rohen Andeutungen überwachen. Ein Kreis stellt nicht mehr den Kopf vor, sondern die Nase tritt heraus, der Mund öffnet sich, das Kinn zieht sich an den Hals; der Arm ist nicht mehr durch eine einzige Linie ausgedrückt, sondern zwei Linien schließen ihn ein; kurz ohne die Absicht, dem Schattenriß nachzueifern, entsteht eine Zeichnung, die nun die übrigen Hauptlinien, vor Allem die des Auges aufnimmt und damit über den Schattenriß hinausgeht. Ebenso wirkt der Farbensinn; führt er zur Färbung einer solchen Zeichnung, so genügt anfangs noch das gleichmäßige Auftragen der Farben ohne Licht und Schatten; auch zeigt sich auf dieser Stufe die Stärke des Farbensinnes weit den Geschmack überwiegend. Das Grelle, Bunte ist beliebt; feinere Unterschiede sieht man nicht; jede Farbe dient oft für die ganze Scala, die aus ihr gebildet werden kann; so z. B. hat die menschliche Hautfarbe röthlichen Ton; Roth ist dem Maler Roth und er malt den Menschen etwa purpurfarbig oder ziegelroth, oder er hebt das

Weiß der Haut hervor und nimmt ein Kalkweiß; auf die Abstufungen und Verbindungen der Farben kommt es ihm noch nicht an, wenn sie nur im Allgemeinen gegeben sind. Die Farbenluft ist hier überhaupt rücksichtslos; Naturähnlichkeit gilt wenig, wie ein Blick auf das Malen der Kinder lehren kann, die nicht die Natur, sondern ihren Malkasten fragen, nur zufrieden, wenn sie grelle, prunkende Farben auftragen können. Es ist eine höhere Stufe, die ihr Vorbild ins Auge faßt und etwas Ähnliches machen will. Zu Anfang wirkt die ungeübte Phantasie allein, wodurch die für den Geübteren so unnachahmlichen, sonderbaren Gebilde der im Zeichnen Unkundigen entstehen. Viele Menschen und ganze Völkerstämme kommen, wie schon früher bemerkt, niemals über diese Fratzenbildung beim Zeichnen hinaus; sie lernen nie von der Natur. Ein unberechenbar wichtiger Schritt ist gethan, sobald man diese zu vergleichen und genauer nachzubilden anfängt; es sind dann eigentlich alle Schranken gefallen, die den Weg zur wahren Kunst verschlossen. Auf Darstellung der Bewegung im Gegensatz zu der Ruhe der Plastik wird die Malerei von Anfang an verfallen. Hier hindert keine Schwere, hier bricht kein Material oder muß gestützt werden, wie in der Sculptur; ob der Arm hängt oder vom Leibe abgehalten wird, ob die Beine schreiten, ob sie in der Luft schwebend, springend dargestellt sind, oder neben einander stehen, ist für den Zeichner ganz gleichgültig. Wenn der plastische Bildner wohl Arme und Beine fortläßt und eine Herme bildet, oder wenn er seine Statuen sitzend mit angegeschlossenen Armen und regelmäßig vor sich gestellten Beinen meißelt, so wird im Gegentheil der Zeichner seinen Menschen meistens schreitend — gleichgültig wie steif — darstellen und wird selten unterlassen, die Arme in Bewegung zu zeigen. Seine Unbeholfenheit wird ihn erst recht dazu antreiben. Er weiß, der Mensch hat zwei Arme und zwei Beine; er würde glauben, seine Zeichnerei sei sehr mangelhaft, wenn er etwa einen Arm verdeckt durch den Körper darstellte oder wenn ein Bein hinter dem andern nicht sichtbar würde. Die Frage jedes Kindes in ähnlichem Falle: hat der Mensch nur ein Bein? wo ist der andere Arm? gilt für diese Stufe allgemein. Daher sehen wir bei den Plankenzeichnungen unserer Straßenjugend so gut wie auf den ägyptischen und griechischen Reliefs jene Stellung so beliebt, die den Oberkörper gedreht erscheinen läßt und die volle Brust mit beiden vollständigen Armen bei vorwärtschreitenden Beinen zeigt. Die Gegenstände werden nebeneinander und hintereinander dargestellt, auch übereinander, wenn es gilt, eine Tiefe des Gemäldes zur Anschauung zu bringen. Das Relief des Flußübergangs (S. 363) veranschaulicht uns diese Manier, welche die noch nicht gefundene Perspective ersetzen, die noch nicht recht verstandene ergänzen muß. Ausgeschlossen ist bei einer solchen Darstellung kein sichtbarer Gegenstand. Alles Sichtbare im Raum, das Form oder Farbe zeigt, kann Object sein. Eine Beschränkung, wie beim Plastischen, hemmt nicht. Eine große Feinheit, Kraft, Innigkeit der Zeichnung ist schon jetzt möglich, wie Vieles

auch noch zur wahren Malerei fehlen mag; daneben der treffliche Geschmack für die Harmonie der Farben, wie für deren einzelne Schönheit.

Aber erst, wenn der Künstler die Körperlichkeit durch Licht und Schatten auszudrücken anfängt, wenn er auch mit der Farbe schattet und Licht, Schatten, Reflexe wiedergiebt, dann erst ist er mehr als Zeichner und Anmaler, dann malt er. Aber immer noch ist der Maler gegenüber der Vielheit der Dinge gebunden; wohl wagt er die Vertiefung bei feinen Darstellungen auszudrücken, er sieht die Dinge kleiner werden und sich verkürzen, sieht sie durch die Luftperspective andere Farbentöne annehmen, sieht scheinbar zusammen laufen, was in der Wirklichkeit getrennt bleibt, und er bildet das nach, so gut es geht; aber dennoch wird er merken, daß sein frei entworfenes Bild oft unwahr ist, daß die ferneren Objecte auf demselben nicht zusammen gehen und Unruhe und Unordnung herrscht anstatt Harmonie. Die Gesetze der Linear-Perspective muß er lernen. Durch sie gewinnt er die wahre Herrschaft über den Raum. Ob auf einer Fläche arbeitend, giebt es nun keine Tiefe mehr für ihn, die er nicht darzustellen vermöchte. Sein Bild wird gleich dem Spiegel so tief, wie die Tiefen und Weiten, welche er darstellt. Es ist ein eigen Ding um die Anwendung der Perspective in der Malerei; sie kann uns die Befangenheit des Menschen deutlich zeigen. Wir sehen Alles perspectivisch; durch den Augenpunkt ist Alles in seiner Stellung bedingt; was links und rechts von dem geraden Blicke liegt, zieht sich nach dessen Linie hin zusammen, eben nach den hier nicht näher zu erörternden Gesetzen der Perspective, und doch haben Jahrtausende vergehen können, ehe man die Erkenntniß und das richtige Verständniß dafür in der Nachbildung gewann. Wir haben Augen und sehen nicht, gilt dafür. Jeder Blick giebt uns wegen dieser perspectivischen Verbindung der Dinge ein einheitliches Bild, und die Kunst, die vor Allem nach Einheit, nach dem Zusammengehen der dargestellten Objecte ringt, findet so lange diese Einheitlichkeit nicht heraus, sondern verschiebt dieselbe und zerstört sie, wie sehr sie auch auf anderen Wegen danach strebt. Woher diese Verblendung? Nur daraus, daß der Mensch die Natur zu sehr vergißt und Alles mehr aus seinen Gedanken herausspinnen will, daß er lieber das Gedankenhafte und das Menschenwerk, was ihm überliefert wird, weiterspinnet, als daß er, wenn es sich um das Natürliche handelt, mit ungetrübten Blicken aus der ersten Quelle, aus dem großen Buch der Natur selbst lernt, diese zur Hauptlehrerin nehmend, alles Andere nur als Hülfsmittel und Glossé betrachtend.

Eine Übertreibung in der Anwendung der Perspective, bei welcher nach dem Ausspruche des Paters im Dom zu Parma ein Froschragout herauskommt, ist malerisch nicht zu billigen. Der Maler soll immer künstlerisch Raum und Composition so behandeln, daß er ein Kunstwerk, nicht ein Kunststück zeigt. Wie wenig man ihm auch an sich die Freude an der Virtuosität verargen kann, so trägt er doch den Schaden davon, wenn er dieselbe da über die

Schönheit der Kunst triumphiren läßt, wo nur die Schönheit hingehört. Wenn er Schwierigkeiten überwindet, so daß man sie nicht gewahrt und Alles natürlich und nothwendig erscheint, so zeigt er den Künstler; wenn aber diese Schwierigkeiten sich vordrängen und uns gleichsam beunruhigen, so wird der harmonische Eindruck zerriffen. Nicht bloß in der Geschicklichkeit, die nothwendigen Schwierigkeiten zu besiegen, zeigt der Künstler seine Größe, sondern auch in dem Geschmack, durch keine unnöthigen zu stören. Nicht zum wenigsten hat der Maler Gelegenheit, diesen Geschmack in der Vermeidung allzuvieler und zu auffälliger Verkürzungen anzuwenden, bei denen er nicht aus bloßer Bravourluft mit der Plastik soll wetteifern wollen. Doch, es bedarf hier keiner langen Auseinandersetzungen. Für jedes Kunstwerk gilt, daß alles Einzelne sich der Harmonie des Ganzen unterzuordnen hat, daß jedes virtuosehafte Vordrängen im Einzelnen die Harmonie des Ganzen unruhig macht und zerrißt, daß eine virtuosehafte Behandlung des Ganzen, wenn sie nichts Anderes als Geschicklichkeit ist, nur ein Kunststück, nicht ein Kunstwerk, zu Stande bringen kann.

Die Zeichnung allein, ohne Farbe, hat man mit Recht gesagt, ist idealistischer; die Farbengebung ist realistischer. Man braucht nur daran zu denken, daß wir nur unter ganz besonderen Umständen, etwa durch einen besonderen Hintergrund, die Dinge so scharf geschieden sehen, wie der abschließende Strich des Zeichners sie darstellt. Die Dinge sind farbig und die einzelnen Farben spielen ineinander über. Licht und Schatten wirken ineinander; Reflexe verändern den Eindruck. Wir sehen überhaupt die Farbe stets unter dem Einflusse des Lichtes und je nach dessen Helligkeit, Stärke, Trübe modificirt. Wir sehen ferner die Farben durch ihre Nebeneinanderstellung bedingt. Roth auf Gelb sieht z. B. anders aus, als Roth auf Grün. In dem allgemeinen Theil haben wir eine kurze Betrachtung der Farbe gegeben, worauf wir hier verweisen wollen. Es sieht nun also der Maler die Gestalten in ihren Umrissen durch das Hineinschimmern des Lichtes nicht genau so, wie sie sind. Das scharfe Licht z. B., das auf ein Object fällt, verzehrt gleichsam durch seine helle Beleuchtung einen Theil desselben; der tiefe Schatten verstärkt es. Um so nöthiger ist die Kenntniß der wirklichen Form, dann aber auch die Kenntniß der verschiedenen Licht- und Farbenwirkungen. Ein Gesicht, welches ich in Sonnenbeleuchtung sehe, hat einen warmen Farbenton, indem das gelbe Sonnenlicht mit der vom Blut durchrötheten Hautfarbe sich warm röthlich-gelb verbindet; sehe ich die blaue Luft neben der Haut, so trifft der Eindruck des Blau mit dem vorigen zusammen und es entfleht ein grünlicher, verschmelzender Schimmer. Ein rother Vorhang wirft andere Reflexe und verbindet sich zu einem andern Ton in der Menschenfarbe, als ein grüner oder gelber. Es versteht sich, daß in dieser Beziehung der Maler den feinsten Sinn haben muß und nur durch Einhaltung des Gesetzmäßigen in der Farbenverbindung etwas Harmonisches zu Stande bringen kann. Wer

etwa ein Portrait mit dem Hintergrund eines rothen Vorhangs malte, demselben aber hernach einen frühlingsgrünen Hintergrund geben würde, könnte niemals einen harmonischen Eindruck erzeugen.

Auf die wunderbare Befähigung des Auges, die dem Maler unentbehrlich ist, die feinste Licht- und Schattenveränderung nachzufühlen und dadurch den Gegenstand körperlich zu sehen, brauche ich nur hinzuweisen.

Man betrachte etwa ein gleichmäßig beleuchtetes Gesicht auf Nachzeichnen, welche Feinheit und Schärfe dazu gehört, diese feinen Nüancirungen zu erkennen und auf der Fläche heraus zu modelliren. Ebenso sicher und fein muß Sinn und Auge fein für die Farben und ihre Harmonien, für ihr zartes Verschwimmen und Abtönen, durch welche z. B. die Luftperspective den Raum zeigt. Das Verdämmern, Verduften der Farbentöne, das Spiel der Reflexe, für all das muß der Maler ein wunderbar feines Sehgefühl haben. Welche Kunst gehört dazu, ein Bild in der Einheit und Mannigfaltigkeit des Lichts zu zeigen. Ein Licht beherrscht, aber symphonisch setzt sich der einheitliche Effect aus einer Fülle von Glanz und Farben zusammen, wo jede Körperlichkeit ihre besonderen Lichter und Schatten, Wirkungen und Gegenwirkungen verlangt.

Man lese die interessanten Untersuchungen von H. Helmholtz, in welcher Weise die Maler mit ihrem schwachen Farbe-Mittel das Licht darzustellen und sich dessen Anforderungen zu accommodiren wissen. „Um Sonnenschein auszudrücken, machen sie auch die mittelhellen Gegenstände fast ganz hell, bei Mondenschein machen sie auch diese fast ganz dunkel. Dazu kommt dann noch ein anderer Unterschied, der auch in der Empfindungsweise beruht. Bei gleichmäßiger Vermehrung der Lichtstärke verschiedener Farben wächst nämlich der Eindruck des Roth und Gelb stärker als der des Blau. Wenn man ein rothes und blaues Papier ausfucht, die bei mittlerem Tageslichte etwa gleich hell erscheinen, so erscheint im grellen Sonnenlicht das rothe viel heller, im Mondschein oder Sternenschein das blau. Spectralfarben zeigen dieselbe Erscheinung. Auch dies benutzen die Maler, indem sie den Sonnenlandschaften überwiegend gelben Ton, dem Mondschein überwiegend blauen geben.“ Dies eine Beispiel statt vieler. Der Künstler übte seit Jahrhunderten, wofür jetzt die Wissenschaft wissenschaftliche Aufschlüsse findet.

Technisch muß der Maler alles dieses können. Für sein Kunstwerk aber muß das geistige schöne Erfassen vorhergehen. Lebensvolles giebt der Künstler; lebensvoll muß sein Object von der Phantasie ergriffen, gehoben sein. Er ist keine photographische Maschine; kann er doch schon nicht den Moment in einem Moment bilden, wie die Sonne das Abbild fixirt, gerade wie es vom Zufall abhängig ist — den der Photograph allerdings so viel wie möglich fernzuhalten sucht. Erscheinung ist nicht Schale, sondern Ausdruck des Wesens; von diesem aus hat er die Objecte unter dem Einfluß des Lichtscheins und der Wechselwirkungen zu erfassen. So muß er von den Erschei-

nungen hinabtauchen bis auf das darin Wirkfame, von hier aus sie wieder erfassen und dadurch lebensvoll wiedergeben. Wer also den Menschen darstellt, macht nicht die Schale seines Gesichts, sondern sein sichtlich in die Erscheinung tretendes Wesen. Wer nicht in den Menschen sieht, nicht seine Affecte, Leidenschaften erkennt, kann auch keinen Menschen im Affect richtig malen. Verständniß und Erkenntniß ist hier, wie in jeder Kunst nothwendig. Je nach der Kraft, Objecte aufzufassen, sei es in mehr plastischer Erfassung, sei es mehr im Licht des von außen wirkfamen Scheins und der Stimmung, wird der Maler sich dem Einen oder Andern in seiner Kunst zuwenden, wird dieser schöne Momente, welche er in der Wirklichkeit sieht, wiederbilden, etwa das an sich Leblose malerisch-poetisch darstellen, eine Landschaft nach ihren plastischen Zügen darstellen oder ein Stimmungsbild von ihr liefern oder etwa den Menschen in der Ruhe oder in dramatischer Bewegung zum Vorwurf nehmen. Was der Maler aber auch als Object wähle: er ist gebunden an die Erscheinung und an die sonstigen Grenzen seiner Kunst. Er hat schön darzustellen und stellt mit mannigfach beschränkten Mitteln auf einer Fläche dar. Alles Sichtbar-Schöne, welches seine technische Kunst nicht wiedergeben kann — z. B. die Sonne selbst in ihrem vollen Lichtglanz — Alles, was den Anforderungen der Kunst sich entzieht nach Idee und Erscheinung, alle Schönheiten, die sich als Spiegelbild auf einer Fläche nicht schön wiedergeben lassen, sondern darauf wegen der Eigenthümlichkeit ihrer Erscheinung ihre charakteristische Schönheit verlieren, z. B. wegen Dunkelheit oder der perspectivischen Undeutlichkeit in dem Nachbild verschwimmen oder überhaupt unverständlich werden, alles das ist unmalerisch. Es ist danach vieles in der Wirklichkeit schön, was doch dem Maler verfaßt ist. Dies wird häufig vergessen und Maler verwenden ihre Kraft auf Darstellungen oder liefern sogenannte Bravourstücke, bei denen das etwa verführte Rivalisiren mit der Natur von vorn herein unmöglich ist.

Zum malerischen Darstellen auf der Fläche ist für das Verständniß nothwendig, daß das Dargestellte sich durch Licht und Schatten deutlich zeige; Contraste in Form oder Farbe, in Licht, Schatten, Größe, Kleinheit, bestimmt wechselnde Formen werden für eine Vielheit erwünscht sein, damit nicht Alles zusammenfließe, sondern eine wirkliche Raumerfassung herauskomme.

Soll Innerliches in seiner Erscheinung durch das Äußerliche gegeben werden, so muß es der Art sein, daß der Ausdruck verständlich für den Betrachter ist. Abstracte Gedanken lassen sich danach nie malen, weil dieselbe äußere Erscheinung alle möglichen abstracten Gedanken umschließen kann. Man kann nie an der Stirn sehen, was der Mensch denkt, ob er z. B. rechnet, oder eine logische Frage ihn beschäftigt u. f. w. Der Maler kann immer nur die Situation zeigen; dabei allerdings uns den weiteren Zusammenhang errathen lassen. Ein sinnender Mensch, der etwa einen Zirkel in der Hand, geometrische Figuren vor sich hat, wird uns sagen, daß es sich hier um

Geometrie handle. Sitte führt darauf, daß eine Frau in idealer Allgemeinheit aufgefaßt, mit dem Zirkel und geometrischen Figuren die personifizierte Geometria fein solle. Durch Glauben und Sitte können in dieser Weise viele, an sich nicht darstellbare Begriffe ihre hieroglyphische, malerisch-poetische Bezeichnung bekommen. Aber die eigentliche Aufgabe des Malers bilden solche Begriffsdarstellungen nicht. Die Beschränktheit, welche den Plastikern zum Symbol, zur Allegorie nöthigte, ist für den Maler weggefallen. Das volle Erscheinungsleben ist sein eigentliches Reich. Er kann, um ein Beispiel anzuführen, eine Victoria malen, er kann den Tod als Jüngling mit umgestürzter Fackel bilden; er kann auch den einzelnen Sieger oder Sterbenden malen, aber die volle Aufgabe für ihn wäre der wirkliche Moment des Sieges: etwa die Rennbahn, der zum Ziel voran eilende Jüngling, hinter ihm die Wett-eifernden, die Freude und Spannung der Zuschauer, der den Preis, den Siegeskranz erhebende Richter u. s. w. oder der Todte inmitten der ihn Beklagenden. Umfang der Handlung, Ort, Absicht haben dafür zu bestimmen; ein absolutes Gebot oder Verbot giebt es auch hier nicht, wie wir später noch kurz sehen werden.

Woher der Maler den Stoff nehme, aus der Wirklichkeit oder aus der Phantasie, aus der eigenen Phantasie oder angeregt durch Andere: die malerisch-schöne Darstellung ist natürlich seine Aufgabe. Hiefür hat er auf die Freiheit seiner Kunst zu achten. Auch wo er z. B. einen gegebenen Text illustriert, muß sein Werk noch selbständigen malerischen Werth haben.

Seit Lessings Laokoon, wozu Herders Ergänzungen gehören, ist es nicht mehr nöthig, auf die Unterschiede zwischen der Erfassung der Vielheit im Nacheinander der Zeit durch die Poesie und der Vielheit im Miteinander des Raums und der Gleichzeitigkeit näher einzugehen. Doch ist gut, darauf hinzuweisen, daß die Malerei noch viel zu häufig in falscher Weise sich durch die Darstellungsweise der Poesie beeinflussen läßt und als Illustration, auch ohne zu wollen, dient, wo sie für sich frei sein könnte.

Wo Naturtreue sich mit malerischer Schönheit vereinigen läßt: gut. Wo beides sich nicht vereinigen läßt, fragt es sich, was vorgehen soll: die Genauigkeit oder die Kunst. In jenem Falle will das Bild Wahrheit der Wirklichkeit; in diesem Falle wird mit dem Stoffe nach den künstlerischen Anforderungen frei geschaltet.

Große Künstler lehren, wie dies zu geschehen hat. In der kühnen Freiheit, womit sie das bis dahin Gebräuchliche behandeln, schaffen sie neue Anschauungen und Auffassungen; sie sind Ausfluß ihrer Zeit und bilden ihre Zeiten. Aber der große Geist gehört schon dazu, um neu aufzufassen und neu zu sehen. Nehmen wir die Darstellungen der Maria mit dem Christuskinde. Daß Rafael seine Madonna della Sedia oder die des Herzogs von Alba u. s. w. schaffen konnte, welche Änderung der Geister war dazu gegen die Darstellungen der früheren Jahrhunderte nöthig; andererseits, wie hätten

wir je solche herrliche Werke bekommen können ohne die edle, echte malerische Freiheit, mit welcher die damaligen Künstler den überlieferten Gegenstand behandelten (Fig. 44). Nehmen wir als ein weiteres Beispiel die Erschaffung des Menschen von Michelangelo (Fig. 45).

In irdischer Schwere am Boden liegend, noch zu matt an Geist und Körper, um hell zu denken und sich kraftvoll aufrichten zu können, so ist der erste Mensch gebildet, in malerischer Weise die Worte darstellend: Und Gott machte den Menschen aus einem Erdenkloß. Nun folgt: Und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Aber statt daß Michelangelo



Fig. 44. Madonna des Herzogs von Alba. Von Rafael.

versuchte, dies wörtlich darzustellen, bildete er Gott in der Luft schwebend am Rande des Berges, auf welchem Adam liegt. Ein Wehen des Geistes glaubt man zu gewahren im Wehen des Windes, darin Gott schwebt. Er streckt die Rechte gegen den Menschen aus, der ihm matt, sehnfüchtig verlangend die Linke hinhält, damit Gott sie fasse und ihn aufrichte; wir glauben zu sehen, wie schon jetzt, wo der Finger Gottes sie noch nicht berührt, der lebendige Funke überfährt, wie der Mensch in rüstiger Kraft sich erheben muß, mit göttlichem Geiste begabt und vom Boden emporgezogen. Das heißt malerisch seinen Gegenstand erfassen und bewältigen.

Wer nun aber nicht die mächtige künstlerische Kraft hat, jeden Stoff unbekümmert um die Überlieferung der Poesie oder sonstiger Mittheilung nach dem besten Gefetze seiner Kunst umzuarbeiten und selbständig zu ge-



Fig. 45. Die Erschaffung des Menschen. Von Michelangelo.

halten, dem ist der nüchterne Rath zu geben, seinen Stoff nicht aus den bis ins Einzelne ausgeführten Werken anderer Künste zu wählen. Ein Gemälde nach einem Gedichte, in dem Gedanke an Gedanke fest und schön gebunden ist, und welches seinen Gegenstand vollständig verarbeitet, ist schwierig. Nur zu leicht wird der Maler sich verleiten lassen, der dichterischen Beeinflussung nachzugeben und die poetischen Schönheiten, die ihm so sehr gefallen, wiedergeben zu wollen, statt die malerischen Gesichtspunkte hervorzuheben. Die speciellen Schönheiten der Dichtung aber, das Gedankenhafte, die Entwicklung in der Zeit, das Steigern, alles das kann der Maler nicht wiedergeben. Versucht er das, will er gleichsam Zeile für Zeile die Poesie im Bilde erkennen lassen, so schafft er ein Werk, das einer Überfetzung und keiner besonders guten zu vergleichen ist.

Was die Wahl des Stoffes in der Malerei anbetrifft, so werden wir die verschiedenen Arten später betrachten. Es gilt hier erst einen allgemeinen Blick darauf, sowie auf die Composition, auf die künstlerisch anordnende Thätigkeit des Malers zu werfen. Wir können hier füglich die Worte des Aristoteles aus der Poetik anwenden und damit beginnen: „Es muß also, wie in den übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Darstellung Darstellung eines Gegenstandes ist, ebenso auch die Fabel, da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz darstellen, und die Thatfachen, welche Theile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, daß, wenn ein Theil versetzt oder weggelassen, das Ganze auseinandergerissen und zerrüttet wird. Denn was dasein oder auch nicht dasein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen.“ Diese Worte kann Jeder auf die Malerei anwenden. Der Maler mag nur das neunte und die folgenden Capitel der Poetik weiter lesen, um sich im Einzelnen die Nutzenwendungen daraus zu ziehen. Ich will hier noch einen einzelnen Satz für die Wahl des Stoffes herausgreifen: „Von den einfachen Fabeln oder Handlungen aber sind die epifodenreichen die schlechtesten. Ich nenne nämlich epifodenreich eine Fabel, in welcher es weder die Wahrscheinlichkeit noch die Nothwendigkeit fordert, daß die Auftritte so und nicht anders aufeinander folgen.“ Der Maler, der diese Lehre vor Auge hat, wird sicherlich nicht seine Gemälde überladen durch unnütze Einflickungen und Nebenscenen, die eher ein Werk verwirren, als daß sie die gewöhnliche Absicht des Künstlers erfüllen, sein Werk reich erscheinen zu lassen. Alle in sich geschlossenen malerischen Erscheinungen sind auch als selbständige Gemälde zu behandeln und somit auch durch Rahmen u. dergl. selbständig hinzustellen. Die einzelnen Werke können sich dann allerdings ergänzend aneinanderreihen.

Es gilt sich daran zu erinnern, daß die allgemeinen sogenannten Compositions-gesetze über Einheit und Mannigfaltigkeit, Abgeschlossenheit, Contrast und Harmonie der Theile u. s. w. nicht willkürliche Schulklügeleien sind,

fondern sich aus den Anforderungen eines sicheren und schnellen ästhetischen Begreifens ergeben. Gestaltungen, Licht und Schatten und Farben-Wirkungen des Bildes sind danach zu bemessen und zu behandeln. Die Contraste sind dazu da, einander zu heben, aber sie dürfen nicht mißfällig auf das Auge wirken; die Einheit der Haltung und der Idee des Bildes muß in aller Mannigfaltigkeit erhalten bleiben; jede Form, die uns gezeigt wird, hat Bezug, schon in ihrer Linearwirkung, auf alle anderen Formen. Selbst wo der Maler ein realistisches Lebensbild giebt, bei dem Alles den Anschein des Zufälligen haben muß, und wo er deshalb seine Compositions-Kunst und Kenntniß verstecken muß, kann er ihrer doch durchaus nicht enttrathen.

Das Bild soll als Ganzes eine in sich geschlossene, vollständig durch sich selbst erklärte Anschauung geben, soll eine kleine Welt für sich sein, in der unsere Phantasie nicht abgezogen von Anderem, während der Betrachtung ganz concentrirt lebt. Ganz äußerlich wird diese Scheidung von allem Andern und diese Selbständigkeit durch den Gemälderahmen ausgedrückt. Je mehr das Bild mit einem Andern im Zusammenhang der Anschauung und Phantasie steht, desto geringer wird die Sonderung sein können, z. B. bei einem decorativen Wandgemälde, wenn das Bild nur einen Theil des ganzen inneren architektonischen, plastischen und fontigen Kunstwerks, das auf den Beschauer wirken soll, ausmacht; je weniger das Bild mit seiner Umgebung zusammenhängt, also etwa ein Gemälde mit einer Landschaft an einer Zimmerwand, je mehr es für sich bedeutet, desto deutlicher muß der Rahmen es als ein durchaus selbständiges Object charakterisiren.

Auch beim Bilde finden wir für eine Vielheit die gewöhnlichen Auftheilungen: die symmetrische — namentlich im ernsten Stil und in der Verbindung mit der Architektur —, die dreitheilige, fünfteilige u. s. w. Die gebräuchlichste ist die Dreitheilung nach Höhe und Breite: Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund; Mittel- und Seitengruppen. Die Gruppierung muß natürlich immer der Art sein, daß sie die Vielheit schnell überfichtlich macht und doch die Einheit nicht zerprengt, und daß die Hauptsache nicht vergessen wird; anderen Falls fällt das Gemälde in seine einzelnen Partien auseinander.

Gehen wir zur Erläuterung von einem Figurenbild aus, noch ohne Berücksichtigung des Colorits nur auf die Hauptlinien Rücksicht nehmend.

Die plastische Figur wird immer gegen einen neutralen Hintergrund gestellt gedacht. Sobald der Maler in seinem Bild einen bestimmten Hintergrund anbringt, hat er für seine Figur sogleich mit den im Hintergrund sich zeigenden Linien zu rechnen (z. B. für eine stehende grade Figur mit den Linien der Möbel, der Vorhänge, der Wanddecoration des Zimmers, oder der Bäume des Waldes, in dem sie sich befindet). Wie sie sich zu einander verhalten, ob sie contrastiren, sich schneiden oder parallel laufen, die Haupt-

linien im Bild zusammentreffen oder aus dem Bild hinausführen u. f. w. wird von größter Wichtigkeit.

Die einzelne Figur selbst verlangt natürlich die ihr eigenthümliche Charakteristik und Schönheit. Grazie also verlangt Mannigfaltigkeit und schöne Bewegtheit; wie schon bei der Plastik bemerkt, dürfen dann Antlitz, Brust und Unterkörper sich nicht alle in gleicher Weise, z. B. en face, zeigen, fenkt der Kopf sich nicht nach der abwärts hängenden Schulter, sondern gegen die erhobene, hat beim Stehen die der erhöhten Schulter entgegengesetzte Hüfte die höhere zu fein. (Beispiel Ingres' Quelle.)



Fig. 46. Die Erschaffung des Weibes. Von Michelangelo.

Auf die Verticale componirt werden die meisten Stand-Portraitbilder. Eine ausgezeichnete ideale Vertical-Composition giebt Ingres' Quelle; die Horizontale kann etwa Cabanels Venus Anadyomene zeigen.

Bei zwei Haupt (Figuren) -Linien handelt es sich darum, ob sie parallel laufen, oder unter welchen Winkeln sie sich schneiden oder überhaupt im Bilde gegen einander stehen, z. B. nach oben sich gegen einander neigen (Heimführung Mariae nach Rafael) oder auseinandergehen, ob die eine Linie vertical, die andere (oben) gegen dieselbe oder von ihr weg gerichtet ist. (Auseinandergehend z. B. Jugend und Vergänglichkeit von Guido Reni.) Auf die Verticale gegen die Horizontale sind gewöhnlich die Pietà-Darstellungen componirt. Eine andre Version giebt Rafaels St. Michael mit Satan unter feinem Fuß.

Mit der Dreiheit bekommt es der Künstler leichter. Es kann dafür auf früher Gefagtes zurückgewiesen werden, z. B. wie Mutter und Kind gegen den Mann Gegengewicht giebt, das Kind im Arm der Mutter, von dieser gleichsam umschlossen, zeigt eine sich umfassende Zweiheit; das Kind freier von der Mutter gelöst, macht ein entsprechendes Gegengewicht erwünscht, erwünscht deshalb so oft den Johannesknaben zum Jesuskind (Fig. 43).

Es ist für die Dreiheit am bequemsten, wenn die Mitte den beherrschenden Theil bildet. Hier tritt dann die Composition, zusammengefaßt durch das Dreieck gern ein. Doch ist natürlich vollste Freiheit. Betrachten wir z. B. die Erschaffung des Weibes nach Michelangelo (Fig. 46).

Wir sehen 3 Figuren in der Zweitheilung. Gott bildet die eine Seite. Alle Linien führen zu ihm hin. Sein Haupt beherrscht das Ganze. In der steilen, unten sich einziehenden Mantellinie, correspondirend mit dem Gegenüber, schließt die Figur ab. Es vermitteln zu der Steilen die Wellenlinien des Haupts und der Haare und der Schulter. Adams Beine geben die Linie der Basis, aber von der Wölbung der Brust an, geht über den leise zurückgedrückten Kopf und Eva's Rücken und Haupt die Linie zu der erhobenen heran- oder vielmehr hervorwinkenden Hand und darüber zum Haupt Gottes.

Eva's Arme nehmen diese Linie ebenfalls auf, sie wesentlich verstärkend. Welche Macht, welcher Ausdruck in dem Bilde, welche Kunst schon in solcher Linien-Charakteristik!

Eine umgekehrte Pyramide, in der die Linien von den höheren Seiten auf die tiefere Hauptfigur führen, zeigt z. B. Velasquez' Krönung der Maria.

Je strenger der Stil, wurde schon bemerkt, desto strenger, resp. symmetrischer wird componirt, also dort, wo das Bild sich einer strengen architektonischen Ordnung einfügen, nicht davon abstechen soll. Für eine strenge, aber Schönheits- und Grazie-verklärte Composition denke man etwa an Rafaels fixtinische Madonna.

Je mehr der Maler das Hauptgewicht auf das Colorit legt, desto freier wird er in Bezug auf Linear-Composition, hat dafür aber coloristisch wieder abzuwägen.

Es gilt stets die Hauptsache sogleich herauszufinden und Alles übersichtlich zu machen: zu dem Behuf, fahen wir, wird eine größere Vielheit gruppiert.

Betrachten wir dafür zuerst das Abendmahl von Lionardo da Vinci (Fig. 48):

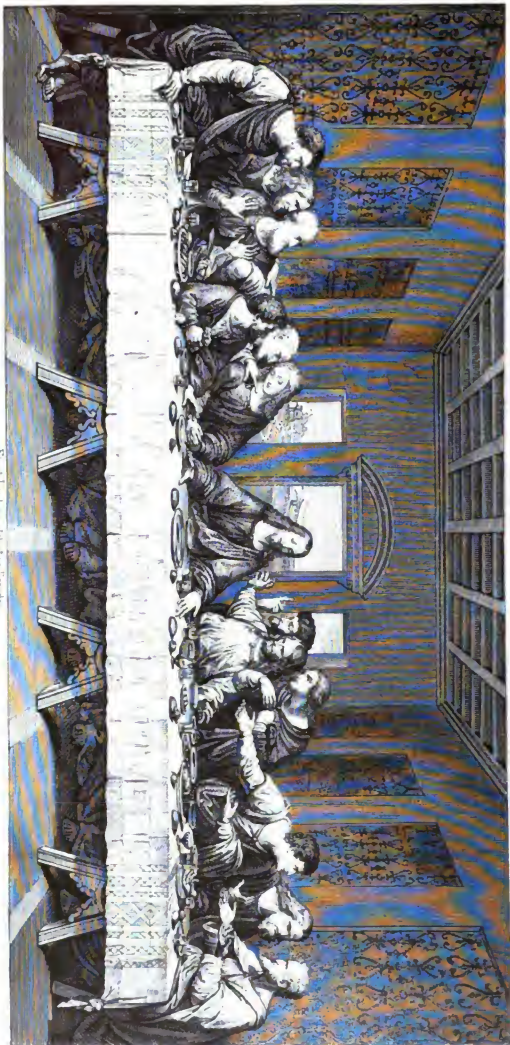
Es sind 13 Personen, an einem Tisch vereint, darzustellen, Christus und die 12 Jünger. Christus ist Mittelpunkt. Alle Linien der äußeren Umgebung des Zimmers in Decke und Boden führen perspectivisch zu seinem Haupte. Christus ist en face. Die beiden Eckfiguren am Tisch schließen die Versammlung in sich ab. (Würde z. B. eine derselben nach Außen mit dem

Gesicht gewandt sitzen und so aus dem Bild herausweisen, so wäre die dargestellte Aufmerksamkeit und Geschlossenheit sogleich gestört.) Christus ist für sich. Zu seinen Seiten sind je 6 Jünger. Durch seine Stellung und



Fig. 47. Krönung Mariae. Von Velasquez.

die Haltung seiner Arme und Hände verbindet er die Seitengruppen mit sich, dem Centrum. Lionardo läßt, um Monotonie zu vermeiden, nicht alle Jünger das Antlitz gegen Christus wenden. In ihrer Aufregung besprechen sich einige auch unter einander, aber dann weisen doch Arme und Hände



Leonardo da Vinci, *Das Abendmahl*

Fig. 48. Das Abendmahl des Leonardo da Vinci



Fig. 49. Die Kreuzabnahme. Von Rembrandt.

auf Christus hin. Die je 6 Figuren sind wieder zu drei und drei zusammengegruppirt, so daß wir eine Fünfteilung erhalten. Die Lichtfülle durch die geöffnete Thür verstärkt Christus' Hoheit und Bedeutung. Dabei hat Lionardo sich gehütet, die Gestalt des Judas übermäßig hervorzuheben, wie wir wohl bei andern Meistern sehen, die denselben durch Häßlichkeit, verstorren, bösen Gesichtsausdruck gleich kenntlich machen. Die Jünger wissen nicht, wer unter ihnen Jesus verrathen wird, und so hat Lionardo Recht, wenn er es nicht besser weiß und Judas nicht deutlich zu einem fatanischen Verräther stempelt, daß der Zuschauer auf den ersten Blick ausruft: Der muß es sein. Durch den krampfhaft umschlossenen Geldbeutel und das düstere, harte, geizige Gesicht ist er genugsam charakterisirt.

In diesem Fall haben wir eine einfache Längsauftheilung. Bei einer größeren Anzahl von Personen werden dieselben nach Vordergrund, Mittelgrund u. s. w. sich zu gruppiren haben. Dabei darf natürlich eine Gruppe die andere nicht decken. Sie müssen deshalb über einander (pyramidal oder in Reihen über einander) oder etwa ring-weise componirt werden, daß vom Vordergrund sich die Gruppen zusammenschließend nach hinten in einem Ring darstellen, wobei etwa die obere Mittelgruppe dominirend bleibt. Für pyramidale Composition mag auf Rembrandts Kreuzabnahme verwiesen werden (Fig. 49), die, nebenbei bemerkt, beweist, wie der Meister sich auf die Linearcomposition verstand, wenn er sie anwenden wollte. Die Composition mit Vordergrund-Gruppen zeigt Rafaels Schule von Athen (Fig. 50). Hier führen die perspectivischen Linien des Gebäudes zwischen Plato und Aristoteles, indem beide gleichbedeutend neben einander dargestellt sind. Würden sie sich in dem Einen oder dem Andern treffen, so würde diese Figur das Übergewicht bekommen und danach Alles sich verschieben. Die Gruppe links im Vordergrund ist für sich wieder pyramidal aufgebaut. — Die ganze große Auftheilung des Übereinander sehe man etwa in Kaulbachs Zerstörung von Jerusaleum (Kaulbach hat Rafael, den großen Meister der Composition vom Einfachsten bis zur größten Vielheit, wohl studirt, kann aber das Schema öfter nicht verdecken). Die Hauptbedeutung kann der Maler je nach seinem Stoffe in die eine oder andere Region, also die Hauptsache etwa in die Mitte des Vordergrundes oder des Mittelgrundes verlegen; die Tiefe des Bildes wird den kleiner werdenden Hintergrund gewöhnlich dafür nicht passend erachten lassen. Wird das Hauptgewicht nach einer Seite gelegt, so muß diese so bedeutungsvoll ausgezeichnet sein, daß sie Gegengewicht gegen Mitte und andere Seite giebt.

Was so für Figuren gilt, gilt in weiterer Weise auch für alle anderen im Bild bedeutenden Formen: auch der Landschaftler gruppirt seine Bäume, Felsen, Gebüsche u. s. w., wägt gegen einander ab, vertheilt nach Vordergrund, Mittel- und Hintergrund.

Von den einfachen Gestaltungen führt dies zum weiteren malerischen .

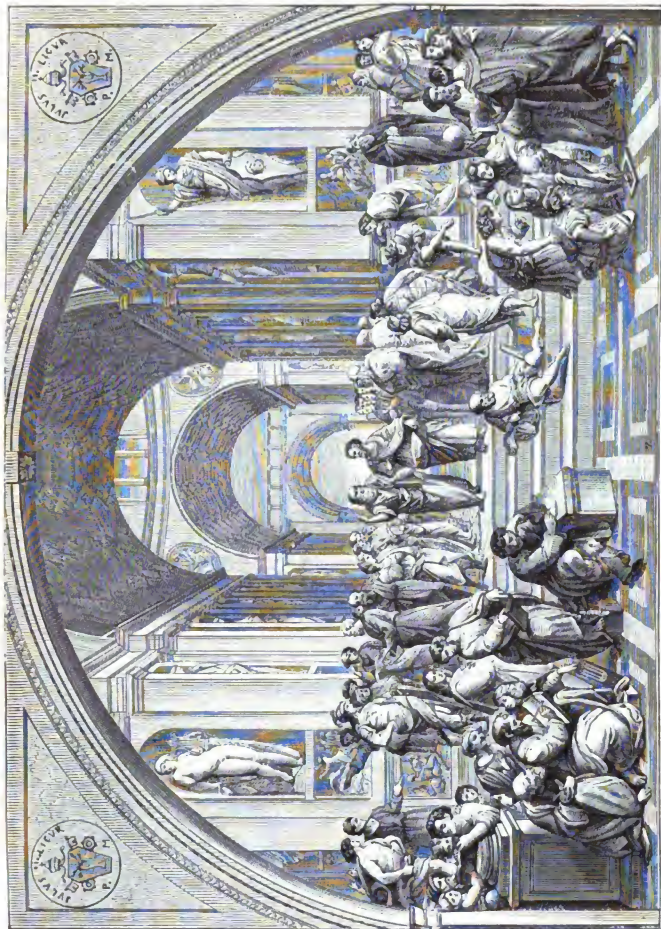


Fig. 59. Die Schule von Athen. Von Rafael.

Componiren nach Licht und Schatten und nach den Farben. Auch hier ist das Hauptgesetz innerhalb des Charakteristischen des Bildes — licht oder trüb oder düster, helle erregende oder trübe Farben —, das Auge möglichst in der Auffassung zu unterstützen und nach allen Anforderungen der Einheit und Mannigfaltigkeit, der Harmonie u. f. w. für Licht und Farben zu befriedigen.

Die Einheit giebt die im Bilde angenommene Lichtquelle, wonach die Beleuchtung mit all ihrem Licht und Schatten sich allgemein regelt. Der Maler hat nun die Schwierigkeit, auf einer Fläche die Tiefe darzustellen mit verhältnißmäßig geringen Lichtmitteln, wie früher schon angeführt wurde; um so mehr hat er die Kunst der dahingehörigen Wirkungen, der Luftperspective u. f. w. zu studiren. Zuerst im Allgemeinen: man erkennt Hell auf Hell, Dunkel auf Dunkel nicht so gut, wie Hell auf Dunkel und Dunkel auf Hell. Der Maler verwendet diese einfache Wahrheit. Die alte Doctrin war (Lairresse Malerbuch) mit Hülfe eines etwas wolkigen Himmels, durch den man Willkür in Beleuchtung und Schatten bekommt, stets lichte Figuren gegen einen dunklen Hintergrund oder dunkle Gestaltungen gegen einen lichten Hintergrund zu setzen. (Es kann dadurch eine eigenthümliche Monotonie einreißen und riß im vorigen Jahrhundert nach dieser geistlos ausgeführten akademischen Doctrin öfter ein, über deren Grund man sich wohl vergebens den Kopf zerbricht, wenn man die Vorschrift nicht kennt.) Damit Dinge auseinandergehen, sich gegenseitig abheben, verwendet man den Contrast. Die Mannigfaltigkeit von Licht und Schatten hebt gegeneinander und unterflützt nun auch sonst das Auge, um ihm besondere Wirkungen zuzuführen, ganz abgesehen noch vom eigentlich Gefühlvollen, das darin wirkt. So wird z. B. ein Bild voll Licht vielleicht auf einen dunklen Gegenstand, einen dunklen Baum oder Felsen, ja auf eine einzige dunkle Gestalt (z. B. in einem glitzernden Meerstrandbilde auf eine Fischersfrau in schwarzem Anzug, die den im Abendglanz verschwindenden, in hohe See fahrenden Fischer-Pinken nachschaut) componirt. Ohne diesen Contrast würde das Ganze flau erscheinen. Tiefe einer Landschaft wird am bequemsten durch Licht und Schattenwechsel hervorgebracht, indem z. B. Schattenstreifen mehrfach vom Vordergrund bis zum fernen Hintergrund die Gegend auftheilen. (Gewöhnlich hielt man früher den Vordergrund, wenigstens in einer Seitenpartie, in Bäumen u. dgl. dunkel. Jetzt legt man auch vorn wohl einen Lichtstreifen, dann dunkle Partie, danach die weiteren Abtönungen, Fig. 51.)

Figuren stellt man, des charakteristischen Erkennens wegen, gewöhnlich licht gegen einen dunkleren Hintergrund. Anders, gilt es besondere Licht- und Schatten-Effecte, wie nach Rembrandts Vorgang z. B. Jan Vermeer sie für seine Figuren, dunkel gegen helle Wände, u. dgl. geliebt hat.

Wie mit Licht und Schatten und, natürlich, den dazwischen liegenden

Übergängen, so verhält es sich auch mit der Farbencomposition. Der Colorist muß seine Bilder gleich in Licht und Schatten und Farben sehen.



Fig. 51. Die Furt. Gemälde von Claude Lorraine.

Rembrandt, Rubens u. f. w. entwarfen, gruppirten, componirten mit einem Worte gleich darin.

Die Art des Bildes verlangt auch hier je ihre eigenthümliche Charakte-

ristik. Nur Eins und das Andere sei hinweisend dafür angeführt. Die Farbenwirkung tritt hier in Geltung. Die hellen, erregenden, sogenannten Plus-Farben wirken anders als die düsteren, die Minusfarben. Es gilt hiefür, für die Harmonie u. f. w. das früher bei den Farben Angeführte. Man erinnere sich, daß Gelb, Roth, Blau im Lichtverhältniß von 3, 5, 8 stehen. Bei einem allgemeinen harmonischen Eindruck hat man hiermit zu rechnen, die Mittelfarben, wie sich versteht, nach den entsprechenden Haupt-Farben gemessen. Sobald man etwa 4 Theile Gelb, 6 Theile Roth, 6 Theile Blau im Bild hat, dominiren die hellen, erregenden Farben und verändern gegen 3, 5, 8 oder 3, 4, 9 u. f. w. gewaltig den Charakter des Bildes. (Interessant sind die auf Gelb, Roth, Blau componirten Bilder von Mariae Empfängniß, wo Maria in roth und blauem Gewand in der Luft-Goldglorie zu schweben pfllegt.)

Die Farben, sagt übrigens Laireffe schon trefflich, haben für den Maler keinen befondern Rang. Es wäre damit wie mit dem Schauspieler, der nun einen König, dann einen gewöhnlichen Mann, dann einen Stummen spiele. Der gewöhnliche heitere Farbeninn verlangt Reichthum an Farben. Feiner coloristischer Geschmack findet dabei die richtigen Complementär-Farben und Übergänge; das Ganze wird dann doch einheitlich und wohlthuend. Fehlerhaft ist Buntheit, Klecksigkeit d. h. Fehlen der Einheit und Harmonie.

Eine befondere Composition (Burnets Lehre über malerische Composition, mit besonderer Bezugnahme auf Cuypp) hat man nach dem Gegeneinanderabwägen der Plus- und Minus-Farben durch eine Diagonaltheilung des Bildes zu bestimmen gesucht, wo auf der einen Seite (z. B. Landschaft gegen Luft) die kalten, auf der andern Seite die warmen Farben dominiren.

Man kann nun auch, was in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zu so hoher malerischer Fugirungskunst ausgebildet wurde, ein Bild auf eine Hauptfarbe componiren oder auf eine einfache Farbenreihe; z. B. von Gelb ins Röthliche, Roth, Rothbraun, Braun, Schwarz. Rembrandt ward dafür der Meister, wie Bach für die Fuge in der Musik. Die Hauptfarbe muß immer die kräftigste im Bilde sein und alle andern beherrschen. Ein Kunstgriff ist dabei, diese Hauptfarbe in andern Partien wieder vorsichtig anzubringen — gleichsam ein musikalisches Thema in andern Piècen anklingen zu lassen, wie Wagner das so meisterlich zu üben weiß. Will man eine Farbe stark hervortreten lassen, so stellt man die Contrastfarbe dazu, also zu Gelb dann Blau. Anders läßt man sie durch ihre Übergangsfarben zu den andern verschwimmen. Für die Farben selbst giebt es das allgemeine, früher angeführte Schema, doch der Künstler ist, wie schon dort bemerkt wurde, durch seine unendliche Nüancirkraft, welche jede Mischung, jedes Licht- und Stärkeverhältniß der Farbe ergiebt, innerhalb der allgemeinen Schranken, frei.

Die Technik und die Feinheiten des eigentlichen dahinbezüglichen Malens

sind hier natürlich nicht wiederzugeben, noch läßt sich das beschreiben. Hier lehrt und weist die Kunst selbst nur durch Sehen. — Die Lichteinheit im Bild giebt, wie schon bemerkt, das darin angenommene Licht, das durch seine Art (Sonnenschein, Mondschein, Kerzenlicht, Morgendämmerung u. f. w.) allen Farben ihre befondere Modulation giebt und nach hellen und Schatten-Partien mathematisch Alles regelt. Es giebt dem Bild seine bestimmte Haltung. Je neutraler die Beleuchtung und je mehr sie nur als Helle erscheint, desto reiner tritt jede Farbe für sich hervor. In früheren Zeiten wußte man nur diese reinen Farbenerrscheinungen zu verwenden. Die Veränderung, welche jede eigenthümliche Beleuchtung und welche die Reflex-Wirkung bewirkt, lernte man erst seit dem 16. Jahrhunderte beherrschen: damit konnte man erst Landschaften und Interieurs darstellen, überhaupt erst Stimmungsbilder malen.

Man denke an ein sogenanntes Interieur-Bild, an ein Zimmer, das durch ein Fenster erhellt wird. Wände, Boden, Vorhänge, Geräte, Gewänder und dergl. sind darin farbig. Aber je nach der durchs Fenster einfallenden Beleuchtung und dem Reflectiren von Wand, Boden u. f. w. ist keine Farbe darin rein für sich und unbeeinflußt. Alles wirkt hier aufeinander, Reflexe werfen ihr Licht ins Dunkel, und nicht bloß als Licht, sondern auch als Farbenreflexe. Es ergiebt sich aus diesem Aufeinanderwirken ein unbeschreiblicher, endloser, gleichsam mystischer Zusammenhang, der psychisch als befondere Stimmung wirkt. Rembrandt erschloß mit den großen Kleinmeistern, die von ihm lernten, dieses Gebiet, wie es poetisch erst Boz-Dickens gewann.

Wo der Maler auf solche Wirkungen des Helldunkels, der Schatten, der Reflexe ausgeht, muß er seine Beleuchtungsweise natürlich besonders wählen. Er läßt das Licht z. B. von hoch oben einfallen in einen bedeckten Raum. Nun ist der Boden hell beschienen. Er reflectirt von unten gegen die den directen Lichtstrahlen entzogenen, dämmernden Partien. Das giebt eine Mannigfaltigkeit und Besonderheit der Wirkung. Z. B. ist das Gesicht eines Mannes gegen das von oben einfallende Licht durch einen breitrandigen Hut beschattet, wird aber von unten durch Reflex doch erhellt: etwas Unnatürliches frappirt uns darin und doch ist die Beleuchtung, wenn auch ungewöhnlich, wahr.

Was das technische Verfahren in Bezug auf Material anbelangt, so malt der Maler auf Flächen von Holz, Stein, Metall, Leinwand, Papier, Leder, Elfenbein, Porcellan, Glas u. f. w. Das Verfahren ist danach und nach den nöthigen Farben ein verschiedenes. Bald deckt er den Grund mit den Farben und benutzt ihn nur als Halt für dieselben, wie z. B. bei der Ölmalerei; bald benutzt er den Grund des Materials der Fläche selbst, wie in der Aquarellmalerei, wo er das glänzende Weiß des Papiers durchscheinen läßt, die Farbe durchsichtig darüber legt. Die Aquarellmalerei vermag dadurch eine sehr große Wirkung in Bezug auf Leuchtkraft des Gemäldes hervorzubringen. Die Gouachemalerei benutzt die Farben wie die Aquarellmalerei, nur daß sie dieselben undurchsichtig, deckend behandelt. Die

Paftellmalerei gebraucht trockene, farbige Stifte, deren Striche die sodann verreibt. Bei der Ölmalerei gehen die Farben vermittelt des verbindenden Öles die leichtesten Verschmelzungen miteinander ein. Bei der vor der Ölmalerei allgemein üblichen Temperamalerei wurden die Farben durch Leimwasser, geschlagenes Eigelb, den Saft aus den zarten Sprossen des Feigenbaumes gebunden; es ward auf Holz und Leinwand gemalt, welches einen Gypsgrund bekommen hatte, dann auch auf trockner Mauer. Das Malen auf trockenem Grunde heißt im Gegenfatze zu dem auf naffem Grunde (*al fresco*) auch *Seccomalerei*. Die Alten überzogen wohl ihre Malereien mit einer Wachsauflösung; sodann wurde durch nahgebrachte glühende Metallplatten (?) das Wachs in die Farben hineingeschmolzen. (Oder wurde auf die heiße Wand gemalt?) Nach dem Einbrennen (*εὑραιέω*) wird diese Art Enkaustik genannt. Bei der Frescomalerei werden die Farben auf einen feinen, feuchten Mörtelgrund aufgetragen, der mit den Farben zugleich trocknet, wodurch sie ihre Haltbarkeit bekommen. In neuerer Zeit findet die *Stereochromie* große Verbreitung für Wandgemälde. Auf trocknen Grund werden die mit destillirtem Wasser gelösten Farben aufgetragen; sodann wird das Bild mit Wasserglas überspritzt und dadurch geschützt.

Jede Art hat ihre eigene Technik und ihren eignen Stil. So z. B. das Aquarellbild gegen das Ölbild; so muß die Frescomalerei in größeren Zügen und schnell und kann nur mit bestimmten Farben malen: sie ist an die Näße des Kalkes und feinen verhältnißmäßig größeren Mauergrund gewiesen. Sobald dieser eingetrocknet ist, ehe der Maler ihn hat bemalen können, muß er wieder heruntergeschlagen und frisch aufgestrichen werden. Dadurch wird der Maler gezwungen, im Großen und Ganzen zu arbeiten, einen breiten kühnen Pinselstrich zu führen. Er wird sich also an die Hauptfachen halten und Nebenfächliches bei Seite lassen oder vernachlässigen. Von der Architektur in eigentlicher Weise als Rahmen umschlossen, ist das Frescobild in feinem Stil vom Architektonischen abhängiger und ist dadurch in dem ganzen Aufbau, in den Linien desselben auf einen strengeren, jenem entsprechenden Stil gewiesen. Darum sagte Michelangelo, daß die Frescomalerei die Malerei für Männer, die Ölmalerei aber eine Kunst für Weiber sei. Weil die Frescomalerei in der Farbengebung beschränkt ist, wird sie um so mehr auf die Bedeutung des Darzustellenden achten und auf die eigentliche Composition auf Gruppierung, Linienführung, Rhythmus der Formen. So wenig nun z. B. die Technik des Orgelspieles anwendbar ist auf Klavierpiel, so wenig die des Fresco für Ölgemälde. Im Allgemeinen sind wir in Deutschland jetzt so wenig an Frescomalerei gewöhnt, daß meistens bei deren Anblick der Beschauer Enttäufchung fühlt und ihre Art armelig zu nennen geneigt ist, weil er die aus der Ölmalerei entlehnten Anforderungen der Farbentiefe, der mannigfaltigen Vielheit und der sorgfältigen Ausführung des Einzelnen nicht erfüllt sieht, das aber, worin die Frescomalerei sich auszeichnet, Größe, Kühn-

heit, dann die Trefflichkeit der Composition felten zu würdigen versteht. Frescobilder verlangen, wie die Plastik, ein längeres Vertrautsein, um zu gefallen und dem Beschauer ganz aufzugehen. Wo die Frescomalerei wenig angewandt ist, werden wir häufig oder gewöhnlich ein Drängen des Malerischen zum Zierlichen und Kleinlichen finden; sie schützt dagegen. Gegenfatz gegen Fresco zeigt die Miniatur-Malerei mit ihrer minutiösen, nur mit Pünktchen und Strichelchen operirenden Ausführung und die Klein- und Fein-Malerei, die sich daraus entwickelte.

In Kürze noch einige Einzelheiten in Bezug auf das Malerische. Die Malerei will auf der Fläche Körper geben. Dazu bedarf sie, wie wir sahen, der Uebergänge vom Lichteren zum Dunkleren, vom Bestimmten zum Unbestimmten, wodurch wir die Körperlichkeit, die Tiefe des Raumes u. s. w. erkennen, des Wechsels von Licht und Schatten, des Wechsels in der Körperform. Man kann sagen, daß Wechsel ganz allgemein die Grundbedingung des Malerischen ist. Alles Einförmige, Gleichförmige, keinen Schatten Zeigende ist ihr unbequemer. Eine glatte, neu und gleichmäßig bemalte Mauer ist ihr für die Nachbildung verhaßt; das alte verfallene Gemäuer voller Lücken, hier und da mit herabgefallenem Bewurf, von Gras, von Moos bewachsen, ist ihre Freude. Ein glattanziehender Frack und ein durch Strippen glattgezogenes Beinkleid sind in der Einförmigkeit unmalerisch; sie giebt hunderte geschneigte, glattschauende und glattlächelnde Dandys für einen Trupp Landsknechte oder Zigeuner. Wir können einen guten Einblick gewinnen, wenn wir die Nachbildung des Nackten in Betracht ziehen. Warum bildet durchschnittlich der Maler nicht so gern das Nackte des Menschen wie der Bildhauer? Vor allem will er gewöhnlich nicht die allgemeine ideale Form, sondern den Menschen in seinem bestimmten Zusammenhang mit der wirklichen Welt zeigen, wie dies dem Wesen seiner Kunst so sehr entspricht. Hiezu gehört, wie sich von selbst versteht, die menschliche Tracht, unter Umständen sogar die geschichtliche Treue derselben. Davon abgesehen — die Wahl des Stoffes könnte ja leicht helfen — kommen die technischen Schwierigkeiten in Betracht. Wir sehen den Maler mit wenigen Ausnahmen die volle Nacktheit scheuen, sie wenigstens nicht als Hauptfache behandeln. Die großen Maler des Nackten sind zu zählen — ein Michelangelo, Correggio, Tizian, Rubens und wenige Andere. Michelangelo bildet seine Menschen, seine Heiligen nackt, Correggio legt seine entkleidete Antiope, Tizian seine sogenannten Venusbilder ohne Gewandung vor unsere bewundernden Blicke; auch Rubens scheint oft im Nackten zu schwelgen. Haben andere Maler etwa aus sogenannten Sittlichkeit und Schamgefühl das nicht gethan? Sie hätten wenig Grund zur Scham gehabt, wenn ein Michelangelo sich nicht schämte. Der Grund ist einfach, daß die Wenigsten ohne scharfe Lichtcontrasten das Nackte der größeren Partien, z. B. des Rückens, des Schenkels zu malen verstehen, weil sie bei einer gleichmäßigen Beleuchtung das leise

Licht- und Schattenpiel nicht festhalten können wegen Mangels an Kenntniß der Formen. Sie bringen einen Wirrwarr von Licht und Schatten, keine richtige Körperlichkeit heraus; man muß genau die Muskeln kennen, um mit dem Auge so fest jede Erhöhung und Vertiefung zu fühlen, daß man auch die leiseren Andeutungen festhalten und wiedergeben kann. Ein Tizian und Correggio zeigen einen taufendfältigen feinen Wechsel in der Behandlung des Fleisches, den richtigen Wechsel; sie brauchen keine starke Nachhülfe durch ein stark einfallendes, schattendes Licht: sie malen da Körper, bilden da die plastischen Formen heraus, wo Andere nur einen flachen Rücken, einen flachen Schenkel bilden könnten, wenn sie nicht durch Beleuchtung, die starke Schatten und helle Lichter zeigt oder durch ein Übermaß in der Behandlung der Musculatur sich hülften. Aus diesem Grunde sehen wir das Nackte, wo es in größeren freien Partien gebildet ist, häufig so behandelt, als ob der Maler eine Anatomie geben wolle; aus diesem Grunde wählt er lieber die verkümmerten oder die athletischen Formen, als eine sanfte, leichtschwellende Schönheit der Glieder. Es fehlt am Können, nicht am guten Willen, wenn die menschliche Schönheit des Nackten nicht öfter gebildet wird; für die Meisten ist sie unmalerisch, weil sie nicht genug Wechsel darin sehen oder, wenn sie ihn auch sehen, nicht die tiefere Kenntniß besitzen, welche dazu gehört, ihn wiederzugeben. Obwohl das Gesicht durch seine Formation dem Maler unendlich viel bequemer ist, indem Nase, Augenrand, Schnitt der Lippen u. s. w. ihm den verlangten Wechsel in Form und Licht gewähren, sehen wir darum den Maler doch am liebsten es in eine Stellung bringen, bei welcher ihn der Schatten unterstützt; er nimmt es nicht gern voll oder ganz Profil. Ein Portrait, wie es Hans Holbein der Jüngere zu malen verstanden hat, ohne die genannten pittoresken Effecte, im vollen Lichte, z. B. sein Erasmus, ist wohl den meisten Portraitmalern geradezu unmöglich. Aber selbst die Beleuchtung hebt nicht so sehr über die Schwierigkeit, als daß der Maler nicht den harten, schroffen, verwitterten, runzligen Köpfen für gewöhnlich einen Vorzug vor den glattflirigen, glattwangigen geben sollte; weswegen er auch einen Schatten werfenden Hut, eine Binde um den Kopf, überstehendes einrahmendes langes Haar, Bart u. dergl. so gern benutzt. Der Maler gebraucht Contraste, um wirken zu können, Contraste in Licht und Schatten, in den Formen, in den Farben; aber solche Contraste müssen es sein, die er in eine höhere Harmonie bringen kann. Auch daraus ist zu erkennen, warum er eine frühlinggrüne Landschaft weniger gebrauchen kann, als die herbliche mit ihrem bunten Laube, warum er eine Ruine lieber hat, als ein blankes Palais, warum er keine glatten Kleider, sondern Falten werfende haben will, warum ein Bettler malerischer zu sein pflegt, als ein Stutzer, ein verwetterter Marodeur oder ein Räuber malerischer, als der bestgefchniegelte Gardesoldat. Das Schwerste für die Malerei ist aber darum auch die einfache Schönheit.

So hat die Malerei die ganze Erscheinungswelt im Schein für die Kunst gewonnen, nach Wirklichkeit und den Bildern der Phantasie.

So vielfach, wie nun die (ästhetische) Art unseres Schauens und dessen Wirkung auf die Phantasie des Betrachters, resp. die Wirkung der bildlich wieder fixirten künstlerischen Phantasie selbst, kann die malerische Darstellung sein.

Man sieht ein Object an auf seine allgemeinen schönen Formen, seine schönen Farbenercheinungen, seine plastische Wirkfamkeit, seinen charakteristischen Ausdruck des Wesens, somit auf seine Wahrheit, sein Leben, seinen Geist, auf das eigenthümliche Gefühl darin, die eigenthümliche Phantasie



Fig. 52. Milchgefäß mit archaischen Figuren.

u. f. w., auf sein Detail oder seinen Gesamteindruck, auf seine momentane oder dauernde Erscheinung und wie nun weiter. Die Nüancirungen dabei sind nicht zu zählen. Jeder originelle Meister bringt eine eigenthümliche. Jeder geniale Künstler lehrt seine Mit- und Nachwelt durch seine Werke neu und eigenthümlich sehen, auffassen und in Folge dessen empfinden, Neues in die Welt hineinführen und hineinempfinden. Nach folchem Neuen sehnt sich ja immer die Zeit, wenn Älteres durchempfunden ist.

Die Malerei begnügt sich also etwa anfangs mit Umrisszeichnungen und Färbung derselben zur besseren Hervorhebung, ohne an Licht und Schatten und Farbenverschmelzungen zu denken. Menschen und Thiere und Geräthe, überhaupt Dinge, die durch Umrisse schon sich genugsam charakterisiren lassen, werden dazu in ihrer Bedeutsamkeit am liebsten gewonnen werden (Fig. 52).

Die Leichtigkeit zeichnender Darstellung wird dazu führen, auch viele Figuren und diese nicht bloß in Ruhe, sondern in voller Bewegung und sogar in heftigster Action zu bringen: die (alte) Zeichenkunst schildert umfangreiche Vorgänge, erzählt uns bildlich Geschichten, schwelgt gern in Dar-

Fig. 51. Religiöses Wandgemälde.



stellung von Aufzügen, Kämpfen, Getümmel. (Beispiele in der ägyptischen, assyrischen, altgriechischen Kunst.)

Nun bildet sich etwa der Farbensinn mehr aus, respective, man erfindet neue, schöne Farben. (In ältester Zeit war man auf ein paar Farben angewiesen.) Die Farbenwirkung wird erkannt und beliebt. Jetzt kommt eine neue malerische Kunst neben der früheren empor: der coloristische Reiz und



Fig. 51. Mosaik aus S. Cosma e Damiano in Rom.

Schmelz, vielleicht damit die malerische Modellirungskunst, wird ein Hauptabsehen. Dafür hat der Künstler nicht große figurenreiche Bilder mit dramatisch interessirender Action nöthig: er kann an einzelnen oder wenigen Figuren etwa mit ihren Gewändern, mit ihrer nächsten Umgebung, sich genug thun; im Gegentheil würden große dramatische Compositionen durch ihren Inhalt leicht die Aufmerksamkeit von dem abziehen, was ihm Hauptfache ist. Die Maler des Alterthums aus der Zeit des Zeuxis und Parrhasius geben dafür z. B. Belege.

Eine Zeit schaut auf Körper Schönheit, so daß sie nur derartige malerische Darstellungen erblicken will, eine andere auf eigenthümlichen Seelenausdruck, indem sie vielleicht wie mit Haß sich gegen Körper Schönheit wendet und Alles vermeidet, was irgendwie von ihrem Ziel abziehen könnte. Sie will also etwa nicht durch wirkliche Naturnachahmung an das gewöhnliche Leben erinnern, verfehmt den Realismus für Formen und Farbe, kümmert sich nicht um Action, sondern nur um ihre Idee. Sie macht es also, wie in der fogenannten byzantinischen Kunstpoche gefchah.

So lange sie uns ergreift und in ihre eigenthümlichen Phantasien und Auffassungen ziehen kann, ist auch hier trotz Häßlichem, Krankhaftem, Absonderlichem Kunst.

Dagegen wirft sich eine andere Richtung vielleicht auf die Charakteristik der Formen der Wirklichkeit, eine neue, wie z. B. die Renaissance, auf die Schönheit der Formen. Die Weltanschauung wird eine andere: man will heiter, sonnig, schön sehen; man idealisirt Leben und Formen. Der Blick wendet sich auf die Eigenthümlichkeit des Baus der organischen Körper: man schaut den Menschenkörper auf die Anatomie an. Es kommen große physikalische Entdeckungen. Nun wird das Colorit ausgebildet; nun wird Luft und Licht und Reflex und was dahin gehört, eine neue Aufgabe: Landschaft und Interieur- und eigenthümliche Beleuchtungsbilder — und wie nun weiter! — Heut zu Tage z. B. werden neue Farbenharmonie-Effecte gesucht, die denn auch unbekümmert viele Disharmonien bringen oder doch dem ungewohnten Auge noch zu bringen scheinen. Dazu bemüht man sich die flüchtigste „Impression“ des Blickes darzustellen. Die Kunstgeschichte lehrt uns ja alle diese Phafen kennen.

Jedes wirklich Neue ist erweiternd, ist Fortschritt. Es ist aber lächerlich, wenn die Heißsporne einer neuen Richtung nun alles Andere gegen ihre Bestrebungen, die oft fogar nur flüchtige und Modeeinfälle sind, herabsetzen und die echte Kunst erst mit der ihrigen gekommen ausposaunen, gering achtend, was unvergänglichen Werth vor ihnen hatte und nach ihnen behalten wird.

Weit wie das Leben ist in ihrer Art die Malerei, sagten wir. Darüber hinaus ist ihr noch das Phantasiereich geöffnet. Ihr Ziel bleibt Schönheit.

Der Mensch muß sich sein Ziel über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus, höher als das allgemein errungene Niveau stecken, muß streben nach Etwas, was er noch nicht hat, oder er sinkt. Auch die Malerei ist davon betroffen, wie jede Kunst. Ist und muß doch gerade die Kunst ein Zeichen des Weiterstrebens sein. Welche Art Idealität sie nun auch aufnehmen mag — aber ein Sich-Genügen-laffen im Alltäglichen, Hergebrachten, Gekonnten, Durchempfundenen ist ein Zeichen der Schwäche, der Trägheit, der Geistlosigkeit und damit des Sinkens.

II. Die Eintheilungen der Malerei nach dem Inhalt.

Man macht eine Menge Eintheilungen in der Malerei. Man unterscheidet Blumen- und Fruchtstücke, das sogenannte Stilleben, Architekturmalerei, Landschaft, historische Landschaft, Thier-, Genre-, Portrait-, Historienmalerei u. s. w. Jede Art wird wohl noch in verschiedene Unterabtheilungen geschieden. Im Allgemeinen kann man sie alle auf die Theilung nach dem Unbefehlten und Befehlten zurückführen, soweit deren Erscheinungen überhaupt in das Bereich der Malerei fallen. Entweder die unbefehlte Natur oder die befehlete Natur oder beide mit einander verbunden geben den Stoff her. Da kann nun der Maler ergreifen, was durch Form oder Farbe oder durch Form und Farbe sich zur Darstellung eignet; dem Unbedeutenden kann er durch Licht und Schatten oder durch die Farbengebung Bedeutung oder doch Interesse verleihen, denn er nimmt nicht bloß die Dinge, wie sie sind, sondern wie sie scheinen, und da wiesen wir schon darauf hin, wie interessant oder wohlgefällig uns unter besonderen Umständen, hauptsächlich durch die Beleuchtung, durch die Stimmung, die darüber verbreitet wird, auch das Gewöhnlichste, ja wohl gar das unter weniger günstigen Umständen Häßliche erscheinen kann. Am westlichen Himmel lagern bleigraue Wolkenmassen, dort am Horizonte einförmige, schmale, nebelige Schichten. Alles ist kalt, einfarbig. Aber die Sonne geht unter; der Nebel erglüht und nun lodert es auf in den Wolken; die Feuerstreifen ihrer Ränder breiten sich aus und das Grau und Grauviolett wird Gluth; war es kühl und grau zuvor in unserer Seele, so glüht es nun auch darin auf so still, so groß, so glücklich und doch wehmüthig-fehnend; in Lichtempfindungen ein stummes, höchstes Jauchzen. Aber die Sonne sinkt hinab und grau und fahl wird, was geblüht hat in Purpur und Goldglanz . . . Der Maler wählt je aus den schönen Erscheinungen die schönste. Er giebt das Licht, giebt den frischen, klaren Glanz, die heiße Schwüle, den Nebelblick, Sonnenaufgangs Aufglühn, Sonnenuntergangs Ver-schwimmen, Dämmerung und Nacht. Er läßt die Sonne klar scheinen, oder

er breitet Waldesdickicht davor, daß die Strahlen nur wie verflohlen grün-goldig hindurch fließen, oder er führt uns in das dämmernde Gemach, wo er die Helle hinausperrt und nur einen Strahl hineinläßt, gerade hinein über die Wiege des Kindes, neben welchem die Mutter sitzt, während der Vater im Lichten der Dämmerung am Fenster arbeitet; oder Sonne und Himmel verhüllt schaurige Finsterniß, nur um das Haupt eines Gekreuzigten ist der Himmel wie in die Unendlichkeit hinein zerrissen und daraus strömt düftere Gluth um den ans Kreuz Geschlagenen und überglänzt die Missethäter an seiner Seite. Mit der Farbe thut der Maler diese Wunderdinge, mit ihr zaubert er, durch sie führt er uns, wohin er will, stimmt er uns nach seinem Belieben, wenn unsere Empfindungen eindrucksfähig sind. Fest hält er uns durch die Form. Darum soll die schöne Form der Stamm sein, soll sie das feste Gerüste geben, um welches sich die Empfindung schlingt. Der Maler nimmt sein Object, wie es am schönsten erscheint, oder er macht die schönste Erscheinung. Und da es in der Zusammenstellung mit anderen Dingen und unter eigenthümlichen Auffassungen, seelischen und lichtartigen, kaum ein Ding giebt, das nicht hohen Reiz hat und in seiner Art schön erscheinen könnte, so sieht man, wie unbegrenzt sein Reich ist.

In allen Fällen kann der Maler entweder die Objecte mehr in der Weise der Plastik behandeln, indem er die ihnen eigenthümliche Schönheit im Auge hat, von dem Seinigen aber nichts durch eigenthümliche Stimmung und Auffassung und Zusammenstellung hinzu thut, oder er kann hauptsächlich durch die Stimmung, welche er verleiht, wirken. Eine völlige Objectivität ohne alle Subjectivität des Künstlers ist natürlich nicht möglich, eine völlige Subjectivität ohne objective Wahrheit ebenfowenig, wenn ein schönes Kunstwerk entstehen soll. Wir haben gesehen, wie in Farbe und Beleuchtung der Subjectivität der größte Spielraum gelassen ist. Nun kann man wahrnehmen, daß der von schönen Formen umgebene Künstler zur plastischeren, der nicht so begünstigte zu der eigentlich fogenannten malerischen Behandlung hingeführt wird. In Rom und Florenz ist nicht umsonst die Zeichnung, die Form, in Holland die Farbe vorherrschend gepflegt worden, während wir z. B. in Venedig eine Vereinigung von Form und Farbe finden. Der Künstler, welcher an Gebirgs- oder sonstigen Massenlinien, an so schönen Formen, wie sie die römische Campagna zeigt, seine Blicke übt, bekommt einen ganz anderen Formensinn, als wer in einer flachen, durch Waldung weichen Landschaft lebt. Es macht einen Unterschied, ob ein Münchener Künstler südwärts auf die Berglinien schaut, oder ob er nordwärts in Haide und Moor wandert und hinaussehaut und sich nur an der Farbengluth darüber und den seelischen Stimmungen des Einfamen, Melancholischen vollsaugt. Wer keine Formen sieht, wie sie Berg, Fels, Schlucht bildet, wie z. B. der Niederländer, dessen Blick gewinnt nicht die Formenfreude; er bekommt keinen Formensinn wie der Römer: der Aufbau, der Zug der Linien, das mehr plastische Element ist nicht seine Sache. Sein

Künstlerrauge aber, in freier Gegend stets den weiten Himmelshorizont umfassend, stets Luft, Wolken, Nebel, Dünste — die Beleber der flachen eintönigen Gegend — beobachtend, bekommt ein Farbenverständnis, eine Feinheit für die leisesten Abstufungen und Mischungen des Lichts und der Farben, daß er darin den Formgebildeten soweit übertrifft, wie dieser ihn an Formensinn. Formbilder und damit großartige Composition, schöne Linienführung, kräftige aber weniger verschmolzene, härter abgetönte Farbengebung auf der einen Seite, auf der anderen verschwimmende Formen, kein Auge für Linien, für den Knochenbau so zu sagen, dahingegen Farbenverständnis, unübertreffliche Verbindung derselben, kurz dort zuhöchst eine Zeichnung Michelangelo's und Rafaels, hier das Colorit Rembrandts und Ruisdaels. Es ergibt sich von selbst daraus, warum gute Seemaler treffliche Coloristen sind. Nehmen wir zwischen einen Michelangelo und Rembrandt einen Tizian, so möchte man sich leicht getrauen, dessen schöne Verbindung von Form und Farbe zu erklären. Mit dem Formensinn kam der Jüngling aus seinen Südalpen von Cadore hinabgeschritten nach Venedig. Mitten im Meer, in der nächsten Umgebung keine irgend den Blick fesselnde Form, ist der Blick in Venedig auf die Pracht der Farben des Himmels und des blauen adriatischen Meeres hingewiesen. Und welch eine Pracht! Welch ein Glühen im Meere, dem blauen und purpurnen, das zu Scherias und Ithakas Küsten hinabrollt, welch ein Glänzen der Lagunen! und die Sonnenaufgänge und Untergänge über den Alpen, die Lichter, die blauen Schatten von den Vorbergen bis zu den fernen Firnen! Wer dort nicht Sinn für Farbe bekommt, der wird ihn nie bekommen. Aber doch ist in Venedig kein Verschwimmen und Verglänzen wie an den Küsten Hollands, wo über den flachen Weiten, die im Duft oder Nebel verschwimmen, wohl die Mittagswolke darüber das festeste, körperlichste Gebilde scheint, wo selbst die wechselnde, nackte Dünenreihe schon wie ein mächtiger Abschluß in einer strengen Linie erscheint gegenüber den Nebeln des Horizonts, der durchbrochenen Linie einer Baumreihe oder dem verblinkenden Spiegel des Meeres. Hoch, sicher, starr und gewaltig lagern in weitem Bogen die gewaltigen Alpenreihen in den herrlichsten Linien um das Meer und um die Ebenen Venedigs, Form bietend — und welche Formen! Es ist kein Wunder, daß der Sohn Cadores und Zögling Venedigs der herrliche Tizian wurde; wohl aber ein Wunder, daß in der Mühle bei Schleswig ein Asmus Carstens geboren ward, der den Malern wieder zeigen sollte, was Form und Composition zu bedeuten hat.

Wir wollen einige der gewöhnlich hervorgehobenen Untergebiete in der Malerei betrachten. Beginnen wir mit dem Frucht- und Blumenstück. Der Maler läßt darin den tausendfach verschiedenen, farbenfreudigen, formvollen Erscheinungen der Vegetation das Recht widerfahren und entschädigt sie für die Vernachlässigung, welche ihr nothgezwungen die Plastik zu Theil werden ließ. Die Blume, der Blumenstrauß in seinem Blättergrün und feiner Blüten-

pracht, die saftigen Früchte in ihrem Farbenduft kommen jetzt zu ihrer vollen künstlerischen Geltung. Den reizenden und schönen Kindern der Pflanzenwelt, die nur zu schnell vergehen, wird hier durch die Kunst ein unverwelkliches Leben gegeben. Schon bei der Betrachtung der Vegetation haben wir ihnen nur wenige Worte widmen können, hauptsächlich darum, weil ihre Zierlichkeit und die Schönheit ihrer Formen und Farben so wenig zu beschreiben ist. So können wir auch hier nicht die Schönheit eines Blumenstücks auseinander setzen; ein sinniges, ruhiges, farbenfrohes Auge gehört dazu, sie zu würdigen; das Wort würde sich vergebens mühen, die Feinheiten der Formen, den Schmelz der Farben, diesen sanften Duft, welcher Blumen und Früchte überzieht, zu schildern. Wir brauchen nicht zu sagen, daß diese Darstellungen sehr schön in ihrer Art sein müssen, um uns dauernd zu fesseln; man erinnere sich nur, daß der Maler das bedeutende ästhetische Wohlgefallen des Wohlgeruchs nicht wiedergeben kann, welches uns so häufig auch die sichtbar-unbedeutenderen Erzeugnisse der Blumenwelt anziehend macht. Desto mehr hat er also auf Form, Farbe und namentlich auf Zusammenstellung der Farben zu achten. Ein tiefer und freudiger Sinn für das Pflanzenleben und das, was man das Seeliche desselben nennen kann, ist nöthig, um es recht zu erfassen; doch soll damit in keiner Weise einer feilisch-mythischen Auffassung das Wort geredet werden, wie sie Sentimentalität und Dilettantismus zu lieben und uns namentlich in den letzten Jahr zehnten zu bieten pflegen. Wenn schon die Blumen, etwa durch die Vase, darin sie gesammelt stehen, in das sogenannte Stilleben hinüberführen, so noch mehr die Früchte, zu denen so leicht Schalen, Messer, Korb oder dergleichen gebildet werden. Ein voller Apfel ist ein Fruchtstück; der angechnittene, mit einem Messer daneben, wird schon als Stilleben bezeichnet. Man kann sagen, daß das Stilleben uns die Wirkbarkeit des Menschen im engeren Lebenskreise zeigt oder vielmehr die Spuren derselben; der Mensch selbst, so wie alles Lebendige ist ausgeschlossen. Die Geräthe, die er gebraucht, die er sich verfertigt hat, die zubereitete Speise, der Raum, den er sich hergerichtet, solche Darstellungen geben das Stilleben. Auch das todt Thier wird dahin gerechnet, wenn die menschliche Thätigkeit in der angegebenen Art darauf Bezug hat. Der todt Fuchs ist ein Thierstück; der erschossene Fuchs mit der Flinte daneben wird Stilleben genannt. Bei diesem müssen wir den Geist des Menschen empfinden oder das Walten feiner Hand sehen, das stille Leben und Weben, das die benutzten Dinge umschwebt, das sich durch ihre Wahl, Eigenthümlichkeit der Form, Art der Abnutzung, Stellung u. s. w. kund giebt. Eine eigenartige Poesie findet im Stilleben ihren Ausdruck. Welch eine Perspective in die menschliche Stellung, z. B. welchen Einblick in Behäbigkeit oder in prunkenden, kalten Reichthum vermag ein gedeckter Tisch zu geben. Ein Glas Bockbier mit einem Rettig, und Erinnerungen schweben darum für einen Münchner Kenner. Eine Schüssel mit

Außern, Hummer, Rheinweinglas und Citrone — sitzt nicht, wer die erblickt, in Gedanken in einem kühlen Keller einer Seestadt und fühlt heitere Erinnerungen an die Freuden seines leiblichen Theils? Ein zerbrochener Krug und eine Puppe können genugsam reden. Ein angefangener Strickkrumpf, eine Brille darauf und ein Lehnstuhl — ist nicht soeben erst die Großmutter fortgegangen? Ein gefchoffener Hafe, eine Flinte und ein Paar lange, beschmutzte Stiefeln, erzählen die nicht genug zusammen, oder eine Küchenansicht mit all den Geräthschaften für dieses so wichtige Departement der inneren Angelegenheiten? Der Künstler steht hier an der Grenze von Thierstück und Genre; in Bezug auf dieses giebt er Bühne, Stimmung; den Acteur läßt er den Zuschauer spielen. In den Architekturbildern ist etwas Ähnliches; das bloße Wiedergeben der Form eines Bauwerkes würde nur eine bauliche Bedeutung haben; durch Luft und Umgebung, sowie durch Hervorhebung der Bedeutung desselben für den Menschen, weiß der Maler, wie oben dargethan worden, daraus ein malerisches Kunstwerk zu machen. Wie das Stilleben ins Genre, so führt das Architekturbild in die Landschaft oder es verschmilzt wohl der Art mit ihm, daß man kaum einen Unterschied machen kann und nicht weiß, wohin man ein Gemälde rechnen soll. Ganz bestimmte Grenzen giebt es überhaupt für solche Eintheilungen nicht; nur die Forderung, eine Hauptfache zu geben und nicht viele Dinge zu bieten, deren keines durch einen beforderen Nachdruck als Hauptfache hingestellt ist, wirkt hier bestimmend ein.

Das Landschaftsbild ist eine der neuesten großen Errungenschaften des künstlerischen Geistes. Erst seit wenigen Jahrhunderten hat es der Maler verstanden, ein großes Stück Natur so zu durchdringen und geistig und technisch zu beherrschen, daß er es zu einem Hauptvorwurfe seines Werkes machen konnte. Aus der Bildung des Hintergrundes für menschliche Darstellungen erwuchs die Landschaft, nicht zum wenigsten durch Tizian gefördert, der, mit hellem Auge in die Natur schauend und mit höchster künstlerischer Kraft begabt, für seine schönen Darstellungen auch die schönen Landschaften wohl zum Hintergrunde wählte, die seinen Blicken sich boten. Es wäre ein fesselndes Thema, das Interesse und Verständniß für die Landschaft bei den einzelnen Völkern zu belauschen, namentlich bei den Alten. (Siehe Humboldts Kosmos II. und Jac. Burckhardt: Cultur der Renaissance in Italien, K. Woermann: Über den landschaftlichen Natursinn der Griechen und Römer u. A.) Mehr noch, als einem fehlenden geistigen Interesse ist es der Schwierigkeit der Darstellung zuzuschreiben, daß wir die Landschaft erst so spät auftreten sehen. Es ist wahr, daß der Mensch so lange wohl die Natur als seinen Gegner betrachtet, bis er sie vollständig besiegt hat, und daß derjenige, welcher schwer mit ihr kämpfen muß, sich hauptsächlich an der Besiegten erfreut, so daß wir bei den Griechen — in der Darstellung der Gärten des Alkinoos, des Laertes, der Landschaft der Kalypso — und bei den Römern, dann überhaupt wohl im Mittelalter (die Rosengärten), ferner

so häufig bei den meerbezwingenden Holländern mehr eine Freude am schön Geordneten, Gartenmäßigen, Reizenden gewahren, worin die Natur sich völlig oder leicht der Macht des Menschen fügt, als an ihren großartigen Schöpfungen und daß der Mensch, von der Natur noch gedrückter, noch lieber sich in sein Menschenwerk, wie in seine Muschel zurückzieht und das Zimmer, die Architektur, die er geschaffen, höher stellt als die freie, ihm gleichsam roher erscheinende Landschaft. Stets aber hat es Sinn für die Naturföhenheit gegeben; der Römer, der sich nach Bajae oder in sein Tibur zurückzog, wußte sie wohl zu schätzen: selbst den eisigen Soracte sah er nicht so ungerne ragen, obwohl er, wie schon gesagt wurde, noch in der schwierigen, wilden, gewaltigen Natur mehr den Feind erblickte, als daß er daran eine solche Freude empfunden hätte, wie hauptsächlich wir Stubenmenschen, die wir froh sind, eine noch ungebändigte Natur zu sehen. Die antiken landschaftlichen Darstellungen zeigen uns eine schöne, stilvolle, durch Architektur u. dergl. geschmückte Anlage; die menschliche Thätigkeit waltet darin vor; dabei aber ist die landschaftliche Freude an Meer und Land, schönen Hügeln, Bauwerken, Gärten u. s. w. deutlich ausgesprochen. Zur Ausbildung der Landschaftsmalerei gehörte aber eine hohe Technik, z. B. genaue Kenntniß der Linearperspective und große Farbenbeherrschung für die Darstellung der Luftperspective. Außerdem freilich mußte auch wohl noch ein anderes hinzu kommen: der Mensch mußte erst so sehr von der Natur in Haus und Stadt und Mauerring abgeschlossen sein, daß endlich eine gründliche Reaction dagegen notwendig ward und er wieder an die Brust der Natur flüchtete, um sich gleichsam vor sich selbst und seinen Einseitigkeiten zu retten. Ich möchte hier auf Züge aus dem Leben eines großen Atheners und eines großen Florentiners hinweisen. Sokrates pflegte zu sagen, daß er von der Natur wenig lernen könne und darum den Menschen und der Weisheit nachginge; wenn es nicht nöthig war, ging er nicht aus dem Mauerring von Athen hinaus. Auch Michelangelo fand seine Aufgabe im Menschlichen beschloffen; er hat in der Malerei die für niedriger erachtete Natur, darin ein Kind der älteren Zeit, zurückgedrängt. Aber wie Sokrates unter dem schattigen Ahornbaum am Ilissus in Entzücken ausbricht, so finden wir auch in Michelangelo einen Durchbruch des Naturgeföhls. Es will uns an Moses gemahnen, der aus der Ferne das gelobte Land erschaut, wie der betagte Greis auf den Bergen von Spoleto steht und den Geist der stillen Wälder und Berge in sich faßt. „Ich habe,“ schreibt er, „in diesen Tagen mit vieler Beschwerde und vielen Kosten, doch zu meinem großen Vergnügen unternommen, die Einsiedler in den Bergen von Spoleto zu besuchen, daß ich kaum mit halbem Herzen nach Rom zurückgekehrt bin; fürwahr nur in den Wäldern wohnt Frieden.“ Ich meine, auch wohl das landschaftliche Stimmungsbild ist dem Meister damals aufgegangen. Wäre er nicht ein Greis gewesen und mit Arbeiten überladen, so hätte ein öfterer Besuch der Wälder uns leicht zeigen

können, wie der gewaltige Mann das neue Werk angegriffen hätte. Die Kunst der Landschaftsmalerei wartete, bis Nicolas Poussin kam und Gaspard Poussin und Claude Lorrain dessen Werk und die Vorarbeiten der übrigen Meister, wie Lionardo da Vinci's, Giorgione's, Tizians, Rafaels u. A. aufnahmen und dieselben auf einen Höhepunkt führten; im Norden waren es dann vorzugsweise die Holländer, welche in unübertrefflichen landschaftlichen Stimmungsbildern in herrlichstem Wettkampfe mit den mehr formschönen Werken der südlichen Kunst gleiche Siege errangen. In raschem Anlauf ward im 17. Jahrhundert die Landschaft der Kunst gewonnen und zwar in einer



Fig. 55. Landschaftsbild. Von Claude Lorrain.

Weise gewonnen, daß ein Poussin, Claude Lorrain, Ruisdael, um nur diese großen Namen zu nennen, auch heute die herrlichen Muster bilden und Poussin an Großartigkeit des Aufbaues, der Linienführung, des hohen Stils mit einem Worte, Ruisdael an Kraft der Stimmung und Durchdringung der Natur, Claude, der Lothringer, (Fig. 55) an harmonischer Verschmelzung jener Eigenschaften noch nicht übertroffen sind.

Es ist hier nicht der Ort, auf das Einzelne der Landschaftsmalerei einzugehen, so sehr man sich auch versucht fühlen möchte, das Verdienst dieses in unseren Tagen wieder mit so schönen Erfolgen gepflegten Zweiges der Malerei hervorzuheben und zu schildern, wie weite und herrliche Gebiete sic

uns erschlossen hat, wie nöthig sie uns geworden ist, die wir einen so großen Theil des Lebens in Städten verbringen und selbst auf unseren Reisen kaum noch den frischen, belebenden Hauch der Natur verspüren. Im Allgemeinen stehen sich hier zwei verschiedene Behandlungen gegenüber, die sogenannte stillvolle und die Stimmungslandschaft. Dort sind die Formen und Farben an sich das vorwiegend maßgebende. Die objectve Schönheit soll gefallen, während der Stimmungslandschafter den Beschauer in die Landschaft versetzt, so daß Luft, Wetter, Schwierigkeit, Furchtbarkeit oder Anmuth, wie sie im Bild ausgedrückt sind, persönliche Wichtigkeit bekommen und wir Sonnengluth, Wetterfchwüle, Kälte, Sturm und Regen, Schauer oder Öde oder was es ist, mitempfinden wie in Selbstbetheiligung. Hier stehen wir im Realismus, dort im Idealismus. Kann dieser ins Kalte, Unlebendige führen, so jener ins Triviale. Wie wunderbar das Einfachste erfaßt werden kann, dafür nehme man etwa ein Bild von Ruisdael: eine flache Gegend; in der Mitte ein paar Bäume, rechts Busch, dazwischen zieht sich ein Weg aufwärts, über welchen ein Dach hervorragt; links flaches Feld, am Horizonte sieht man eine Kirche und einige Hausdächer; ein wolkiger Himmel darüber — was ist es denn, was uns so gar gewaltig in solchen einfachsten Landschaften fesselt? Ihre Schönheit, ihren ewigen Reiz bildet nebst dem hohen malerischen Können die Ursprünglichkeit, die Naivetät in der Naturanschauung, wie sie bei einem Meister, der das sorgfältigste Studium darauf verwandt hat, kaum möglich erscheint. Da ist keine Abfichtlichkeit, nicht die geringste Verbildung. Es ist eine Originalität, wie sie nur die begabtesten Geister haben, welche die Natur wie mit Kindesaugen anschauen und dabei doch auf den höchsten Stufen ihrer Kunst stehen. Wie der Schauspieler des Globe-Theaters in London, der fast sein Leben zwischen Coulissen, in der Garderobe, auf den Brettern der Bühne und in der Schreibstube verbringen mußte, doch wie kein anderer weiß, wie der Wind über die Haide so schaurig am Herbstabend weht, wie kalt die traurige Nacht an den erloschenen Lagerfeuern, wie eisig der Sturm, wie grimm die Wetter um den wahnfinnigen König — wie ein Shakespeare, so ursprünglich empfindet ein Ruisdael. Der Bauer, der Soldat des Feldlebens, der wandernde Handwerksbursche, der vom Wetter abhängt und noch weiß, wie wohl die Sonne thut oder wie sie brennt, wie labend der Schatten des Waldes in der Mittagsgluth, wie durchkältend der Herbstwind, wie bang die Nacht — diese Naturseelen können nicht tiefer empfinden als der Meister, der jede Raffinerie der Zeichnung und der Farbe kennt, studirt und anwendet. Diese höchste Einfachheit bei höchster Kunst giebt das unübertreffliche Kunstwerk, in dem auch das Einfachste bedeutend, weil in seiner ewigen Wahrheit erscheint. Dadurch kann uns nun nicht bloß das an sich in Form und Farbe Schöne und Große entzücken, sondern wo das Leben der Natur in einer solchen Weise ausgesprochen ist, daß wir diese Unmittelbarkeit empfinden, da spüren wir den vollsten Hauch der Kunst. Mit offenem,

tiefer Naturfinne folgt nun der Maler allen Wandlungen der Luft, der Gegend, der Zeiten des Tages und des Jahres. Wasser, Feuer, Luft und Erde, nach der alten Bezeichnung, gehorchen ihm. Vom Polarreich bis zu den Tropen, überall ist sein Reich. Oft ist seine Begabung auf gewisse Empfindungen und Formen beschränkt; dem Einen gelingt nur die Darstellung trüber melancholischer Landschaften des Nordens; einem Andern nur die tiefen glühenden Bilder des Südens; hier schildert ein Backhuysen uns den flachen Seestrand mit dem steifen Wind und Regenschauern darüber oder die breite, ruhige Flußmündung, dort führt uns ein Salvator Rosa in schauerliche Gebirgsschluchten oder an den hochfelfigen, unterhöhlten Meerstrand fädlicher Küsten, oder ein Turner in Landschaften, märchenhaft wie ein Traum.

Aber nirgends ziemt mehr die Kürze, als wo man dem Gegenstande doch nicht durch eine längere, seiner Wichtigkeit und Schönheit immer noch zu kurze, Ausführung gerecht werden könnte. Andererseits haben wir auch hier den Vortheil, daß gerade in der Landschaftsmalerei die Neuzeit sich auszeichnet und sich Jeder leicht an ihren Schöpfungen erfreuen und die verschiedenen Stile daran studiren kann. Den Stubensitzenden, Landschaft liebenden Laien aber wäre zur Gewinnung landschaftlichen Blickes zu rathen, das Angeficht der Natur öfter in einer ungewohnten Stimmung als in der des vollen Tages zu sehen. Die meisten Stubenmenschen kennen sie nicht anders, als etwa von zwei Stunden nach Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang und oft nur in der Nachmittagsbeleuchtung.

Die Landschaft nimmt, wie auch das Architekturbild, gern befeelte Wesen zur Belebung, dann auch gleichsam zur Erklärung in ihre Darstellungen auf. Auch hier gilt aber, daß unsere Aufmerksamkeit nicht zu sehr durch Scenen aus dem Menschenleben oder Thierleben zerplittert werden darf, wenn nicht ein völlig veränderter Eindruck entstehen soll. In dem Augenblicke, wo die Darstellung der Thier- oder Menschenwelt ein vorwiegendes Interesse in Anspruch nimmt, sinkt die Landschaft zur Nebensache herab; dort, wo ein gleich schwer wiegendes Interesse stattfindet, wird nicht etwa durch diese Zusammenstellung ein erhöhtes Interesse geschaffen, sondern Landschaft und befeeltes Leben wiegen wohl einander entgegen und gewähren bei aller Schönheit oder Gemüthlichkeit und Fülle doch nicht diesen in der Sammlung so mächtigen Eindruck, den die Concentrirung auf einen Hauptpunkt erweckt. Wird eine menschliche und thierische Staffage gewählt, so ist es selbstverständlich, daß sie zu dem Charakter der Landschaft stimmen muß, wenn nicht eine zerplittende Neugierde erregt werden oder ein unharmonischer Zug in das Gemälde kommen soll. Was die Belebung einer Gegend überhaupt betrifft, so kann auf das bei der Vegetation Gefagte zurückgewiesen werden. Auch die üppigste Gegend läßt uns wohl das bewegliche Leben der Thierwelt darin vermiffen.

Eine Landschaft ohne jede Spur desselben kann uns wie todt erscheinen, während sie einsam wird durch ein scheues Thier, das wir ruhig darin gewahren. Ein flüchtiges Reh macht einen Wald lebendig, unruhig, denn es deutet auf Verfolger, seien es Thiere oder Menschen; ein ruhiges Reh ist Waldeinsamkeit. Ein sitzender oder nahe und ruhig kreisender Adler bedeutet Öde, darin nichts sich regt, was den wilden, scharffchauenden Räuber zur Flucht oder zum Angriffe fortstürmen lassen könnte; eine graufende Kuh bedeutet Menschennähe. In die wildeste Einöde eine Kuh oder ein Pferd mit einer Halfter gestellt, würde sogleich unsere Neugier erwecken, was das Thier hier zu thun habe, wie es dahin gekommen sei. Auf den Nachdruck, den eine Staffage giebt, brauche ich nur hinzuweisen. Eine graue Herbstlandschaft, über welche der Abend hereindunkelt, trüb, düster, erfüllt uns mit Melancholie. Ein alter Mann darcin, der sich mit einem Holzbündel dahinschleppt, und der Herbst und der graue, fröstelnde Abend des Jahres und Lebens liegt vor uns. Der Frühling ist verblüht und der Sommer ist vergangen — nun geht es abwärts, mühselig düster, kläglich zum Winter und zum letzten Schlummer. Wo ist nun das freudige Leben? Der Winter schrillt durch den entlaubten Wald und bricht darin die Zweige, die Sonnenzeit ist dahin; es geht bergab mit Leben und Jahr, und Noth und Mühsal schütteln freudlos Natur und Menschen, ehe der Winter und das Grab sie betten.

Im Thierbild ergreift der Maler mit aller Kraft und Macht, auch das Seelische wiederzugeben, die Thierwelt. Wohl war dieselbe schon der Plastik geöffnet, der das Geschlossene des thierischen Wesens vortrefflich zusetzt, aber statische Gründe, um nur auf diese hinzuweisen, beschränkten doch vielfach. Nun kann die Malerei die höchstgefeigerte Bewegung darstellen, kann nicht bloß das Thier selbst, sondern es in seinen verschiedenen, im Anblick wohlgefälligen Lebenszuständen festhalten und damit eine Fülle von Poesie erwecken. Soweit die Erde, soweit des Malers Reich. Die Eisfelder des Nordpols und die Wüsten und Meere des Aequators, Tag und Nacht sind ihm gleich; so auch die Thierwelt; er stößt den Eisbären in den Eisklippen auf, er zeigt uns den Kampf; an dem Boote klettern die schwimmenden Bestien empor oder über das Schneefeld tobt der Kampf, und Messer und Beil hackt und die Lanze knickt unter den Pranken der grimmen Feinde; oder er schildert die Löwenjagd: auf das bäumende Roß in den Rücken des Reiters setzt der Löwe; am Boden verröchelt der Tiger, Mensch und Thier im wilden Kampf. Oder die Eberjagd geht aus dem Wald in die Ebene. Der Eber bricht hervor, vor ihm taumeln vom Schlag der Hauer niedergeworfen die Hunde; aber hinterdrein die gierige Meute und vor ihm die Meute . . . wie das lebt, kämpft in Kraft, Zornwuth und Energie! Oder der Künstler will nicht jagen. Nicht Bär, nicht Löwe, noch Wolf oder Adler reizen ihn. Er ist gemüthlicher Natur; die Hetzjagd mag er nicht; er sieht die Thiere gern ohne Kampf; er läßt den stolzen Hirsch ruhig aus den Wäldern treten: die

schlanken starken Hirschhunde rasten; der Fuchs spielt vor dem Bau mit seinen Jungen. Oder er denkt nicht an Wild. Da ist das Vieh auf der Weide; Tages- und landschaftliche Stimmung sind hinzugefügt und nun sehen wir



Fig. 30. Sommeraufgang. Von A. Griem van de Velle

durch das Thierleben das Menschenleben, welches sich mit jenem beschäftigt, wie es sich in dieser Gegend dahinspinnt; eine Dorferzählung ist gleichsam gegeben; alle unsere dem Bilde entsprechenden Erinnerungen sind durch den

Anblick erweckt (Fig. 56). Oder die Schafherde auf den Hügeln — der stampfende Bock da mit den mächtigen Hörnern und das hüpfende Böckchen. alle Viere im Sprunge steif in die Luft und das Schwänzel obenaus. Und da die Ziegenherde: und da liegt Neptun der Neufundländer am Wasser, und hier sitzt mürrisch Bull der Bullenbeißer, und dort der Komiker, der Pudel, und hier kläfft der garstige Mops vom Lehnstuhle herunter, der häßliche, drollige Kerl. Und dazu der Pferdefall und die Reitbahn und die Weide mit unferen Lieblingen, den Rossen vom Renner bis zum Karrengaul. Und Hühnerhof und Ententeich dazu — der Thiermaler hat es schon gut, namentlich bei uns thierliebenden Nordländern.

Die höchste Stufe ist auch in der Malerei diejenige, wo der Mensch Gegenstand der Darstellung ist. Es ward früher schon bemerkt, daß diese Abfchätzung freilich nicht so verstanden werden darf, als ob nun der Maler, welcher einen Menschen malt, an sich schon eine höhere Leistung ausführe, als z. B. der Landschaftsmaler. Es kommt auf das Gewicht der Ideen an, die ihren Ausdruck finden.

Die Darstellung des Menschen pflegt man nach Genre-, Portrait- und Historienmalerei zu unterscheiden. Im Portrait wird das Abbild einer Person gegeben. Das Genrebild, auch Gesellschafts- und Sittenbild genannt, nimmt aus den Allgemeinen, immer gleich wiederkehrenden Lebensbezügen seinen Stoff; das Geschichtsbild hingegen giebt einen bedeutenden Moment, wie er sich einmal folgenschwer zugetragen hat, einen Gipfelpunkt des Lebens, weit zurück, weit vorwärts deutend. Aber nirgends ist eine Definition doch wieder unbestimmter als zwischen beiden. Die Bedeutung des Dargestellten, dann auch die Behandlung wirkt hier in der mannigfaltigsten Weise ein. Man denke an Novelle, historische Novelle, historischen Roman, novellistisch behandelte Geschichte und Geschichtsschreibung im strengeren Sinn, um das Ineinanderübergehen des Einen ins Andere zu erkennen. So auch beim Genre- und Historienbild. Daneben oder darüber tritt dann die Darstellung der die höchsten, bedeutendsten Ideen repräsentirenden Erscheinungen, wie sie Sitte, Mythe oder Glaube concentrirt. Auch hier gilt es wieder vor einer leichtfertigen Unter- oder Überordnung zu warnen. Um die Bedeutung des Genre klar zu machen, wollen wir es Lebensbild nennen, und die ganze Tragweite desselben ist zu erkennen. Wohl liebt der Genremaler, sich an die kleineren Seiten des Lebens zu halten; das Kleinliche, Gewöhnliche, selbst das Niedere ergreift Mancher mit Vorliebe, durch Humor uns dabei erfreuend oder auch durch die Kraft der Darstellung die Scene zu einer typischen, in ihrer Art idealen Erscheinung gestaltend. Aber die ergreifendsten, schwerwiegendsten Momente des gewöhnlichen Lebens sind nicht ausgeschlossen. Der Genremaler, welcher sie, welcher überhaupt seinen Stoff nicht wie eine Anekdote, sondern in voller allgemeiner Wahrheit darzu-

stellen vermag, steht auf den höchsten Stufen der Kunst. Er stellt im Allgemeinen die Einheit dar; der Historienmaler, welcher eine einmalige bedeutende That uns vorführt, giebt im Einzelnen das Allgemeine, Allgemeingültige. Dieser malt Maria mit dem Jesuskinde, nach der Überlieferung, wie er sie sich bestimmt denkt; jener malt eine Mutter mit ihrem Kinde, und weil er alles Hohe, Süße und Reine dieses reinsten Verhältnisses ausdrückt, wird seine Darstellung zum Bilde des Höchsten, was die christliche Phantasie erschafft, eben zum Bilde der göttlich gedachten Maria und ihres Kindes. Ein solches Genrebild ist durch die Tiefe der Empfindung, durch die Bedeutung des mütterlichen und kindlichen Verhältnisses, durch die Reinheit der Auffassung zum seelenvollsten und für Millionen wichtigsten Ideenbilde geworden.

Die Genremalerei umfaßt das ganze Leben — Posse, Lustspiel, Schauspiel, bürgerliches Trauerspiel, so möchte man anlehnd an Bezeichnungen des Dramas sagen. Von der Wiege bis zum Grabe begleitet der Künstler den Menschen mit ernstem, gemüthlichen oder schalkhaften Blicken durch alle Stände, durch alle Gemüthszustände hindurch. Er zeigt das Kind in der Wiege, das erste erwachende Bewußtsein, wie es der Mutter die Ärmchen entgegen streckt; er lehrt es gehen, weiß seine artigen und seine unartigen Streiche, kennt das Mädchen und den Buben in und hinter der Schule, im Hause und beim Spiele. Heida! da stürzen die Bauernbuben aus der Schule, oder da sind sie im Heu! Welcher herrliche Purzelbaum! Was die zwei vornehmen Knaben schauen — o Sehnsucht, Freiheitsgefühl, auch so frischweg spielen und toll zu dürfen, aber Instructor Pfaffenstock geht hinterher: 'S ist nichts für euch, kleine Herren; das ist nur für Gassenbuben, die nur ein Tragband an der Hofe und keine Weste und keine Jacke haben. Und so geht der Künstler weiter mit dem Menschen; Gassenbub wird zum Lehrjungen, der die erste Cigarre versucht, und das Herrlein wird auch größer. Gassenbub wird wandernder Handwerksbursch oder Meister, oder vom ersten Obstdiebstahl geht es bis zum falschen Spiel und zu blanken Messern, oder zum Halt des Räubers im Hohlweg, oder die Fahnen fliegen und die Trommeln rattern — Hurrah Soldatenleben! Hurrah der Sieg beim Becher und Mädchen und auf dem Schlachtfelde. Die Thierwelt hat gleich das Kind umspielt. Hund und Katze saßen schon an der Wiege, der Kanarienvogel sang im Bauer, Gans und Huhn und Ochs und Esel sahen das Kind laufen. Haus und Landschaft gehörten auch gleich dazu, denn Hunnen- und Gothengeister mögen sich in den Lüften schlagen und die Engel mögen im Himmelsblau fliegen, aber das Kind muß Stuhl und Schemel und Bretterboden oder muß einen regelrechten Hof oder Heuschaber oder Apfelbäume, oder was es nun ist, haben, um zu spielen und unartig zu sein; und der Bub, den die alte Frau dort von Quälern befreit, paßt auch nicht in eine Gloria und ißt und trinkt nicht Ambrosia und Nektar, wie Ganymed, fon-

dern kaut Brod, welches der Spitz gleichfalls liebt. Und wenn Caravaggio's Spieler nicht in einer gewöhnlichen Kneipe sitzen, oder wenn Adriaen van Oflade's Bauer nicht einen umgestürzten Korb zum Ruhesitz auserkoren hätte, sondern jene eine Idealwohnung zum Fechtboden für ihre langen Schwerter machten, dieser einen Idealfelsen eines Frescobildes zum Sitz hätte, so wäre ja die Geschichte eine ganz andere. Nein, ganz genau bis auf den Hofenknopf und die Spitze am Kleide oder den letzten Schluck im Glase malt uns der Genremaler seine Geschichte. Wer fragt, ob Chriemhild ein Wollen- oder ein Leinenkleid trägt, wie sie dort unter den Nibelungen liegt, während



Fig. 57. Dame, einen Papagei fütternd. Von Memling.

Etzel wie versteinert auf seinem Throne, verfunken in Gram und Brüten sitzt, aber was für ein Kleid Kaspar Memling's Jungfräulein trägt, die dort so coquet mit so zierlich gehaltenen Fingern ihr Papageichen füttert (Fig. 57), das ist eine sehr wichtige Frage für das Jungfräulein sowohl, wie für uns, und ob Frau Mieris in Sammt oder Seide geht oder ob das wirklich ein venetianisches Glas ist, welches sie in der Hand hält, das interessirt durchaus nicht bloß Franz van Mieris allein, der sich so ausgezeichnet auf dergleichen Dinge versteht. Der Genremaler hat sich um alle möglichen Dinge zu kümmern. Ein Historienmaler vergißt wohl gar ein paar Beine, wenn er's recht großartig giebt, geschweige daß er sich darum bekümmert, ob der Hengst

feines Helden Hufeisen hat, aber Philipp Wouvermann hat sehr genau zu untersuchen, ob des Kärrners Wallach am rechten oder linken Vorder- oder Hinterfuß ein neues Eisen nöthig hat. Des Erzengels Schwert ist eine gewaltige Nebensache, mag er auch mit Beelzebub selber raufen, aber wenn das nicht genau der alte Befen ist, mit dem Jochen Mistfchuh schon seit dem vorvorigen Jahrmarkt den Stall gefegt hat, dann wird Jochen das ganze Bild für keinen Pfifferling werth erklären. Aber Gerhard Dow weiß das auch sehr gut, und so malt er, wenn es darauf ankommt, drei Tage an dem Befenfiel.



Fig. 58. Zechende Bauern. Von Adriaen van Ostade.

Wir überlassen das Wandern durch das Genre dem Leser; wer könnte es auch nur in seinen Lieblingsdarstellungen verfolgen! Die ganze Welt ist Genre und der tüchtige Maler braucht nur hineinzugreifen, um das schönste Bild hervorzubringen. Ein paar Bemerkungen mögen sich aber noch hieran anreihen.

Zum ersten Mal begegnet uns hier in der Kunst ihre größere Freiheit, auch in die Tiefen des Ästhetischen hinabzusteigen, das Derbe, Derbkomische, ja Gemeine zum Hauptgegenstand zu wählen. Das früher über das Charakteristisch-Wichtige, welches der Künstler im Leben erfaßt, dann das über das Gewöhnliche, Niedere, Häßliche und Komische Gefagte gilt hier. Treten wir mit Adriaen Brouwer oder Adriaen van Ostade in eine Schenke. Da sitzen trinkende Raucher oder da spielen trunkene Bauern (Fig. 58). Was sind

es häufig für gemeine, unflätige Gefellen, welche Biernafen, welcher stupide Ausdruck in den Gesichtern! Oder da sind dieselben Lümmel in Zorn gerathen. Die Tische fliegen bei Seite; in den groben, trunkenen Zügen flammt Wuth, die Messer blitzen in den schmutzigen Fäusten. Ein Genrebild! Oder es ist Kirmeß, ein Fest, namentlich von den niederen Klassen gefeiert, ein trefflicher Vorwurf für ein Genrebild und auch taufendfach benutzt. Musik, Tanz, Trinkgelage, Vergnügungsjubel sind immer dieselben; Unflätherei bleibt selten aus. Der Maler vergißt ebenso selten, sie uns vorzuführen; meistens weiß er die humoristische Seite dabei vorzukehren. Aber Rubens tritt an die Staffelei. Auch er malt eine Kirmeß und plötzlich wird es die Darstellung eines vlämischen Bacchanals. Der Humor belebt es, aber mehr als durch ihn wird es durch eine großartige wilde Lust und Lebensfreude gehoben, die als Ausdruck einer gewaltigen Volkskraft uns entgegentritt. Roh mag ein solches Volk sein, von Feinheit wenigstens ist keine Spur zu entdecken in dem wildbacchantischen Reigen von dem Mädchen an, das sich so bezeichnend niederhockt, bis zu dem Schweinefall, draus die Sau den Rüssel schiebt. Sinnlichkeit, Völlerei und Schweinerei ist zu schauen, aber auch eine unbändige Naturkraft eines derben, tüchtigen, durch Nichts angekränkelten Volksflammes. Durch künstlerische Kraft und die Wucht des Dargestellten ist ein solches Bild weit über das gewöhnliche Genre hinaus gehoben. Nur ein großer Künstler vermag so das volle Leben mitten in seinem Sturm zu erfassen und festzuhalten. Es gilt hier, daß der Künstler doch nicht bloß platonisch der Schönheit dient, sondern daß er ein Poet und Prophet des Lebens ist, welches er nicht allein verklärt, sondern auch erklärt, und das er in feiner Weise oft erst den Zeitgenossen nach verschiedenen Seiten zum Bewußtsein bringt. Für den Lebensdarsteller giebt deshalb nur das Leben selbst die Grenzen. Gemeinheit des Künstlers in seinen Darstellungen fällt natürlich auch für die Beurtheilung ins Gemeine. An die komische Kraft des Lebensmalers zu erinnern ist nicht nöthig; wenn wir ihn auch den Maler des bürgerlichen Trauerspiels nannten, so braucht man nur an Ritters ertrunkenen Sohn des Fischers (Fig. 59) zu denken. Welch ein unendlicher Schmerz in dem Vater, der so laut- und thränenlos dasitzt, das Schickfal in geballten Fäusten gleichsam zermalmend. Weh ist in das Haus gezogen, wo der Todte Freude verbreitet hat, der schlanke, schöne Bursche. Jahre, viele Jahre der Vergangenheit und der Zukunft sind zerstört. Das heißt Tod, Schatten des Menschenglückes, Schmerz! Sieh alle die Männer an. Wenn einer trösten kann, so kann es der Alte im grauen Haar; in welcher Meerestiefe mag sein Sohn ruhen? Und Allen droht dasselbe Schickfal — o Menschenleben, Lebensbild des Todes! Aber vorüber mit solchen Bildern. Ebenso heitere, wie jenes traurig, behäbige, glückliche, Thorheit und erste Liebe, Großmutterruhe und Mutterfreude, Himmelhoch-Jauchzen und zum Tode betrübt sein — die Palette des Lebensmalers enthält eben alle Farben, alle Stimmungen.

Im Allgemeinen verlangt die Darstellung des Genre, wie schon das Thierstück, kleine Verhältnisse des Bildes. Je unwichtiger der Gegenstand, könnte man fagen, desto kleiner soll derselbe uns gezeigt werden; er darf

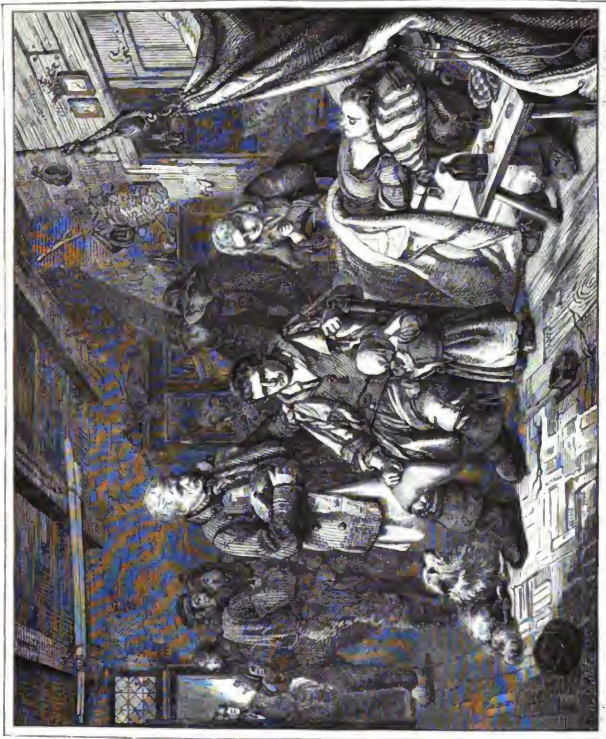


Fig. 59. Der ertrunkene Fischerlohn. Von Henry Ritter.

sich dann auch äußerlich nicht breit machen. Ein Thierbild in Lebensgröße wird viel Fellmalerei zeigen; wie groß auch die Sorgfalt sein mag, womit jedes Haar gemalt worden, wir werden mehr Geschicklichkeit als Kunst daran

zu bewundern haben. Ebenfo verlangen wir beim Kleinleben kleine Dimensionen; die feine forgfame Behandlung des Details muß dafür uns anziehen. Das Einzelne im Ganzen, das Genaue, Reizende hat in feiner Art zu ersetzen, was an Größe, strenger Schönheit und Bedeutfamkeit abgeht. Aber auch hier wieder wird es noch einen großen Unterschied machen, wie ein folches Bild gefaßt ist, ob es frisch und genau aus dem Leben herausgegriffen erscheinen foll oder ob es keinen Anspruch auf die gewöhnliche Lebenswahrheit macht, sondern als ein Gemälde der Phantafie sich hinstellt, indem es sich nicht um den gewöhnlichen Bedarf und die Nothdurft des Lebens handelt. Der Maler z. B., welcher eine Genrefcene aus dem Olymp darstellt, wäre ein rechter Thor, wenn er für feine Gestalten Wollen- und Seidenkleider gleich einem Mieris wählen oder ihnen Wein und Wildpret vorsetzen wollte, wie Gabriel Metz u. malt. Was haben feine Gestalten damit zu thun! Es müßte denn fein, er wäre ein Spottvogel und wollte uns, wie Rembrandt in feinem Ganymed, die Himmlischen etwas näher rücken. Phantafiebilder hat man nicht mit den Augen eines Kammerdieners anzufehen, noch mit denen einer Modistin oder eines Materialisten.

Im Portrait wird das künstlerische Abbild einer Person gegeben. Wahl des besten Momentes, Hervorhebung des Grundwesentlichen, des Bedeutenden wird, wie schon früher auseinandergesetzt worden, verlangt. Der Portraitmaler, der ein häßlicheres, unbedeutenderes Gesicht malt, als fein Vorbild zeigt, ist ein schlechter Künstler. Ein Maler, welcher die Spuren nicht vergißt, die das Kopfweh heute Nacht auf der Stirn einer Dame hinterlassen hat, oder das Bläschen am Munde, über welches sie sich seit mehreren Tagen ärgert, ist ein trauriger Portraitist; aber zehnmal trauriger, wer eines Oliver Cromwells gefurchte Stirn glatt streichen will, Runzeln und Falten, drin Schlachten und Siege und Sorgen, drin mächtige Gedanken und Völker bewegende Entschlüsse sich eingegraben haben. Wahrheit ist die Lofung für den Maler. Aber die Wahrheit des Wahren, des Charakteristischen, nicht die des Zufälligen. Dort foll er kein Härchen opfern; der letzte Zwickel eines Fältchens mag bedeutend, ja unerläßlich fein; hier hat er sich wenig zu kümmern, mag der Zufall sich auch noch so wichtig gebahren.

Im Historienbilde und im Ideenbilde, wie wir die Darstellungen nennen wollen, welche Träger allgemeiner bedeutender Gedanken sind, haben wir ein Gebiet der Malerei, welches der Geschichtschreibung und, wie Carriere sehr richtig sagt, der Geschichtsphilosophie analog ist. Wir haben schon in dem Abschnitt über den Stil über das Wesen des historischen Stils gesprochen. Es sind die großen, wichtigen Momente, welche die Geschichte verzeichnet. Sie wandelt auf den Höhepunkten, wohl die Wege weisend, die hinauf- und hinabführen, aber dieselben nicht Schritt für Schritt durchmessend. Wenn der Maler uns ein Gefecht zeigt: französisches Fußvolk der Kaiserzeit rückt zum Sturm an; eine Truppe alter Soldaten . . . weite Lücken

in die Glieder geriffen, aber vorwärts geht es noch mit festen Schritten, wie auch der Tod wüthet, wie sie auch übereinander sinken — so ist das ein Genrebild, eine Scene, wie sie hundertfach vorgekommen und an sich ohne historische Tragweite. Aber wenn wir nun dasselbe Fußvolk sehen, dazwischen aber auf einem scheuenden Schimmel ein starrer Mann im grauen Rocke; in die Zügel des Rosses fallen ihm Generale, die ihm Zurück! zurufen; um ihn sinkende Grenadiere, nach ihm blickend — so ist das Napoleon und Waterloo; ein großer geschichtlicher Moment ist vorgeführt. Auch der einzelne bedeutende Mensch giebt, richtig dargestellt, ein Historienbild, nicht bloß ein Portrait. Julius II. ist seine Zeit; Karl I. von Van Dyk, Napoleon



Fig. 60. Die Töchter. Von Palma Vecchio

abdankend von Paul Delaroche, geben. jener ruhig, dieser in einem dramatischen Augenblicke erfaßt, der Eine gleichsam eine geschichtliche Biographie, der Andere einen geschichtlich dramatischen Höhepunkt. In dieser Weise wird nicht bloß das Portrait, sondern auch das Genrebild in das Geschichtsbild hineingezogen; das Bild der blühenden Töchter des Palma Vecchio (Fig. 60) wird zu einem Abriß aus der Culturgeschichte, in welchem uns das frohe, glänzende Norditalien jener Tage entgegentritt. Das Geschichtsbild selber kann durch eine allgemeine Behandlung, in der das Persönliche soviel wie möglich zurücktritt, zu einem Ideenbilde werden, wofür man nur an eine Constantinschlacht oder an Kaulbachs Jerusalem zu erinnern braucht. Wie das Genrebild zum Ideenbilde wird, dafür habe ich schon auf eine

Madonna della Sedia hingewiesen, das können auch die Darstellungen der heiligen Familien von Rembrandt lehren, all' der Malerwerke nicht zu gedenken, wo die Idee des Heiligen den Gegenstand adelt und aus dem gewöhnlichen Leben heraushebt. Diese unzähligen Verschmelzungen von Portrait, Genre, Historien- und Ideenbild können wir hier natürlich nicht verfolgen. Wie im Leben, so in der Malerei, die jenem folgt. Was die Geschichte und die als Mythe, Sage u. s. w. auftretende Verkörperung von Ideen betrifft, so braucht man nur darauf hinzuweisen, wie wenig dieselben von einander zu trennen sind. Den Maler fesseln darin keine Schranken, nur daß er nicht das Geschichtlich-Festgestellte in der Art entstellen darf, daß er gegen sein besseres Wissen lügt und einer lebenden oder gestorbenen Persönlichkeit dadurch Ehrenkränkung oder Schande bereitet. Die allgemeinen Anforderungen an die Wahrhaftigkeit, wie sie im Leben gelten, gelten auch für ihn unbedingt. So wenig der Geschichtschreiber aus einem Helden einen Schuft machen darf, so wenig darf es der Maler oder Dichter.

Viele, sehr wichtige und schwere Fragen wären auf diesem Gebiete zu erörtern, die wir hier übergehen müssen; nur wenige wollen wir andeuten. So z. B. diejenige nach der sogenannten realistischen, naturwahren Behandlung in der Historienmalerei. Was haben wir z. B. wegen der Costümtreue für Anforderungen zu stellen? Was wegen der ganzen Darstellungsweise? Im Allgemeinen kann man nur sagen, daß der Maler auf der Bildungsstufe seiner Zeit stehen soll. Beschäftigt er sich mit einem Vorwurf, so können wir auch verlangen, daß er die besonderen Studien macht, welche zum Verständniß seines Werkes nothwendig sind. Andernfalls giebt er ein Ideenbild, kein historisches Gemälde. Es geht ihm wie dem Dichter. Der Geist der Sache ist für das Werk die Hauptsache; die Auffassung des Ganzen wird maßgebend. Wird ein Hauptgewicht auf historischen Realismus gelegt, so ist auch die historische Wahrheit nach Portraits, Costüm, Räumlichkeiten u. s. w. möglichst genau durchzuführen; je freier, je idealer sich der Künstler zu seinem Stoffe stellt, desto mehr kann er sich auch von der Wirklichkeit im Einzelnen dispensiren. Wo die eine, wo die andere Behandlungsweise hingehört, richtet sich nach Aufgabe, Object und Künstler. Wo wir genau „wissen“, also bei Darstellungen aus den letzten Jahrhunderten, verlangen wir historische Treue, oder der Künstler muß von vornherein sein Werk nur als Ideenbild stets wiederkehrender Art, als Phantasiegebilde charakterisiren. Bestimmte, Jedermann bekannte Individualitäten verlangt der gute Geschmack immer historisch getreu: man kann Friedrich den Großen nicht mit derselben künstlerischen Freiheit darstellen, wie Alexander den Großen. Das berücksichtigt, gilt sonst in Bezug auf historische Treue ein Wort von Lewes bei Gelegenheit von Göthes Götz von Berlichingen: „Ja, einige Kritiker sind von der Bedeutung derselben so überzeugt, daß sie mit allen erdenklichen Redensarten zu beweisen suchen, auch Shakespeare sei

groß in der Kunst bestimmte Zeitalter zu malen, nur daß sie dabei ganz vergessen, daß Localfarben für die Kritik und Gelehrsamkeit des Publicums, nicht für das Herz und die Einbildungskraft sind, daß sie der Geschichte, nicht dem Drama angehören. Selbst in einer Beutelperücke mit einem feinen Galadegen an der Seite konnte Macbeth die Zuschauer erzittern machen über das entsetzliche Verderben einer in Verbrechen verstrickten Seele, und eine Verbesserung des Costüms würde diese Tragödie nicht ergreifender machen, wäre die Welt nicht so überkritisch geworden und bestände da auf historischer Treue, wo in der wahren dramatischen Zeit nur Leidenschaft verlangt wurde.“ Diese Worte finden vielfache Anwendung auf die in den letzten Zeiten so beliebte archäologische Malerei.

Im Übrigen ist die Kunst umfassend nach Leben und Phantasie. Wir bewundern Menzels Friedrich den Großen wegen der charakteristischen, historischen Lebensstreu, und bewundern Rembrandt, ohne uns an seine Costüme und deren Bizarrieren zu stoßen.

Was die vielberegte Frage anbelangt, ob der Maler das Überfinnliche hereinziehen darf, so sei auf das verwiesen, was Lessing darüber gesagt und Herder so richtig erweitert hat. Weil die Malerei die natürliche Wirklichkeit vortrefflich wiedergeben kann, deshalb ihr die innere, ideale Gestaltenwelt verschließen wollen mit Allem, was seit Jahrtausenden darin die menschliche Vorstellung als schön und erhaben erfüllt hat, die Phantasie in Ketten und Bande legen und der Kunst nur so weit Raum geben wollen, wie sie in der Wirklichkeit zu copiren findet, das gehört natürlich zu den wunderlichen Verirrungen, wie wir sie z. B. in Gottscheds Zeit ihre philiströse Herrschaft ausüben sehen in der Poesie mit dem Fundamentalsatze, daß nur das Wirkliche Gegenstand der Poesie sein dürfe. Allerdings hat sich der Stil der Darstellung immer der Idee anzupassen. Ein rein idealistischer Gegenstand trägt als solcher keine naturalistische Behandlung. In der Malerei war z. B. Cornelius in seiner Art für uns ein neuer Klopstock, der große gewaltige Idealgestaltungen groß, kühn und unbeirrt durch die von kleineren Gelüsten oder mehr von den Zeitfragen der Gegenwart bewegten, anders gesinnten Zeitgenossen schuf (Fig. 61). Es ist ein schlimmes Zeugniß für die Phantasie eines Volkes, wenn es sich nur mit der Wirklichkeit begnügt und keine Idealwelt zur Ergänzung hat; schlimm freilich auch, wenn es nur im Idealen geistigen Genuß zu haben glaubt und die Wirklichkeit nur von der materialistischen, nirgends von der poetischen Seite zu erfassen vermag.

Über die mancherlei Arten der Historien- und Ideenbilder muß ich hinweggehen, indem eine Aufzählung doch nur ungenau sein könnte und wenig befagen würde. Was könnte es helfen, hier auf wenigen Seiten einem Rafael, Michelangelo, Rubens folgen zu wollen. Man braucht nur an die neueren Meister etwa von Cornelius bis auf den heutigen Tag bei uns und den Franzosen zu erinnern — und man wird leicht die Unmöglichkeit er-

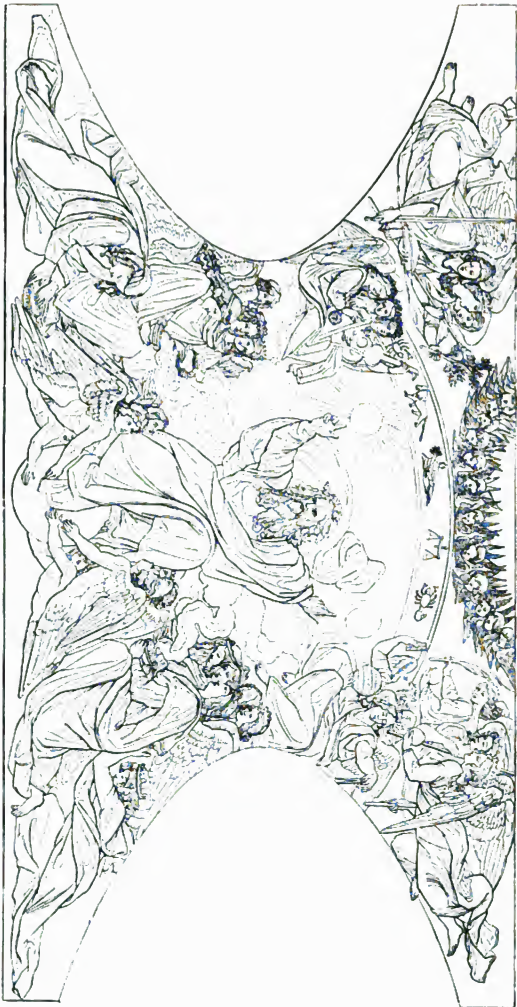


Fig. 61. Die Erleuchtung des Lichts. Von Peter Cornelius.

kennen, in der Kürze die Unterschiede hervorzuheben. Wir müssen hier dem Leser das Einzelne überlassen und können es um so leichter, weil die Absicht ferne liegt, demselben durch Worte die Eindrücke zu geben, welche er durch Anschauung der Kunstwerke selbst gewinnen soll und weil der Zweck einer solchen kurzen Anleitung nur der ist, die Ziele zu weisen und die Richtungen im Allgemeinen zu bezeichnen. Das eigene Studium und das eigene Urtheil, vor Allem aber die künstlerische Begeisterung müssen weiter helfen.

Heutigen Tags sehen wir in der Malerei auch in Deutschland die Herrschaft der Technik, des Realismus der Farbe im vollsten Gegensatz zu der Vorherrschaft der Idee und der Unterordnung der Farbe, wie sie die Schule von Cornelius vertrat, und mit Überflügelung der Düsseldorf'schen Schule, in welcher zwar das Colorit gepflegt wurde, aber in Rücksicht auf die befondere poetische Idealisierung, welche die Düsseldorf'schen in Anlehnung an Dichtung, besonders an romantische, für Stoff und Behandlung liebte. Das rein Malerische ist dagegen betont und mit Recht betont worden. In einem merkwürdig schnellen Anlauf hat auch die deutsche Malerei in noch nicht zwei Decennien die brillianteste Technik gewonnen, nachdem sie darin von Frankreich und Belgien längere Zeit überholt gewesen war. (Außerordentliches Verdienst hat in dieser Beziehung Piloty. Selten hat ein Meister die Talente so vieler Schüler so schnell nach der Richtung seiner Schule zu entwickeln gewußt, wie er.) Namentlich für Vorwürfe, wo es gilt, die Natur charakteristisch und effectvoll zu erfassen oder wo überhaupt ein Gegenstand gewählt ist, der nur frische oder gemüthvolle Auffassung und Fertigkeit, weniger eine tiefere ideale Durcharbeit — wie ein wahrhaft silvolles, bedeutende Ideen repräsentirendes Historien- und Ideenbild — verlangt, da ist eine Höhe erreicht, daß die heutige Kunst sich den glänzendsten Zeiten an die Seite setzen darf. Das ist hoch zu rühmen. Nicht den Meistern, aber der Masse ist indeß doch entgegenzuhalten, daß das Übermaß dieser Richtung sich auch schon erschreckend bemerkbar macht. Eine Trivialität, ein Ideenmangel herrscht nur zu oft bei glänzender Mache, daß Schillers Worte in Shakespeares Schatten gegen die Iffland'sche sogenannte Naturtreue nur zu sehr auf die Malerei ihre Anwendung finden. Geniale, nach Großem strebende Geister, welche die Phantasie und Poesie, diese im weiteren, hier echt malerischen Sinn, gegen die Gewöhnlichkeit und stoffliche Mittelmäßigkeit vertreten, sehen wir dabei wieder sehr häufig in Phantastik und Outrirtheit fallen oder ihnen noch jene Sicherheit fehlen, welche nur eine große und kräftige Weltanschauung giebt, die weder in Idealität vergangener Zeiten stehen bleibt, noch hinter aller Energie einen kranken, nervösen Zug hat und die allein voll befriedigende, nach jeder Seite hin vollwichtige Gestaltungen schafft.

VIII.

Die Tonkunst.



on der bildenden Kunst, welche die körperliche Erscheinung zum Object hat, treten wir in das Reich des vom Körper abgeschwebten, nur als Bewegungsform durch das Gehör wahrgenommenen Klanges. Tausende von Fäden laufen gleichsam aus den Reichen der verschiedenen Sinne ineinander über; in ihrem Netze ziehen wir die Haupteckenkenntniß herauf, welche wir von dem Wesen der Dinge besitzen.

Wir hören den Schall. Dieser entsteht durch eine eigenthümliche, schwingende Bewegung des Körpers in seinen kleinsten Körpertheilchen; hauptsächlich durch das Medium der für kleinste Erschütterungen empfindlichen Luft werden diese Bewegungen zu uns getragen, im Ohr von den Nerven aufgenommen und empfunden.¹⁾ Die tönende Erschütterung ist ein mehr oder minder regelmäßiges Schwanken der Theilchen. Eine einfache pendelartige Luft-

¹⁾ Young stellte zuerst die Farbentheorie auf, das es im Auge verschiedene Nervenfasern gebe, wovon jede, gereizt, die Empfindung einer Farbe gebe. Helmholtz sagt (Pop. wissensch. Vorträge II. S. 48): «Eine ganz ähnliche Hypothese — (wie die, das die Stäbchen in der Stäbchenschicht der Netzhaut die Endorgane der rothempfindenden, gelbempfindenden und blauempfindenden Nerven sind) — habe ich dann später äußerst geeignet und fruchtbar gefunden, um ebenso räthselhafte Eigenthümlichkeiten, welche sich bei der Wahrnehmung musikalischer Töne zeigen, höchst einfach zu erklären, nämlich die Annahme, das in der sogenannten Schnecke des Ohres, wo die Enden der Nervenfasern neben einander regelmäßig ausgebreitet liegen und mit kleinen elastischen Anhängseln, den Cortischen Bögen versehen sind, die regelmäßig wie die Tasten und Hämmer eines Claviers neben einander geordnet sind, das, sage ich, hier jede einzelne Nervenfasern zur Wahrnehmung einer bestimmten Tonhöhe befähigt sei, für die ihr elastisches Anhängsel am stärksten in Mitschwingung komme.» An Crustaceen, welche als äußerliche Anhängsel am Gehörorgan gegliederte Härchen haben, zu denen Nervenfasern der Hörnerven hintreten, sei es gelungen, wahrzunehmen, das in der That einzelne Härchen durch einzelne Töne in Schwingung versetzt wurden, andere durch andere.

bewegung erzeugt die Empfindung des Tones. Eine Zusammensetzung von Tönen giebt den Klang, der also durch schnelle periodische Luftbewegungen erzeugt wird (siehe das in die Tonlehre tief eingreifende Werk von Helmholtz: die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik). Wir finden hier unser altes Gesetz wieder — das Wohlgefallen an der Regelmäßigkeit, der Ordnung. Das Geräusch entsteht durch nichtperiodische Bewegungen. Man erinnere sich an Leibniz.

Die innere Bewegung, welche den Schall, in der einfachen Regelmäßigkeit den Ton erzeugt, ist in der verschiedensten Weise bedingt: durch das innere Gefüge der Körpertheilchen, ihre Beschaffenheit, Bindung mit einander, ihre Festigkeit, Elasticität, Gleichmäßigkeit u. f. w. Alle diese Eigenschaften kommen zur Geltung, dann aber auch die mannigfachsten Eigenschaften äußerer Art, sowie die verschiedenen Verhältnisse, in welchen der Körper sich zu seiner Außenwelt befindet. Der umfassendste Zustand findet seinen Ausdruck im Ton. Man denke an den Klang einer geschlagenen Metallplatte. Es hängt der Klang ab von der Art des Metalls; seine Masse, seine Form, ob z. B. flach, ob gebogen, ist bestimmend, dann der in Bewegung setzende, hier der schlagende Körper, auf welchen das schon Gefagte ebenfalls seine Anwendung findet, z. B. ob der Klöpfel von Metall, von Holz, mit Leder bedeckt u. f. w. ist. Ferner hat den größten Einfluß das Verhältniß der Platte zu den übrigen Körpern im Raume; ob sie sich z. B. nur an einem Punkte mit einem andern festen Körper, etwa dem Boden berührt, oder an vielen, z. B. aufliegt, ob die Luft die größtmögliche, freieste Bewegungsfähigkeit bekommt oder ob die Schwingungen durch einen auf der Platte liegenden Körper unterbrochen, gedämpft werden, dann, in welchem Raume überhaupt die Platte angeschlagen wird, in einem Gewölbe, in einem schlecht schallenden Raume u. f. w. Man sieht, welche eine Reihe von Verhältnissen bei jedem Schall zur Geltung kommt, die wir uns zu mehr oder minder klarem Bewußtsein bringen, wie von Innenwelt und Außenwelt des Schallenden Kunde gegeben wird.

Betrachten wir den Ton, so ist er im Allgemeinen unterschieden nach seiner Höhe oder Tiefe, seiner Stärke und seiner Klangfarbe. Schon frühe hat man die Höhe des Tones bestimmt gefunden durch die Zahl seiner Schwingungen und hat diese gemessen. Im allgemeinen Theil ward gesagt, wie unser Ohr nur eine sehr bedingte Fähigkeit besitzt, Schwingungen zu erfassen. Unter 8 (16?) vernimmt es gar nicht; die Anzahl von 40,000 Schwingungen erreicht es nicht mehr; der Ton ist verschrillt. Die von der Musik gebrauchten Töne bewegen sich zwischen 30 und 4000 Schwingungen, wobei die unter 40 liegenden schon unvollkommen tönen. Je höher die Schwingungszahl, desto höher der Ton; die Schnelligkeit der Bewegung also ist hier das Maß.

Die Stärke des Tones hängt ab von der Breite der Schwingungswellen; je breiter dieselben, je stärker der Ton. Die Klangfarbe hängt ab von der Art und Weise der Bewegung, welche durch die Art des tönenden Körpers

bedingt ist, von dessen Eigenartigkeit, sowohl in Betreff seiner Gattung als des Individuums. Holz tönt anders als Metall und anders als eine Darmflaute. Aber es ist eine Flöte nicht bloß von einer Trompete zu unterscheiden, sondern auch von einer andern Flöte, wiewohl diese denselben Ton angiebt, d. h. in genau so vielen Schwingungen und in der Breite der Schwingungswellen bewegt wird. Hundert Sänger können einen Ton singen und doch wird der Ton hundertzählig erscheinen. Von den Unterschieden der Klangfarben wollen wir hier nur noch besonders auf diejenigen aufmerksam machen, welche durch Geschlecht und Alter des Menschen bedingt werden. Außer der Eigenartigkeit eines Jeden haben wir da die allgemeinen Ordnungen von Baß, Tenor, Alt und Sopran.

Die Schallkraft ist activ oder passiv; laut werden kann nur eine Bewegung, die auf einen gewissen Widerstand stößt. Das in sich Ruhende (Todte) muß durch eine äußerliche Ursache in Bewegung gesetzt werden, um zu tönen; die Klangkraft ist schlummernd; sie ist durch alle Theile zerstreut. In ihm ist keine feelische Concentration, in welcher die Kraft zusammengefaßt ist, welche Ausdruck wird für die Einzelkräfte. In den belebten Wesen ist dies geschehen; durch das Medium der Seele kommt auch inneres Leben frei zur Verkündigung, wiewohl diese Freiheit aus tausendfachen Nothwendigkeiten der Körperwelt zusammengesetzt ist. Mit dem Leben selbst ist dann oft die Fähigkeit verliehen, Schall zu erzeugen, also Kunde von inneren Vorgängen, Bewegungen und Erregungen zu geben. Wo Entsprechendes zusammentrifft, bewirkt die Art der Erschütterung in Schall, Ton u. s. w. in dem davon Getroffenen dieselbe Erschütterung. Wo Psychisches darin sich ausdrückt, wird im Sympathischen die Bewegung und ganze Art des Tons auch psychisch übertragen und nachempfunden, beziehungsweise verstanden. Den höheren Wesen ward vielfach Stimme zu Theil. Wie diese abhängig ist, erdrückt oder gefördert wird von den Elementen, in welchen das Thier sich bewegt, wie Luft und Erde zusammen gleichsam die Stimme oder wenigstens die angenehme Stimme hervorbringen, wie das Reich der Tiefe, des Wassers und der Erde meistens stumm, wie die lärmenden Wellen laute, schrille Töne verlangen, sie zu überschreien, wie Luft und Vegetation den schönen Vogelsang erzeugen, das ward im allgemeinen Theile angeführt. Es soll hier noch aufmerksam gemacht werden, daß durchschnittlich die Sprache der vierfüßigen Thiere derjenigen der Vögel an Innigkeit vorangeht, obwohl sie derselben an Schönheit, Reinheit, Klangwechsel weit nachsteht. Das Stöhnen, Ächzen des Thieres, diese mannigfachen Äußerungen des körperlichen Wehs, dann die feines Wohlbefindens, seiner Freude, die Stimme, mit welcher es außer ihm liegenden Verhältnissen Ausdruck giebt, der Laut, daß Gefahr vorhanden u. s. w., alle diese Stimmtöne sind der größten Aufmerksamkeit werth. Viel zu wenig beschäftigt man sich mit der Sprache der Thiere; viel zu dumpf und zu stumpf sind die meisten Menschen dagegen — Kinder und Naturmenschen ausgenommen.

Hier haben wir die Stimme der Thiere nur unter dem Gesichtspunkte zu betrachten, um daraus zu ersehen, wie der Ton an sich Ausdruck innerer Bewegung ist. Beim Menschen finden wir plötzlich in der Sprache die Ansätze im Thierreich, den Zustand näher zu bestimmen, völlig entwickelt. Die Töne sind darin Ausdruck, nicht bloß des dumpferen oder helleren Empfindens, sondern seines geistigen Begreifens geworden. Vocale geben die Grundtöne der wunderbaren Sprache; sie werden wieder durch die bestimmenden sie ganz eigenthümlich hinstellenden Consonanten aufs eigenthümlichste fixirt. Erst in der Sprache werden die Töne Träger des bestimmten, aus dem allgemeinen Zustand loslösenden, durch Scheidung einigenden Erfassens. Im Wehschrei, im Jubel, im Lachen, im Laut der Überraschung, der Angst haben wir Ausdruck eines ganz allgemeinen unbegriffenen Zustandes; im Wort hat das Geistige innere und äußere Zustände erfaßt. Es wird Ausdruck des Gedankens. In der Sprache hebt sich das geistige Begreifen über das Empfinden. Als tönender Ausdruck gehört sie zuerst dem Allgemeinen, dem Gefühlszustande an; mit ihm haben wir es zu thun.

Im allgemeinen Theil ward die Einwirkung des Schallebens auf den Menschen berührt. Wir fahen dessen anregende Wirkung, welche sich bis zum Übermaß steigern kann. Das Stumme hat für uns etwas Todtes; wo wir Schall und Klang verlangen und nicht hören, wird der Eindruck des Widernatürlichen hervorgerufen. Das Überlaute dagegen erdrückt und betäubt. Der Ton, der Klang ist erfreulich; Bewegung, Leben ist darin ausgedrückt und findet Sympathie bei uns. Wie wir auch hierin gleich ordnen, wie wir am reinen Ton und Klang und deren Ordnung Wohlgefallen haben, ist schon in der Definition des Tones gezeigt.

In der Tonkunst giebt nun der Künstler dem unbegrenzten Empfindungsleben durch Töne Ausdruck, von dessen einfachsten Formen an bis zum Höchsten, was menschlich-feelische Gewalt umfassen kann. Die Töne sind in so weit Material. Bestimmtheit dafür war erste Nothwendigkeit, sobald ein wohlgefälliges Zusammenwirken erstrebt wurde. Töne im Nebeneinander verlangen ganz bestimmte Verhältnisse, um dem Ohr den Eindruck des Harmonischen zu machen. Das Ordnungs- und Freiheitsgefühl im Menschen, die Nothwendigkeit eines Einheitlichen im wahrgenommenen Vielen, damit dieses nicht auseinanderfällt für den wahrnehmenden Geist, kommt auch hier in Betracht.

In der fortlaufenden Reihe der nach ihrer Höhe und Tiefe bestimmten Töne hat man gewisse Stufen gebildet. Jede Stufe ist nach gewissen Verhältnissen in sich wieder getheilt. Aus ihnen wird der ganze Bau des Tonwerkes errichtet. Die Ordnung, durch welche man die Töne der Musik bestimmt, ist weder zu allen Zeiten, noch bei allen Völkern dieselbe gewesen; die unsere ist eine aus einer Reihe von Gesetzmäßigkeiten erwählte Ordnung, nicht die einzige oder gleichsam die Ur-Ordnung. Wir haben die siebenstufige Ton-

leiter im Gebrauch. Die Octave bildet hier die Hauptordnung; sie wird gebildet durch zwei Töne, die in ihren Schwingungen im Verhältniß von 1 : 2 stehen, d. h. von denen der eine doppelt so viele Schwingungen macht, wie der andere. Innerhalb dieses Verhältnisses werden nun unter den vielen Tönen, die dazwischen liegen, Töne von anderen bestimmten Verhältnissen herausgewählt. Bei uns sind die folgenden geltend mit folgenden Verhältnissen: Die Quinte, im Verhältniß von 2 : 3, d. h. zwei Töne stehen im Verhältniß der Quinte, wenn der höhere drei Schwingungen macht, während der tiefere zwei macht; die Quarte, im Verhältniß von 3 : 4; die große Terz 4 : 5; die kleine Terz 5 : 6; die große Sext 3 : 5; die kleine Sext 5 : 8.

Was aber die Tonlehre angeht, so müssen wir auf die betreffenden Werke verweisen. Bei manchen der folgenden Bestimmungen beziehen wir uns hauptsächlich auf A. B. Marx' treffliche Musik- und Compositionslehre.

Der einfachste Wechsel beim Tone geschieht durch sein Erschallen und Aufhören. Er entsteht in der Zeit und verstummt wieder. Seine Zeitdauer nun heißt seine Geltung. Erschallt eine Reihe von Tönen bestimmter Geltung hintereinander, so kann in ihrer Aufeinanderfolge sich eine bestimmte Ordnung zeigen. Ein Gesetz, eine Ordnung der Zeitfolge ist der Rhythmus. Ohne eine solche Ordnung und ohne bestimmte Geltung der Töne haben wir eine unrythmische Reihe. Diese Geltung eines Tones kann auf eine bestimmte Zeit bezogen werden; sie kann aber auch auf die Töne untereinander gehen, wo dann nur bestimmt wird, daß der eine Ton ein, zwei, drei Mal u. s. w. so lang oder kurz gehalten werden soll als ein anderer. Das allgemeine Maß giebt das Tempo, welches bestimmt, in welcher Geschwindigkeit die ganze Reihe, die unter sich im festen Verhältniß bleibt, genommen werden soll. Wie die Töne, so sind auch die Pausen zwischen ihnen durch jene Messungen bestimmt und ordnen sich ebenso dem Tempo unter. Eine Reihe von Tönen verlangt dem uns inwohnenden Ordnungs- und Übersichtsfinn gemäß eine Gliederung. Ein solche giebt der sogenannte Tact, wonach das Ganze in eine Anzahl gleich großer Theile zerlegt wird. Innerhalb dieser strengen Ordnung starrer Einheit kann und muß oft wieder Mannigfaltigkeit herrschen.

Durch die Art und Weise der Zeitfolge allein läßt sich eine bedeutende Wirkung erzielen. Es wurde das Aufregende des Geräusches, Klanges, Geschreis u. s. w. angeführt. Lebendiges trifft Lebendiges und ein Mitleiden im weitesten Sinne des Wortes ist die Folge, Bewegung erzeugt Bewegung, wie anders auch als die erregende die erregte erscheinen mag. Tact, Tempo, Rhythmus des Schalles erweckt nun aber ein ähnliches Mitleiden; es versetzt in entsprechende Art der Bewegung durch die körperliche Erschütterung; die Regelmäßigkeit des Rhythmus überträgt sich und lenkt und beherrscht also auch in gewisser Hinsicht dasjenige, worauf es Eindruck macht. Bekannt ist, wie der eindrucksempfängliche Mensch unter der Macht des Rhythmus steht,

wie er ihn liebt. Er regelt, so viel er kann, nicht bloß die Töne danach, wo er eine Reihe hintereinanderfolgender hört, sondern er bewegt sich selber gern im Rhythmus und schafft ihn in Tönen. Man hört einen solchen in Etwas hinein, z. B. in das Geräusch beim Eisenbahnfahren, und man erzeugt ihn unwillkürlich. Drescher, Schmiede u. s. w. dreschen, hämmern im Tact. Es ist zu der bedeutenden Wirkung nicht nöthig, daß der Rhythmus sich mit wirklichen Klängen verbindet, deren Fülle und Reinheit uns wohlgefallen. Die Trommel wirkt nur durch Schall und Rhythmus; sie hat keine eigentlichen Töne und thut Wunder. Ihrer ob noch so dumpfen Bewegungsgewalt ist schwer zu widerstehen. Sie macht unruhig, zappelig; die Schläge durchschüttern uns, sie reißen mit, mit in Tact und Tritt. Man hat eine Menge solcher einfacher Bewegungsinstrumente. Nöthigenfalls müssen Händeklatschen und Stampfen sie ersetzen. Je niedriger der Bildungsgrad ist, desto leichter wird der einfache, rhythmische Schall befriedigen; die Annehmlichkeit wechselnder Töne wird nicht so empfunden oder doch nicht so sehr begehrt. In dem Lebensausdrucke der lauten Bewegung und in der Ordnung derselben hat die Freude und der ästhetische Sinn fein Genügen. Auch auf den Stufen wird diese Ordnung der Bewegung in der Musik noch in der schärfsten Betonung verlangt, wo zwar das Toninteresse sich stark geltend macht, aber das ästhetische Tonvermögen doch nicht besonders ausgebildet ist. Die Masse meint kein Kunstwerk vor sich zu haben, wenn sie nicht seine Gebundenheit scharf accentuirt heraushört; das hört sie nun am einfachsten etwa in einer scharftactigen Tanzmusik. In Tact und Rhythmus findet sie das Bestimmte, dessen Jeder bedarf; eine Sonate, in welcher die Ordnung für sie verborgener liegt, erscheint ihr darum willkürlicher; deren Bestimmtheit und schön sich entwickelndes lebendiges Werden hört nur der Kenner. Um so greller in einer Musik der Tact, die Art der Bewegung hervortritt, desto mehr reißt sie körperlich zu den damit correspondirenden Bewegungen hin; die höheren Tonordnungen des Melodischen und Harmonischen beziehen sich mehr auf das geistige Vermögen. Die Freude am bloßen rhythmischen Schall kann unter Umständen eine gewisse Barbarei des Gemüthes verrathen; im Allgemeinen aber ist sie ursprünglich, ein gemeinfames Gut aller Menschen. Verglichen etwa mit den Hellenen ist bei uns das Gefühl für mannigfaltigeren Rhythmus sehr abgestumpft, wie sich dies am besten bei den damit zusammenhängenden Tänzen ergibt. Vielleicht, daß die heutigen musikalischen Bestrebungen, z. B. Rich. Wagners, zu einer neuen Entwicklung der Rhythmik führen, welche besonders durch die übermäßig strenge Regelmäßigkeit des Tactes bei uns gebunden ist.

Wir sehen, wie der Rhythmus mit dem bloßen Schall wirken kann. Betrachten wir aber nun eine andere Ordnung der Tonbewegung. Jede Bewegung besteht aus einer Reihe von einzelnen Momenten, die in mannigfachster Weise zur Geltung kommen können. Gefetzt, eine Bewegung ist eingetreten,

fo ist dieselbe nur abgeschlossen, wenn sie nach allen Veränderungen wieder zur Ruhe kommt. Damit haben wir ein Ganzes. Andernfalls bleibt die Bewegung gleichsam in der Luft hängen; wir haben nichts Abgeschlossenes. Eine Empfindungsbewegung der Art, umgesetzt in Töne, die nun für sich als eine freie, in sich ganze, rhythmisch und tonisch geordnete Tonreihe erscheinen, ergibt die Melodie. So unendlich das innere Leben, so unendlich der Ausdruck. Die Melodie ist lebende, in der Zeit sich entwickelnde Gestaltung, das für sich Lebendige, Beseelte in der Tonkunst. Die dafür allgemein geltenden Bestimmungen gelten auch für sie. (Der Musiker nennt Melodie eine in sich selber und rhythmisch zu einem bestimmten musikalischen Gedanken geordnete Folge einzelner Töne.) Sie verlangt Bedeutung, Einheit und Mannigfaltigkeit, Ganzheit mit Anfang, Mitte und Ende, je nach ihrem Umfang auch Gliederung u. f. w. Der allgemeinen für die Töne geltenden Ordnung des Harmonischen u. f. w. ist natürlich auch bei ihr zu entsprechen.

Melodie ist Leben, Action oder Führung desselben. Ihrer schönen und wahren Entwicklung hat die schöne Ordnung des Tonstoffes zu entsprechen oder die Melodie wird kein harmonisches Kunstproduct sein. Form und Inhalt sind wie in jeder Kunst organisch untrennbar. Classisch ist die Melodie, wenn ein völlig entsprechender Stimmungsausdruck sich in der schönsten äußern Ordnung des Tonstoffes, also in Betreff der rhythmischen, tonischen, harmonischen Gesetze bewegt. Starr, feelenlos ist die Melodie, wenn der Gesang der Töne selbst nicht ein inneres, reiches, kräftiges Leben verkündet, sondern nur durch die genannten Formen ein formelles Wohlgefallen erzeugt. Wo kein solches geistiges Element herrscht, da bekommen wir ein Kunstgebilde ohne Seele. Es ist starr, steif, gebunden. Wo aber die Empfindung willkürlich herrschen will und sich um kein Gesetz kümmert, wo sie jede Ordnung verschmäh't, da ist natürlich von keinem Kunstwerke zu sprechen. Da mag sie in Tönen toben, schreien oder weinen, eine Melodie kann sie nicht ergeben.

In dem Miteinander der Töne eröffnet sich eins der wunderbarsten Gebiete der Tonkunst. Einige Töne klingen im Miteinander für uns wohlgefällig, andere mißfällig. Dort ein harmonisches Zusammengehen, ja Ineinander-schmelzen, hier ein Abstoßen oder ein gegenseitiges Zerfägen und Zerreißen. Wir können die Lehre der Harmonie hier nicht näher auseinandersetzen; der Kundigere möge hierüber, wie betreffs der ganzen Tonlehre, Helmholz' oben-geanntes Werk: Lehre von den Tonempfindungen, studieren.

Ein Ton steht mit einem andern in harmonischem Verhältnisse; dieser wird durch jenen gleichfalls mitleidend; er ist in seinem Zustande durch jenen bedingt, hängt mit ihm zusammen. Sie passen also zueinander, ergänzen sich und geben eine größere Fülle. Am einfachsten geschieht dies, wenn ein ganz gleicher Zustand zum Tönen kommt. Es tritt dann derselbe Ton zu dem ersten Ton. Wir haben diesen nur verstärkt. Ähnlich mit der Octave,

in welcher wir gleichsam den ersten Ton wiederfinden, obwohl hier durch die verschiedene Tonhöhe doch etwas Neues hinzutritt, eine Verschärfung. Eine größere Verschiedenheit aber in der Ergänzung bei Quinten, Terzen u. s. w. Jeder in Mitleiden versetzte Ton steht nun wieder zu andern Tönen in ähnlichen Verhältnissen, die ebenfalls wieder in Betracht kommen können — die reichste Mannigfaltigkeit ist damit gegeben. Aus diesen Consonanzen und Dissonanzen bestimmt sich das weite Gebiet der Harmonie.

Man kann nun eine Tonreihe nehmen und sie nach ihren harmonischen Ordnungen behandeln, sie durch alle die festgestellten hindurchführend. Man kann eine Melodie durch Harmonie verstärken oder erweitern. Gehen ihre Tongänge in derselben Weise zusammen, z. B. wenn mehrere gleiche Stimmen singen oder in der Octave einander begleiten, so haben wir kein oder doch nur ein bedingtes neues Moment; wenn aber ein durch die Melodie ausgedrückter Zustand andere, entfernter verwandte Zustände in Erregung versetzt, so bekommen wir ein harmonisches in unbegrenzter Weise zu erweiterndes, verstärkendes Zusammengehen, welches uns durch Mannigfaltigkeit erfreut. Eine Melodie kann in dieser Weise durch die harmonische Begleitung näher erklärt werden. Es können nun aber auch mehrere Melodien neben einander gehen, jede für sich selbständiger Lebensausdruck. Sie alle zusammen aber können in harmonischem Verhältnisse zu einander stehen. Entweder indem sie dabei mehr in ruhigem Nebeneinander, jede für sich, bleiben oder indem sie zusammentretend gleichsam eine neue Melodie, die Alles beherrschende, auf den Schild heben. Wie die Liebe aus Sehnsucht, Hoffnung, Furcht, Jauchzen und Klagen zusammengefasst sein kann, wo alle die verschiedenen, ja widerstrebenden Gefühle sich in dem einen Liebesgefühl vereinen, so eine solche Hauptmelodie mit den Melodien, aus welchen sie zusammenströmt, Breit, mächtig legt sie sich darin auseinander, ein harmonisches Mit- und Durcheinanderfluthen von Tönen, einem Strom mit feinem klaren stetigen Strömen, feinen Wirbeln, feinen Fällern, feinem Auseinandergehen, feinem Sichvereinigen vergleichbar.

Derartige Erweiterung der Harmonie bedeutet immer Erweiterung der Empfindungen. Das Einfache und Complicirte, das Trockne, wie Überspannte, das Harmonische, wie Verworrene, Ringende, Disharmonische u. s. w. des Gefühls einer Zeit findet in solcher Weise seinen Ausdruck, falls man nicht bei dem Abklatsch alter Formen beharrt. Das Wahrhaft-Schöne bleibt ewig, aber es hat unzählige Erscheinungsformen.

Da nun der Musiker wie jeder andere Künstler Sohn seiner Zeit ist, so werden wir auch in der Musik deren allgemeine Strömungen erkennen können. Man vergleiche etwa die Werke von Delacroix, Victor Hugo u. s. w. mit dem, was Berlioz, Fr. Liszt und die dahin gehörende Schule wollten und brachten in musikalischen Bildern, in denen das Ungewohnt-Charakteristische und das blendende Colorit, spannende fremdartige Lebensskizze oder bis

zum Extrem gehende Leidenschaft für das eintritt, was man sonst die bedeutende Idee nannte, sodann in der Technik auf ihren Gebieten.

Sehen wir, woher der Tonkünstler das Material nimmt. Die menschliche Stimme und die Instrumente liefern die Töne. Jeder Ton muß genau hergerichtet sein, wie ein fertig einzufügender Baustein, wenn wir hier des Schlegel'schen Vergleiches Erwähnung thun, welchen man so oft findet, daß nämlich die Architektur eine gefrorene Musik genannt wird. In einem Tonwerke sehen wir gleichsam ein durchsichtiges Gebäude, dessen ganzes Gefüge durch und durch erschaut wird, wo deshalb jeder Ton rein, klar, wohl gefügt sein muß, wie viele hunderte auch zusammenwirken, im Gegensatz zu der Architektur, wo wir nur die Oberfläche sehen und aus dieser auf das innere Gefüge, auf die sichere Construction schließen können und deshalb zu schließen wünschen. Beim Tonwerke wird jeder Fehler des Zusammenbaues, die geringste Unregelmäßigkeit des kleinsten Theiles dem Kundigen sogleich wahrnehmbar. In dem vielzähligen Getriebe des Aufbaues schrillt doch jeder unreine Ton verletzend hindurch. Deshalb wird auch von dem nur ausübenden Musiker Künstlerchaft in feiner Art verlangt, man könnte sagen: nie darf er ein gewöhnlicher Maurer, sondern stets muß er zum wenigsten ein durchgebildeter Steinmetz sein, wenn er auch nicht immer ein echter Bildhauer ist.

Die Menschenstimme, dann Werkzeuge aus dem Stoff der unbeseelten oder der todten, einst beseelten Natur dienen zur Hervorbringung der Töne für ein Kunstwerk. Unbrauchbar ist die sogenannte beseelte, lebendige Natur außer dem Menschen. Zu dumpf und geistig beschränkt, um auf die Absicht des Menschen eingehen zu können, zu eigenwillig und selbständig, um nur als Instrument zu dienen, können ihre Geschöpfe höchstens zu Kunststücken verwandt werden; manche Vögel lernen z. B. nachpfeifen u. dergl.; für die Kunst sind sie weiter nicht verwendbar, so wohlgefällig sie auch durch ihre Töne werden können, wie dies beim Naturföhnen angeführt worden.

Das Mineral- und Pflanzenreich liefert die verschiedenartigsten Instrumente, dann aber auch vielfacher Stoff aus dem Thierreich. Vielleicht hat dieser unter den frühesten dienen müssen, wenn er auch in größerer Weise benutzt seinen Ursprung deutlich zu verrathen scheint. Dumpf wie das Gebrüll des Stieres, ist der Schall des Stierhorns; dumpf rasselnd der Schall des hohl gespannten Fells. Dann aber lernte man aus dem thierischen Stoff auch die Sehnen u. f. w. verwenden. Im Saiteninstrument ward der Klang, die Toninnigkeit dieses Gebietes gleichsam gefunden und entfesselt. Es würde hier zu weit führen, tiefer auf die ästhetische Verschiedenheit dieser, den genannten Gebieten angehörigen Tonwerkzeuge einzugehen. Die Glocke, die Orgelpfeife und die Violine, letztere in Ermangelung der mit Saiten überspannten Schildkrötenschale etwa, mögen genannt werden als Vertreter des Mineral-, Pflanzen- und Thierreichs. Bekanntlich finden die mannigfachsten

Verbindungen statt. Einen bedeutenden Unterschied macht bei den Instrumenten die Art ihrer Benutzung, wie sie zum Tonerzeugen gebracht werden. Hier wollen wir einzelne Instrumente herausgreifen und sie kurz zu charakterisiren suchen.

In einigen Fällen ist die Klangfähigkeit der Materie in der Weise benutzt, daß durch Form und Lage eine möglichst ungehinderte Entfaltung auch bei bloß äußerlichen Naturbewegungen ermöglicht worden. In der Äolsharfe ist z. B. der Wind der Musikant, welcher die Saiten rührt und ihr die natürlichen, dem kunstgewohnten Ohr des Menschen so übernatürlich scheinenden Klänge entlockt. In der Orgel werden ebenfalls die Pfeifen nur von der Luft in tönende Bewegung gebracht; aber mittelbar spielt sie der Mensch. Während daher die Äolsharfe nicht in das Bereich der Tonkunst gerechnet werden kann, weil die bewußtlose Macht der Natur allein in ihr wirkt, gehört die Orgel zu den gewaltigsten Instrumenten der Tonkunst. Der Künstler lenkt und ordnet die dienstbar gemachten Naturkräfte, ohne freilich persönlich auf sie zu wirken. Ein eigenthümlicher Zauber und eine eigenthümliche Kraft liegt darum in dem genannten Instrument. Gewaltig, groß, starr, durch keine menschliche Zuthat beeinflusst, in den leisen Tönen, wie in deren mächtigstem Sturm immer selbständig, ist das Tongebiet der Orgel. Der Spieler öffnet den Luftströmen die Pforten und weist ihnen die Wege; aber er kann an die Töne selbst nicht rühren, sie nicht durch seine Kraft ver härten oder durch seine Weichheit schmelzender machen. Er läßt sie tönen, läßt sie brausen, aber es ist, als ob er nur die Naturkraft entfesselt, daß sie ihre gewaltige Tonmacht verkündige. Die Stärke der Töne und die große Anzahl, die von dem einzelnen Spieler gleichzeitig erregt werden kann, dann die Veränderlichkeit der Klangfarbe, macht die Orgel zu einem der bedeutendsten Instrumente; sie ist massenbeherrschend, Raum füllend, wie sie gewaltig, harmonienmächtig erbraust. Wie der Sturm der Luft den Gefang des Menschen übertönt, so die Macht ihres Tonwindes. Auf den Zusammenhang der Gottes- und Naturverehrung braucht nur hingewiesen zu werden; wie doch immer der Mensch Gott in der Natur und ihrem mächtigen Walten erblickt hat, so dient auch heute noch, trotz aller Subjectivität, die Orgel, der Ausdruck steter, objectiver, gewaltiger Naturkraft, als das hauptsächlichste Tonwerkzeug, welches in der christlichen Gottesverehrung gebraucht wird. Bei keinem andern Instrument findet in den Tönen ein solches Loslösen von der Subjectivität des Menschen statt. Der Mensch spricht in der Flöte, dem Horn, der Geige; in der Orgel raucht gleichsam eine höhere, in ihrer Kraft die menschliche überragende, sie erdrückende Macht. Die Religion wird weichlich, subjectiv, sentimental aufgefaßt, wenn für sie vorzugsweise Blas- und Saiteninstrumente zur Anwendung kommen. Reinmenschlich aufgefaßt benutzt sie die subjectiveren Instrumente, den Gefang, und wo sie verstandesgemäß ist, die Sprache. Wo ein bloßer Naturdienst

untergeordneter Art herrscht, beschränkt sie sich auf die Naturtöne der einfachsten Art; Schellen, Trommeln, Metallfläbe, Lärm, Geklapper, Geräffel, Dumpfes und Gellendes verkünden die niedere Stufe; reine Klänge, feelenvolle Melodie, Harmonie, Ordnung, Schönheit und Kunst mit einem Worte fehlen. Leicht mag man in dem Gebrauch des Tönenden in der christlichen Religionsübung dessen tiefe Bedeutung nachspüren. Die eherne Glocke läutet vom Thurm; wandle durch Feld und Au und höre ihre Klänge, ob du nicht die Natur mitfeiern fühlst. Es ist der einfache, naturmächtige Klang der Glocke, der gänzlich frei ist von der menschlichen Subjectivität, der am besten zu der weiten Natur in ihrer Ursprünglichkeit stimmt. Die Glocke ist das Allgemeinste; Naturstimme, aber durch eine einfache schöne Klangordnung dem menschlichen Schönheitsfinne dienend. Der Dichter möge das Gefagte noch näher bringen:

Das ist der Tag des Herrn!
 Ich bin allein auf weiter Flur,
 Noch eine Morgenglocke nur;
 Nun Stille nah und fern!

Anbetend knie ich hier.
 O süßes Grau'n! geheimes Wehn!
 Als knieten Viele ungefehnt
 Und beteten mit mir.

Der Himmel, nah und fern,
 Er ist so klar und feierlich,
 So ganz, als wollt' er öffnen sich.
 Das ist der Tag des Herrn!

So singt Uhland uns so schön die geheime Macht der Glockenklänge, die wir auf weiter Flur hören.

In der Orgel tönt eine reine Naturstimme wie in der Glocke, aber reich geordnet, künstlich zusammengestellt und weit künstlicher bewegt. Giebt die Glocke schöne Klänge, so eröffnet die Orgel gleichsam den schönen Kosmos. Sie paßt zum großartigen Bauwerk des Menschen, zur starren, mächtigen Architektur. Schon die Bildnerie ist ihr zu subjectiv, noch mehr die Malerei, wenn diese Künste nicht etwa durch architektonischen Stil ihr anpaßender gemacht werden. Die Orgelmusik verträgt sich nicht gut mit dem Gott der Bildnerie noch mit Heiligen. Was hat sie mit Menschenbildern zu thun, wenn sie als Stimme der Verehrung oder auch als Stimme des Göttlichen, für das sie eintritt, erbrauft? Der mächtige Dom und sie sind sich genug. Die Gottheit und göttliche Verehrung in Menschenbildern führen zum Gefang und zu den subjectiven Instrumenten, hauptsächlich aber zu jenem; der nüchterne Rationalismus begnügt sich am liebsten mit Prosa-Sprache, felten hebt er diese durch den Gefang in die Region der Phantafie. In dieser

Weife wird man aus der Idealfestaltung der Musik manche interessante Einsicht in das Gebiet der höchsten Ideal-Vorstellungen thun können, denen als göttlichen die Musik geweiht wird. Wo die Gottesverehrung nach unseren Begriffen unsinnig ist, wird auch, wie schon gesagt, eine unsinnige, meistens nur aufregende, blindleidenschaftliche Tonerregung herrschen. Der Fetischverehrer haut die Metallplatte, rummelt das fleingefüllte hohle Holz, schlägt das Fell der Trommel. Reine Naturverehrung lauscht den Stimmen der Thierwelt, dem Branden der Wellen, dem Rollen des Donners, dem Rauschen des Waldes. Doch genug; die Zusammensetzungen, wie z. B. der Orgel, des Gefanges, der Instrumentalmusik, der Sprache u. s. w. in der christlichen Religionsübung lehren auch in dieser Beziehung ihren umfassenden Charakter.

Bei den Blasinstrumenten ist der Athem des Menschen Ton erzeugend. Der Charakter des Instrumentes tritt hier also in unmittelbare Verbindung mit dem Eigenartigen des Menschen. Von den tönenden sogenannten Blechinstrumenten möge hier die schmetternde Trompete genannt werden, deren helle Vibrationen aus aller Ruhe jagen, dann die gewaltige, durchwühlende Posaune, das in feinen Tönen weichere, ziehende, unsere Stimmung gleichsam tragende Horn. Die Holz- oder Rohrinstrumente sind im Ton weniger klingend, weicher, sind auch nachgiebiger gegen den Anhauch. Bei den Blechinstrumenten ein voller, ungebrochener Luftstrom, der erst zusammengehalten, dann kräftig hinausdrückt mit einer ehernen Straffheit und Fülle. Bei den Rohrinstrumenten steht das Material und der Ton dem Menschen gleichsam näher, aber es fehlt das Markige, Feste des Tones der oben genannten Metallinstrumente. Hier ist die weiche, charakterlose, sentimentale Flöte zu nennen, die scharfe Piccolflöte mit ihren spitzen Tönen, die, mit der Trommel vereint, aufschallt, während die Trommel fortreibt, dann die sinnliche, darin unübertrefflich ausdrucksvolle Clarinette, die eindringliche, nervöse Oboe u. s. w. Unter den Saiteninstrumenten bilden die Streichinstrumente eine eigene Abtheilung. Die über einen Resonanzboden gespannten Saiten werden mit einem Bogen gestrichen, auch wohl durch die zupfenden Finger in Bewegung gesetzt. Thierisches Material ist hier Ton gebend. Die Einwirkung des Menschen, welche den Ton erzeugt, ist bei ihnen eine mehr mittelbare, indem gewöhnlich nur Bogen und Saite, letztere freilich durch den Fingerdruck beeinflusst, in tönende Berührung kommen. Andererseits erlaubt aber das Streichinstrument wieder die größte Einwirkung des Künstlers; er kann es so frei wie keines der oben genannten Instrumente behandeln. Der Bläser hängt von dem Athem ab, der lebensbedingend und nicht in einer Weise zu beherrschen ist, wie die leicht gehorchende, zum Dienen bestimmte, von den Lebensfunctionen unabhängige Hand, welche nach der Willkür des Saitenspielers den Bogen führt. Freilich die Klangkraft der Blasinstrumente fehlt. Das Streichinstrument giebt den Ton nicht in der Fülle des Metalls

her, welches gleichsam freudig fein Tonleben verkündet, kräftig, nachschallend: beim Bogeninstrumente ist leicht der Ton unwillig; thierische Widerspenftigkeit, etwas Gequältes, Weh, Wimmern schallt eher daraus und nur hohe Kunst vermag etwa die Violine so zu handhaben, daß die Töne ganz rein, klar, freudig hervordringen. Statt der metallenen Klangfülle aber hat das Streichinstrument einschneidende Macht, seelische Empfindungskraft, wie kein anderes. Trotz des mehr unmittelbaren Zusammenwirkens von Künstler und Instrument beim Blafen, kann weder Metall noch Holz eine so innige, empfindende Sprache reden, wie das Streichinstrument, wenn in Künstlerhand Bogen und Saiten unfagbares Weh, unfagbaren Jubel ausdrücken. Einen großen Vortheil bietet das Streichinstrument durch die Möglichkeit, die Töne beliebig zu dehnen, zu binden, zu verschmelzen, dann durch die schon angeführte Leichtigkeit der Bewegung. Andererseits ist es schwierig; kein Ton liegt da für den Spieler fertig, bereit. Kein Instrument fast ist so mißtönig, so widerwillig sich sträubend bei schlechter Behandlung. Voran steht unter den Streichinstrumenten die Geige — wohl die Königin aller Instrumente genannt. Schwer ist sie zu charakterisiren. Es giebt nichts Unausstehlicheres als sie, wenn sie in schlechten Händen ist; sie ist reibend, kratzend, klanglos, widerspenftig; aber dieses eigensinnige Ding, welches jeden Ton schnarrt und unrein giebt, wird in der Hand des Meisters das gehorsamste Werkzeug, welches sich denken läßt. Weich, süß, rein, luftig wie ein Hauch wird sie dann und doch immer wieder kann sie mit Schärfe, ja gleichsam mit Wuth sich in die wildesten Leidenschaften stürzen. Sie geräth in Zorn, Verzweiflung, fällt in Jammer und Wehklage, wie weh und wild der Künstler empfinden mag. Und sie kann jauchzen, so hell, so klar! Am schönsten scheint sie in Verbindung mit anderen Tönen, wo ihre Innigkeit gegen diese so recht zur Geltung kommt, wo sie ihre herrlichen Eigenschaften leicht und frei über jenen schwebend entfalten und dabei die Schärfe ihres Klanges durch jene weicher schmelzen lassen kann. Weicher im Ton, aber kräftiger, weniger zu wilden leidenschaftlichen Ausbrüchen geeignet ist die Bratsche. Sie kann nicht so übermächtig in Freude und Verzweiflung stürzen; sie hat etwas Nachdenklicheres, wenn solche Gleichnißwörter erlaubt sind. Machtvoll im Ton ist das Violoncello, doch hat dasselbe etwas Bedecktes: nach oben wird es leicht näselnd, die hohen Töne sind nicht mehr sein Reich. Eine tiefe, kraftvolle Innerlichkeit spricht sich in ihm aus. Erschütternd wirkt es in leidenschaftlichen Gängen. Wie wenn ein kräftiger Mann in Qual, die er unterdrücken will, ausbricht — Mannesleidenschaft, Manneslehen, Mannesverzweiflung spricht im Violoncell. Eben darum kann es aber auch sehr komisch erscheinen, wenn es scherzt. Gleichnisse sind oft recht thöricht. Aber Violine und Violoncello mögen mit einer leidenschaftlichen Frau und einem kräftigen, doch gefühlvollen Mann verglichen werden. Der Contrabaß ist dann die Stütze dieser Tonperfonen, Vater oder Vormund, wenn wir jene zwei im Scherz das

zusammengehörige Paar nennen dürfen; die Bratsche ist Bruder der Geige, noch ein Jüngling. Der Contrabaß bewegt sich in der Tiefe; fest, machtvoll, nicht zu geschwind geht er seinen Weg. Seine Sprache ist gewichtig, gewaltig in der Aufregung; dumpf, drohend ist sein Zorn. Zu Tändeleien ist er nicht mehr geeignet; er wird dann wenigstens leicht komisch. Im Quartett verbindet er sich gern mit der Bratsche, aber Geige führt doch die erste Stimme, jubelt, schluchzt, weint. Trotz der leidenschaftlichen Szenen, welche sie zusammen aufführen, welche namentlich Geige und Violoncello haben, über welche Bratsche sich bekümmert, Baß oft zürnt, — die Schwester der Geige, die zweite Violine, die meistens zu ihrer Schwester steht, aber doch ruhiger ist, wollen wir hier nicht berücksichtigen — bilden sie doch zusammen die schönste Harmonie. Wie weit sie auch auseinandergehen, sie gehören doch zu einander; ihre Verschiedenheiten bringen reiches Leben; Schläfrigkeit ist das ihnen verhaßteste. Es ist in ihnen ein herrliches Zusammenwirken, welches zum Muster dienen könnte für das Zusammenwirken verschiedener Charaktere, die freilich innere Einheit haben müssen.

In den Reißinstrumenten werden Saiten durch Reißen, Zupfen bewegt. Der Ton ist je nach den Saiten — metallenen, thierischen, umsponnenen — verschieden. Vom tiefen, vollen, glockenartigen Klang geht er bis zum leichtesten, luftigsten Gefäusel und gleichsam weinenden Verhauchen, wenn der Ton der Saite verzerrt. Die unmittelbar in Bewegung setzende Hand vermag einen nicht geringen Einfluß durch Weichheit, Härte des Griffs u. s. w. auszuüben. Doch übergehen wir hier die Harfe, die Laute, die klingende Cither, die Guitarre u. a. Werfen wir unter den vielen Instrumenten nur noch einen Blick auf das Klavier. Hämmer, welche von den durch die Finger geschlagenen Tasten in Bewegung gesetzt werden, schlagen metallene Saiten an. Man kann schon daraus ersehen, das das Klavier ein mehr objectives Instrument ist, welches die Subjectivität des Künstlers nie in einer Weise zu durchdringen vermag, wie z. B. Klarinette oder Geige. Der Ton liegt fertig. Er kann durch Drücken, Ziehen nicht so festgehalten, dadurch nicht so innerlich gemacht, nicht geschmolzen, nicht in einen anderen Ton übergezogen werden. Es findet freilich der größte Unterschied beim Spielen statt; der wahrhaft künstlerische Klavierspieler hat die Kraft, im Anschlag fein Gefühl durch all die Mitteldinge hindurch noch elektrisch auf den Ton wirken zu lassen, aber, wie schon gesagt, ist diese Empfänglichkeit des Klaviers doch verhältnißmäßig sehr gering. Die Töne sind kurz, schnell verhallend, wodurch für die einfache Melodie ein empfindlicher Mangel entsteht, indem die Töne nicht die rechte Verbindung im Nacheinander bekommen. In gewisser Hinsicht wird dieser Mangel durch die große harmonische Fähigkeit gut gemacht. Die Anzahl der Saiten, die Anwendung der zehn Finger, die Sicherheit im gleichzeitigen Greifen mehrerer Tasten, für deren Anschlag die

Töne alle bereit liegen, ermöglicht diese Ausbildung der Harmonie. Als ein Mangel erscheint dabei nur die Übereinstimmung in der Klangfarbe, die einer wirklich polyphonen Behandlung entgegensteht. Dadurch, daß alle Töne des Klaviers dem Spieler zugerichtet sind und nur seines Klopfens bedürfen, um lebendig zu werden, wird das Instrument sehr bequem, aber auch der echten Kunstausbildung leicht gefährlich; Jeder meint spielen zu können, der seine reinen Töne hervorklopfen kann. Nur zu leicht wird es dadurch Fingerarbeit und führt zur musikalischen Flachheit. Übung im Notenlesen und Übung der Finger, ein gefühlloses Notenpiel gilt oft für Kunst. Künstlerisches Durchdringen ist schwierig; sein Mangel nur dem Kenner bemerkbar.

Die Vorzüge des Klaviers, daß es allgemeine musikalische Bildung verbreitet, daß es durch Übertragung doch auch ein vieltimmiges Tonwerk zur Anschauung bringen kann u. s. w. sind so bekannt, daß ich sie nicht näher auseinanderzusetzen brauche. Carriere vergleicht es trefflich mit dem Kupferstich gegenüber dem Farbengemälde reicher zusammengesetzter Instrumentalmusik. Man könnte es auch den Blei- und Tuschkasten nennen, wenn man die übrigen Instrumente mit den Farben der Palette vergleichen wollte. Es dient trefflich zum Entwerfen des musikalischen Cartons und zur Erprobung desselben hinsichtlich der Licht- und Schattenwirkung, der in den Farben dann zur Ausführung kommt. Bekanntlich muß das geduldige Klavier aber auch ebenso den Sünden der Dilettanten dienen, wie die Bleifeder und die einst so beliebte Tusche es müssen zu all den Skizzen, Nachzeichnungen, selbständigen Versuchen u. dgl.

Durch die Instrumente wird das Tonleben der Natur in gewisser Weise dienstbar gemacht und gezwungen sich zu zeigen. Es versteht sich, daß der Künstler sich der Gesetzmäßigkeit jedes Instrumentes zu fügen hat; so wenig das Material beim Bauen Willkür verträgt, so wenig und noch weniger hier; wie dort der Künstler Wesen und Erscheinung in seiner Harmonie zu zeigen hat, so hat er auch der Eigenartigkeit des von ihm benutzten Tonmaterials Rechnung zu tragen. Unwahrheit kommt heraus, wo der Tondichter unbekümmert um den Stil, den jedes Instrument in sich trägt, mit ihm willkürlich verfährt, Unwahrheit oder Abgeschmacktheit; ebenso wenn der spielende Künstler es nicht stilgemäß behandelt. Ein Instrument zu den Leistungen eines andern zwingen, ist ein Kunststück, hat aber selten etwas mit der Kunst zu thun.

Was das Tonmaterial der menschlichen Stimme anbelangt, so wurden die Unterschiede der Klangfarbe nach Geschlecht und Alter schon angeführt. Das weibliche und das unentwickelte männliche Geschlecht singt Sopran (Discant) oder Alt. Tenor und Baß ist die Stimme des Mannes. Weiter ist hinzuweisen auf den Unterschied der Brust- und der Kopfstimme (Falset, Fiffel). Bei jener ist der Ton voll, frei; sie ist die natürliche, in welcher sich die gewöhnliche Sprache bewegt und welcher auch das gesungene Wort haupt-

fächlich zufällt; die Kopfflimme wird durch Verengerung der Stimmritze erzwungen; bei ihr ist die Kehle mehr zu einem bloßen Instrument gemacht, wodurch auch die Töne, welche ohne Wortflütze gebraucht werden, ihr besonders zufallen; so z. B. beim Jodeln, wo sie instrumentartig wirkt. Die Charakterunterschiede der Stimmen sind bekannt. Der Sopran ist Ausdruck der Weiblichkeit, mit all den Vortheilen und Schwächen des Weibes — rein, klar, sanft, scharf, leidenschaftlich, kurz alle Gegenätze desselben ebenfalls zeigend. Tiefer, milder, gehaltener ist der Alt. Die Kinderstimmen zeichnen sich aus durch Reinheit und Unschuld; die Naivetät, das Inbrünstige und doch so Beschränkte macht sie oft zu unübertrefflichen Instrumenten. Tenor ist wie jugendliche, feurige Manneskraft; Baß ist gefetzter, rauher, dröhnender. Dazwischen der Baryton, wie zwischen Sopran und Alt der Mezzo-Sopran gesetzt wird. Gewöhnlich verbindet sich mit der musikalischen Geltendmachung der Stimme das Wort, die Sprache. Nur ausnahmsweise wird der Ton an sich von ihr gebraucht, wie z. B. im Triller, bei Stimmübungen u. s. w.; wir werden nur das gesungene Wort in Betracht ziehen.

Die menschliche Stimme und damit der Gefang, dem die Sprache den Text giebt, hat die sympathischste Gewalt auf den Menschen. Nichts vermag so in unser Gefühlsleben hineinzugreifen, so unmittelbar uns nach den verschiedensten Empfindungen zu erregen und zu ergreifen. Vom Menschen zum Menschen geht die directeste Mitleidenschaft, wogegen wir alle anderen Töne uns feelisch erst in unsere eigene Sprache überetzen müssen. Ist doch der Tonausdruck überhaupt der erschütterndste nach Schmerz oder Freude und darin der rechte Überträger des Innenlebens. Der Anblick stummer Leiden hat z. B. lange nicht die Gewalt, wie wenn wir den Schrei, das Jammern, das Ächzen, Stöhnen hören. Wie anderseits das Jauchzen, das Lachen wieder hinreißt. Was nun aber in dieser Weise vom Menschen zum Menschen dringt, wirkt direct mit voller Macht.

Nach dieser Seite hin bleibt deshalb der menschliche Gefang in seiner lebensvollen Wirkung das Höchste. Mit Recht hat man gesagt, daß er zur Instrumentalmusik sich verhalte, wie die Plastik zur Architektur. Was der Instrumentalmusik nach dieser unmittelbaren Gefühlskraft abgeht, hat sie in ihrer Art durch größere Mannigfaltigkeit und Umfang ihrer Tonmittel voraus und hat sie darin entsprechenden Ersatz zu suchen, nicht um ihre Leistung jener ähnlich zu machen, sondern um in ihrer Weise ihr Höchstes zu erreichen.

Man theilt die Musik ein in Vocal- und Instrumentalmusik und bildet aus der Vereinigung beider ein drittes Glied, somit auch in der Musik die Dreitheilung durchführend.

In der Vocalmusik finden wir die Erhebung der Stimme zum Gefange, d. h. ein gefestigtes Gefühl hebt Höhe und Tiefe, Länge und Kürze der

Wortfilben bedeutender hervor; die Gefühlsregung tritt in Erfcheinung in höheren und tieferen, längeren und kürzeren Tonwellen, danach die Worte nun gehoben und gefenkt, gedehnt und gekürzt werden. Es ward oben bemerkt, daß ein begriffener Ausdruck eines Zustandes im Worte offenbar wird; auch das allgemeine Gefühl, ja dieses zuerst, wird sich natürlich in dieser Tonbewegung verrathen, so z. B. im Singen des noch sprachunkundigen, d. h. noch nicht begreifenden Kindes, wie ein Gleiches geschieht beim Vorfichhinfummen des Erwachsenen, darin er der allgemeinen Stimmung Ausdruck giebt, ohne sich auf Wort oder Gefang u. f. w. zu concentriren. Ähnlich der allgemeine Gefühlsausdruck, der keine Worte braucht, beim Jodeln, beim Trällern u. dergl., bei dem etwa rein körperliche Luft oder das allgemeine Wohlgefallen an Tönen Urfache ist. Wo die Sprache aber zum Gefange gesteigert werden soll, da muß eine Gefühlserregung zum Grunde liegen. Das Gesprochene muß also dazu stimmen. Wenn mit den Worten keine Empfindung zu verbinden ist, so ist überhaupt kein Empfindungsausdruck, d. h. keine Musik dazu möglich, wenn keine Unwahrheit, kein Unfinn herauskommen soll. Die Abstraction, alles Rein-Verständige ist also ausgeschlossen. „Der Verstand ist a priori gesetzgebend für die Natur als Object der Sinne, zu einem theoretischen Erkenntniß derselben in einer möglichen Erfahrung,“ mit diesen Worten Kants kann kein Componist etwas anfangen, es sei denn, daß er sein Verständniß durch klare Töne, seine Unklarheit über das Gesagte durch ein trostloses Tondurcheinander in der Begleitung kundgeben wollte. Im ganzen Satz kommt kein musikfähiges Wort vor. Die Musik verlangt Affect, Gefühlserregung. Sobald man nicht bloß empfindet, sobald man denken muß, also z. B. für jede Begriffsbildung, jeden Witz u. dergl., hört die eigenthümliche Kraft der Musik auf. Wunderliche Anhänger des Extremen zeigen freilich ihre Unklarheit oft genug, indem sie keine Schranke anerkennen. Möglich, daß nächstens auch eine Logik oder ein Lehrbuch der Mathematik in Musik gesetzt wird.

Jede mit Gefühlsstimmungen zusammenhängende Rede läßt sich musikalisch behandeln. Leicht ist aber zu ersehen, warum der Tonkünstler sich so gerne der Dichtung zuwenden wird. In ihr, welche ebenfalls keine Abstraction duldet, sondern auf der sinnlichen Lebendigkeit beruht, ist eine gesteigerte, feelische Erregtheit wirksam. Dadurch treffen manche künstlerische Ordnungen der Tonkunst und Dichtkunst zusammen. Eigentliche Gefühlsdichtung ist an sich schon musikalisch, ist Musik, verlangt Musik, weil sie aus allgemeinen Gemüthszuständen gleichsam tönend aufwallt und den poetischen Ausdruck erst während dieses inneren, oft gänzlich unklaren Gefühlswallens findet, von dem der Lyriker nicht selten am wenigsten Rechenschaft geben kann.

In verschiedener Weise kann die Tonkunst an die Rede herantreten.

Am einfachsten steigert sich die Rede zum Gefange. Das Gefühlsmoment der Worte schlägt durch und hebt das Ganze aus der unbestimmten Musik,

darin jede Rede erklingt, in die bestimmte, reine, gemessene, also der Kunst entsprechende. Das Wort wird dann nicht bloß in seiner verstandesmäßigen Bedeutung, sondern auch im Gefühlsausdruck gebraucht. Eine musikalisch-dramatische Bewegtheit der Rede tritt ein. Oder die Sprache wird nicht musikalisch oder besser gesagt nicht tonkünstlermäßig gehoben. Sie steigert sich nicht über den Ton des Sprechens, wird innerhalb dieser Grenze aber mit der höchsten Kraft der Empfindung durch Betonung, Klangfarbe u. s. w. behandelt. Aber ein Instrument tritt mit seinen Klängen hinzu. Accorde tragen die Stimmung des Redenden; dumpfere oder hellere, langsamere oder schnellere Klänge, Wohlklang oder auch ein schneidender Mißklang dazwischen geben die einfache Begleitung, in ihrer Allgemeinheit durch ihre Verbindung mit der Rede allgemein verständig. Wort und tragende, allgemeine Stimmung sind gegeben. Oder die Stimme schwillt zum Gesang an: dieselbe Begleitung bleibt. Oder die Musik tritt wetteifernd zur Rede. Sie begleitet, den Gesang in denselben Tönen. Die Stimme hat dann eine Verstärkung erhalten, die ergreifend wirken kann, weil sich gleichsam das Außermenthsliche mit ihr verbindet und ihr zu Hülfe kommt. Oder die Musik tritt frei an den Gesang und führt mit aller ihr zu Gebote stehenden Kraft die Gefühlsbewegung aus. Sie benutzt ihre Vielsinnigkeit. Sie giebt allgemeine Stimmung und stützt den Gesang; mit diesen Tönen begleitet sie; jene läßt sie die Nebenstimmungen oder die sonst dem Gefungenen entsprechenden ausdrücken. Melodie und Harmonie läßt sie zusammen erklingen. Die Beschränktheit der Rede, welche, je klarer sie ist, desto bestimmter, concentrirter wird, ergänzt sie durch ihre Allgemeinheit. Der Sänger, welcher z. B. singt: „Ach mein Herz ist tief bewegt“, drückt, wie Manches er auch hereinklingen lassen kann bei hoher Kunst, trotz der Allgemeinheit dieser Worte doch hauptsächlich nur ein Gefühl aus, oder wenige z. B. ein weichschmerzliches. Die Musik aber in ihrer Macht im Nebeneinander läßt etwa Kraft, Weichheit, Freude, Innigkeit, Bedrückung, Unruhe, was nur Alles bei einem Gefühl jener Art mit und durcheinander wirksam werden und was sie durch Folge der Bewegung, Harmonie u. s. w. ausdrücken kann, hinzutönen und giebt uns somit gleichsam das All dieser Empfindung. Um den Kern des Gesanges fluthen alle Empfindungen tönend, dienend, erhöhend.

Wo der einzelne Sänger sich also durch oft wiederholten Gesang derselben Worte helfen muß, indem er bei jedem Nacheinander eine neue Empfindung vorwalten läßt und so den Umfang seines Gefühls, das er bei jenen Worten empfindet, zum Verständniß bringt, da kennt die Musik keine Schwierigkeit. In Harmonien bewältigt sie die ganze Tiefe des Gemüths. Schlag auf Schlag kann sie uns den weitesten Überblick geben. Natürlich braucht sie hierzu nicht Instrumente allein zu nehmen. Sie kann auch eine Mehrheit von Stimmen benutzen. Zu dem Gesang des Einzelnen tritt ein zweiter durchaus gleicher hinzu. Diese Gleichheit wird verstärken, nur in der Macht

und Fülle verändern. Wenn zwei oder hundert oder tausend Menschen in gleicher Stimmlage und auf denselben Tönen Gefang anstimmen, so haben wir eine solche Verklärung. Die erste innere Veränderung, die geringste erscheint, wenn zwei Stimmen in der Octave miteinandergehen. Ein neuer Ausdruck kommt hinzu; die ästhetische Bedeutung der Höhe und der Tiefe kommt zur Geltung. Sobald aber mehrere Stimmen nun in freieren Harmonien einander begleiten, tritt die oben angeführte größere Vertiefung ein. Einheit des Gefühls umschließt Alle, aber innerhalb desselben zeigt sich Mannigfaltigkeit. Ich brauche nicht auszuführen, wie in Terzett, Quartett u. s. w. die Verschiedenheit der Klangfarben mit den eigenartigen Gängen des Gefanges, welcher sich harmonisch zusammenfaßt zur schönen Toncinheit, die reichste Schönheit entfaltet, wie die Verklärung jeder Stimme, dann Instrumentalbegleitung hinzutreten und so das großartigste, mächtigste Tonwerk entstehen kann, das in jedem Pulschlage uns Tonweiten eröffnet, unermeßlich, unendlich scheinende, die den Raumweiten des Auges nichts nachgeben. Überirdische Sphären scheinen zu tönen.

Noch eine Verbindung des Gefanges mit der reinen Tonbewegung könnten wir anführen. Aus den durch die bloßen Töne in schöner Weise verkündeten allgemeinen Zuständen und Gefühlen, die sehnfüchtig, immer sehnfüchtiger nach bestimmterem Ausdruck ringen, wird gleichsam der Gefang geboren, in den dann alle Ströme zusammenfluthen. Ich brauche nicht zu bemerken, daß der Musiker dabei in der Wahl seines Textes sehr vorsichtig sein muß. Aphrodite soll aus dem Meer geboren werden, aber es dürfen nicht Berge kreisen, um eine Maus zu gebären. Ein „Freude, schöner Götterfunken“ gehört schon dazu, eine in ihrer Allgemeinheit der Musik näherstehende Poesie, deren allgemeine Gedanken aber von der höchsten Kraft und Tiefe sein müssen. Uebrigens brauchte man diese Art kaum als eine eigene aufzustellen, indem sich die Musik auch dabei zu einer Ausführung und Verklärung der Poesie gestaltet. Die Ergänzung der Musik durch den Gefang und des Gefanges durch die Musik trifft darin zusammen.

Die einzelnen Formen des Gefanges, wie das die Rede musikalisch fleigernde Recitativ, das einfache, in der Allgemeinheit der Empfindung sich bewegende Lied, die mehr persönlich bewegte, auch kunstvoller zusammengesetzte Arie, die Formen des Chors, der aus Recitativen, Arien, Chören u. s. w. zusammengesetzte Cantate können wir hier nicht ausführen.

In der Instrumentalmusik werden durch Instrumente erzeugte Töne gebraucht. (Es ward schon gesagt, wie auch die menschliche Stimme nur als Instrument auftritt, sobald sie nicht sprachlich gestaltet, z. B. beim Jodeln, Trällern, Pfeifen u. s. w., auch dort, wo beim Singen die gesungenen Worte nicht verstanden werden, sei es aus Unkenntniß der Sprache oder durch Undeutlichkeit, etwa bei einem sehr starken Chorgefang, ist der Gefang vielfach von mehr instrumentaler Wirkung.) Wir können hier am deutlichsten den

musikalischen und sprachlichen Unterschied ersehen. Mit allem Ausdruck, den eine Reihe von Instrumenten für den musikalischen Ausdruck von Zuständen bietet, kann niemals die Sprache nachgemacht, höchstens nur nachgeahmt werden. Es kann also nie die Musik die Sprache und ihre Bestimmtheit ersetzen, sowenig die Sprache die Musik in ihrer Eigenthümlichkeit zu ersetzen vermag. Der Künstler hat in den Tönen ein Material, das er der musikalischen Idee und den musikalischen Gesetzen gemäß gestaltet. Ganz hierbei abgesehen, ob er von bestimmten Gedanken oder Empfindungen beim Schaffen des Tonwerks befehlet ist oder befehlet sein muß, oder nicht: sein Gedanke, seine Empfindung kann sich in Tönen nur in der dem Tonleben charakteristischen unbestimmten Weise ausdrücken. Es geht hier wie mit der Architektur. Auch der Architekt setzt in der Phantasie alle seine Ansichten, Gefühle u. s. w. architektonisch um. Seine Ansichten z. B. von der Größe des Berufs eines Königs, von dessen Macht, Reichthum u. s. w. werden ihm zu Größe, Höhe, Reichthum der Formen, den edelsten Verhältnissen, reichstem architektonischem Schmuck. Specieller sprechen kann der Architekt nicht, der sich auf das Rein-Architektonische beschränkt und nicht bestimmtere Symbole, Plastik und Malerei zu Hülfe nimmt. So setzt der Tonkünstler alle Eindrücke und Vorstellungen, die ihn künstlerisch anregen, in innere Gerühlsbewegungen um. Stimmung, Empfindung, Gefühl, Leidenschaft, alles das ist seelische Bewegung, welche sich mittheilt durch Veränderungen für die äußere Wahrnehmung — sichtbar in der Mimik und im Ausdruck, wie ihn die Plastik und Malerei wiedergeben, hörbar in der Veränderung der Töne nach Ausdruck und Art der Bewegung. Es ist dies eine allgemeine Sprache, Jedem wenigstens nach den Hauptempfindungen und ihrem Ausdruck durch Sympathie verständlich, unmittelbar zum Gefühl des Hörers sprechend, während die Sprache erst mittelbar wirkt, indem wir uns nach den Begriffen der Wörter erst wieder die Empfindungen wie die Vorstellungen vorstellen und die bestimmten nachempfinden müssen. Der Ton als Ton des Gefühls setzt dagegen durch seine Bewegungen unsere Nerven direct in entsprechende Bewegung: Qual, Jauchzen, Freude, Zorn u. s. w. theilen sich in dieser Weise mit und erschüttern und erregen im eigentlichsten Sinn den Hörer. Die Art, wie dies geschieht, ist unendlich verschieden vom einfachen Naturausdruck bis zum höchsten, feinsten Ausdruck der Kunst. Jede Individualität empfindet besonders und drückt sich auch in Lauten deshalb nicht genau wie alle Übrigen, sondern besonders aus. Absonderlichkeit gilt natürlich auch hier nicht: sie ist unverständlich. Wenn nun der Musiker etwa ruhige Heiterkeit der Seele nur in Tönen ausdrücken will, so ist durch ruhig schon die Art der Bewegung, durch heiter schon die Art der Töne im Allgemeinen charakterisirt; also gemäßigte, nicht ungestüm wechselnde Folge klarer nicht in der Klangfarbe überladener, dick aufgetragener, scharf contrastirender Töne. Freude läßt das Blut schneller pulsiren, macht alle Be-

wegungen schneller, läßt manchmal gleichsam in die Höhe fahren, aufhüpfen, läßt aufjauchzen. Unruhe, Haß, Zerfahrenheit, Angst u. f. w. äußern sich in der Art der Bewegung und der Töne. Leidenschaftlichen setzen sich zusammen nach ihren einzelnen Motiven; der Haß etwa nach dem schweren dumpfen Grollen und dem Ausblitzen und Ausfahren der nicht zu bändigenden Leidenschaft, wenn er mit dem Gehäßten zusammenstößt.

Die Musik ist, wie sich nach ihrem Inhalt von selbst versteht, eine unendlich weite Kunst, umfassend in ihrer Art wie die bildende Kunst und die Dichtung, das formale Schöne, wie das Leben umfassend. Wie die bildende Kunst die soweit auseinanderliegenden Einzelkünste der Architektur, der Plastik und Malerei umfaßt, so ist es ähnlich in der Musik. Sie ist auch gleichsam architektonisch, plastisch und malerisch. Sie baut architektonisch ihre Kunstwerke, indem sie in einer bestimmten Tonordnung eine musikalische Form (Motiv, ausgebildet zum musikalischen Satz, zum Thema) nimmt und durch Wiederholung, Verfertigung, Verkehrung u. f. w. derselben, wobei sie in allem Wechsel doch immer dieselbe bleibt, das Kunstwerk gestaltet: eine künstlerische Manifestation des Werdens und Gestaltens eigenthümlichster Art, in dem harmonischen Zusammengehen und dem Abstoßen des Disharmonischen auch eine Darstellung ihrer Welt durch Eros und Neikos. Sie tritt in ihrer Lebendigkeit, Befeltheit, Geschlossenheit die ausgebildete Melodie; sie ist die Darstellung der Persönlichkeit. Der Malerei entspricht die Musik, wo sie mit mehreren auf einander wirkenden, sich bedingenden Tongängen wirkt und im Harmonienreichtum und durch vieltimmige freie Begleitung nun gleichsam die ganze Mitwelt musikalisch wiedergibt, ähnlich wie die Malerei die Scene, die Landschaft, Licht und Schatten u. f. w. zu einer Handlung darstellt. Auch die Musik kann die malerische Stimmung zu einer Hauptfache machen und die eigentliche musikalische Handlung verschwinden lassen; während sie fugirend also architektonisch ihre Formen baut und durch Maß, Ordnung, Klarheit der Verhältnisse u. f. w. den musikalischen Verstand entzückt, wird sie in solchem musikalischen Tongemälde ausschließlich an das Gefühl sich richten, während die dominirende Melodie ihre Art lebendige Anschauung giebt und wenn sie dramatisch bewegt ist, sich an unseren Willen, beziehungsweise an unsere Leidenschaften wendet.

Wir finden auch hier unsere alten Gesetze wieder. Es sind die einzelnen Formen nicht durchzunehmen, aber Symmetrie, Gleichgewicht, Gliederung, Gruppierung, Geschlossenheit u. f. w. werden darin überall zur Geltung gebracht. Es sei hier nur auf die Gruppenbildung der größten Musikwerke hingewiesen. Während bei den kleineren — wo der Componist einen kurzen musikalischen Gedanken ausspricht, der nun durch seine inneren Veränderungen, dann aber wohl durch alle die ihm verwandten Stimmungen geführt wird, welche durch ihn in Mitleidenschaft veretzt werden — eine einfache Kettengliederung herrscht, zerfällt z. B. die Symphonie in große, in sich

wieder reich gegliederte Gruppen. Dort baut sich aus Satz und Gegensatz, Übergang in die verwandte Empfindung oder in die feindliche, sich sträubende, aber dann doch harmonisch bewältigte, das Ganze auf. Durch alle diese Kettenglieder hindurch, in denen die Übergänge in einander greifen, kehrt die Reihe wieder zum Ausgangspunkt zurück. Der Tongang ist dadurch als vollständig abgeschlossen, als durch alle Stadien zur Beruhigung geführt gezeigt. Im Gruppenwerke ist innerhalb der einzelnen Gruppen ein Ähnliches, aber die Gesamtempfindung ist nicht der Art, daß sie sich in dieser einfachen Weise völlig aussprechen ließe. „In der Sonatenform machen sich zwei Hauptmomente vor Allem geltend. Die treten im ersten Theile gegeneinander, durchdringen, verdrängen sich im zweiten streitend, ringen sich durch verschiedene Tonarten, verändern das Geschlecht und gelegentlich ihre eigene Weise, einigen sich endlich im dritten Theile. Neben ihnen treten Schlußsätze, Anhänge, Einleitungen, Gänge auf, und alles dies sondert sich entschieden und will doch als ein Ganzes gefaßt und dargestellt sein“ (Marx). In vier, wohl auch in wenigeren oder mehreren Sätzen wird die eine umfassende Idee in der Symphonie zum Ausdruck gebracht; Allegro, Adagio, Scherzo und Finale sind gemeinlich diese Sätze: kräftig, ernst und gemessen, heiter folgen sie auf einander. Das Finale faßt das Ganze mächtig zusammen. — Über welch' eine Fülle musikalischer Gewalten der Tonkünstler disponiren kann, ward durch die Charakteristik einiger Instrumente wenigstens angedeutet. Gleichsam die ganze schön tönende Natur dient ihm zum Material.

Nehmen wir an, ein Componist sei von dem Schicksal des Achilles dichterisch angeregt. Achill wappnet sich: Kampf Stimmung; feine Drohung, fein Trotz, das Flehen seiner Mutter; er ist unerbittlich und stürmt zur Schlacht; Kampf gewühl; zwischendurch tönt es wie ferne Klage; es ist die Stimme der Göttin, welche weiß, daß ihr Sohn bald nach seinem Siege über Hektor sterben muß, auch wohl der Geliebten. Aber unerbittlich erdrückt er im Rachedurst und Muth seiner eisernen Seele dieses in die Schlachtenfreude und den Sieg hineinklingende Gefühl. Das zürnt, kämpft, jauchzt und klagt auch schon in Tönen. Triumph. Dann aber Tod des Achilles. Wunderbare Trauermusik löst den Sturm der Töne ab; aus den Wogen taucht Thetis mit den Töchtern des Meers; der Todtengefang schwillt um den geliebten Sohn. Der Trauerchor der Griechen tritt hinzu; himmelan schallt die Klage, zugleich mit dem Heldenlobe; ewig, unsterblich wird sein Name sein; zu den Göttern wird er emporsteigen. Dies wäre etwa der Inhalt des Allegros und Adagios. Will der Componist nun vielleicht die Festlichkeiten und Leichenkämpfe am Grabe des Achilles wählen? Oder will er sich vorstellen, die Seele des Jünglings werde von den Nereiden in die Wohnung der Thetis getragen; die Trauer ist den Überirdischen vergangen; wohl noch feierlich schallt es hindurch, aber Luft und Freude herrschen

vor; muß doch die Seele des Getödteten nicht hinab zu den traurigen Schatten, sondern zu den Seligsten der Heroen soll sie wandeln oder sie soll eingehen in den Olymp. Jauchzen Elysiams oder des Olymps beschließt das Ganze. Sieg, Tod und Verherrlichung des Erhabenen ist dadurch gegeben. Die Einheit des Ganzen herrscht in reicher Mannigfaltigkeit durch alle Stimmungen des Grolls, Muthes, Vertrauens, Sieges, des Todes, der Verzweigung, der Luft, der Verherrlichung. Kriegerische Marschmusik, gefangähnliche, rhythmische, tänzelnde Luft u. f. w. wechselt hier mit einander ab. Helden, Götter, Göttinnen, Krieger, Weiber können gedacht sein; alle finden ihre Stimmen, aber Alles bleibt, wie sehr auch z. B. das Flehen der göttlichen Mutter, der Trotz des Sohnes, der Gefang der Meertöchter nach der Bestimmtheit des Gefanges ringen mag, doch innerhalb des reinen Tongebietes. Der Componist spricht in dieser Weise in Tönen. Wenn er es uns aber nicht sagt, was ihn angeregt hat, so werden wir nie mit Bestimmtheit aus der Musik auf die Anregung schließen können, sondern nur im Allgemeinen auf Vermuthungen angewiesen sein! Wir hören nicht Achill, nicht Thetis, nicht die Griechen-schlacht u. f. w., sondern nur erhabene, milde, flehende, kriegerische Musik u. f. w. Vom musikalischen Ausdruck genau alle Gedanken einer Dichtung ohne deren Kenntniß errathen, ist natürlich unmöglich, so unmöglich als man beim Lesen einer Dichtung genau wissen kann, wie ein Tonkünstler sie componiren würde. Dies in Bezug auf solche Rücküberetzungen von Musik in Dichtung.

Wie schon früher bemerkt worden, imponiren diejenigen Werke durch Kraft, Kühnheit, Stoffbeherrschung oft am meisten, in denen der Künstler bis an die letzten Grenzen seiner Kunst vorgedrungen ist, ja, wo er über dieselben hinaus in ein anderes Gebiet hineingestrebte hat. Wir fahen ein Ähnliches in der zur Malerei strebenden Plastik, in der musikalisch wirken wollenden Malerei. In der Musik finden wir die Bemühungen, in die Sprache überzugreifen. Wo ein Meister dergleichen unternimmt, wird die Kunst durch seine gewaltigen Anstrengungen stets etwas gewinnen. Er erweitert ihre Grenzen in der einen oder andern Beziehung. Aber sie wird auch stets Schaden und mehr Schaden als Nutzen davon haben, wenn ein großer Meister zu viele und seine Schüler, Nachfolger und Nachtreter wohl, wie es zu geschehen pflegt, alle Anstrengungen darauf verwenden, mit der andersartigen Kunst zu rivalisiren. Was beim Meister oft ein Zeichen überfließender Kraft und Fülle ist, das ist bei vielen Nachbetern ein Zeichen der Öde; sie suchen etwas außer sich, weil es im Innern leer ist. So wird weder das Glück noch die Höhe der Kunst gewonnen.

Eine bloße Nachahmung des Natürlichen durch die Töne ist ein Kunststück, kein Kunstwerk. Dies gilt z. B. für alle täuschend ähnlichen Nachahmungen von Stimmen — Menschen- und Thierstimmen —, welche mit einem Instrument hervorgebracht werden. Daß der Widerspruch, welcher in

einer solchen Nachahmung liegt, leicht komisch behandelt werden kann, braucht kaum bemerkt zu werden. So finden wir denn auch Nachahmungen bei naiven, heiteren Stimmungen harmlos vom Tonkünstler gebraucht; wer dieselben mit Rigorosität verdammen wollte, zeigte, daß er keinen Scherz verstände, keinen Humor befaße. Kukuruk mag rufen, so gut er's kann, Lerche fingen, Clarinette mag blärren wie ein Kalb, wo es hineinpaßt. Etwas Rein-Schönes kann dadurch freilich nie entstehen; nur im Heiteren, Niedlichen, Reizenden, Komischen ist dergleichen angebracht.

Durchaus bestimmt erscheint die formelle Behandlung der Musik. Hinsichtlich ihres Formwesens herrscht in ihr die strengste Regelmäßigkeit; das ganze System der Tonlehre ist aufs genaueste, ist mit mathematischer Genauigkeit geordnet, theils unbewußt nach dem Gefühl, theils mit Abfichtlichkeit im Laufe der Zeiten. Mit diesen, einst geistig herausgefühlten und festgestellten Gesetzmäßigkeiten läßt sich nun vortrefflich operiren. So z. B., wenn irgend eine Harmonie ange schlagen und diese durch die verschiedenen Tonarten geführt wird. Auch hier kann ein, wenn auch unlebteres Schöne herauskommen, wie formell auch der Tonkundige in dieser Art zu Werke gehen mag. Formenphantasie und Kenntniß, gleichsam spielende Anwendung der schwierigsten Regeln u. s. w. lassen sich hier zeigen. Welch' ein tiefes Walten darin der Meister offenbaren kann, ward oben schon gesagt. Zu jeder Harmonisirung gehört solche Formkenntniß. Immer wird aber das eigentliche innere Leben einer bloßen Formenmusik fehlen. Sie ist an sich mehr eine Grundlage für die lebendige, in Melodien sich bewegende Musik, wobei wir Melodie freilich weiter zu fassen haben, als dies gewöhnlich geschieht, wo eine fangbare Weise darunter verstanden wird.

Instrumentalmusik und Vocalmusik mit einander verbunden, wird, wie gesagt, als drittes Gebiet gefaßt. Wir wollen hier nur die Form noch kurz ins Auge fassen, die als Oper bekannt ist. Im Unterschiede vom Oratorium, wo einzelne Stimmen die Träger des dramatischen Gefanges sind, wo aber keine weitere Action als nur durch den Gesang stattfindet, wird bei der Oper von handelnden Personen gesungen. Instrumentalmusik begleitet, stützt, gänzt oder wie sie nun angewandt werden mag, diesen Gesang sowohl, wie die ganze Handlung.

Ein solches Schauspiel kann durchaus im Gesang durchgeführt werden, oder es kann sich zum Theil in der gewöhnlichen Rede bewegen und nur stellenweise in Gesang übergehen, wie im Melodrama. Aus einem solchen, der Nachbildung des griechischen Dramas, hat sich die Oper entwickelt. Das Melodram ist in der Form nicht so einheitlich; Rede und Gesang athmen durchgehends eine verschiedene Luft. Doch sei hier kurz auf den Unterschied aufmerksam gemacht, der wohl zwischen einem griechischen und einem heutigen Melodrama stattfand. Wenn des Äschylus hochtönende mächtige Verse, als ein Kunstwerk behandelt, auf der Bühne die Träger eines mächtigen

Pathos waren, dann war das allerdings etwas Anderes, als wenn bei uns aus der Prosa oder aus Versen, die kaum Jemand für Verse erkennen kann, sondern die bald wie Prosa, bald wie Worte in steifen Zwangsformen klingen, plötzlich ein Gefang herausbricht. Prosa in Sprache, Stimme und Haltung des Schauspielers, plötzlich Attitüde, Hand aufs Herz u. s. w., Blick nach oben und nun Gefang, damit ist es nicht gethan. Aber wenn das ansteigt, wenn die Gemüthsbewegung so überfchwilt wie etwa im Äschylus, dann ist der Übergang durchaus vermittelt. Im Gegensatz zu Marx will ich hier aus seinem Werke den Chor der Schutzfliehenden des Äschylus (nach Droyfen) anführen:

Du holmreich Land! Du theures Heiligthum!
Was werd' ich dulden, ach in Apia wohin
Entfliehn, wo dunkle Stätte finden, auszuruh'n!
Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn,
Zeus' Wolken nach von hinnen ziehn,
Lautlos verschwinden,
Möcht' ein leiser, leichter Staub
Emporgeweht flügellos verfliegen!

Nein, fluchtlos bliebe hier nicht meine Furcht! —
Und dunkelwogend pocht das Herz in meiner Brust!
Des Vaters Wort, es traf mich, ich vergeh' vor Angst! —
So werd' der Tod eh' mein Theil,
Hoch aufgeknußt im bitt'ren Seil,
Eh' tiefen Bufen
Rührt des Gottverfluchten Hand,
Eh' will ich todt, will ich des Todes Raub fein.

Wo find' ich einen Ort nur, hoch in luft'ger Höh'.
Um den die nebelfeuchte Wolke wird zu Schnee,
Ein stilles, jähes, gemeneinfames, abgrundschwindelndes,
Adlemistendes Felsgehäng,
Tiefen Sturzes Zeuge mir,
Eh' dieser Brautnacht dunkelm Fluch mein brechend Herz anheimfällt?

Marx ist durchaus gegen die musikalische Behandlung eines solchen Gedichtes. Ich aber meine, wie Architektur und Plastik sich vereinen, so hier die gefügte Rede und der Gefang. Nach der Rede des Danaos beginnen die Danaiden „Du holmreich Land“. In tiefer Angst schwillt ihre Rede recitativisch an, bis sie in:

•Ein schwarzer Rauch möcht' ich fliehn•

vollständig aus der Bewegung der Sprache und des Rhythmus in Gefang hinübergeschwollen ist. Ist das nicht Sehnsucht, nur düsterer, verzweifelnder, wie wir sie in „Eilende Wolken, Segler der Lüfte“ haben? Und nun setzt

die Rede wieder unruhig ein: „Nein, fluchtlos“. Aber mit dem: „Des Vaters Wort, es traf mich“ raucht Angst und Todesverzweiflung wieder auf — „Eh' diesen Bußen rührt des Gottverfluchten Hand“ giebt es denn eine mehr dramatische Bravourstelle? Und nun unruhig, verzweifelt setzen die Worte wieder ein: „Wo find' ich einen Ort nur?“

Eine derartige musikalische Behandlung ist für uns sehr schwierig, weil uns der große, getragene Stil des hellenischen Schauspiels fehlt. Dann ist auch der eigentliche dramatische Gefang zu sehr abhanden gekommen; der Klang im Allgemeinen ist vorwiegend über die Tonsteigerung der Leidenschaft gewesen. Daß auch der singende Schauspieler dafür keinen eigentlichen Stil herausbilden konnte, ist natürlich.

Betrachten wir einige Arten des Gefangspiels. Zuvor aber noch einige Bemerkungen über den Text. Wir fassen den Gefang aus einer gleichsam überfließenden Steigerung der Rede hervorgehen, die durch das tiefe Gefühl zum Gefang anschwillt. Andererseits fanden wir in den Tönen an sich den Ausdruck der allgemeinen Empfindungen. Zwischen diesen Extremen dramatischer, an das Wort gebundener Leidenschaft und dem allgemein musikalischen Gefühlsausdruck bewegt sich nun der Musiker. Der für dramatischen Gefang Begabte wird sich so viel wie möglich der Allgemeinheit entziehen und in den leidenschaftlichen Tonausdruck werfen, hier als Stütze eine mächtige, erschütternde, von tiefster Leidenschaft bewegte Rede suchend. Dem leidenschaftlichen Text kann die ganze Reihe der dabei wirkenden, sich unterflützend und sich widersprechenden Empfindungen zur Unterlage durch die Instrumental-Begleitung gegeben werden. Je lieber der Musiker sich in weicheren Empfindungen wiegt, je unbestimmter, träumerischer seine Gefühle sind, je musikalisch-lyrischer er ist, um diesen Ausdruck hier zu gebrauchen, desto lieber wird er sich dem Unbestimmten auch im Text zuwenden. Da nun die meisten Musiker in den allgemeinen Empfindungen verharren, so werden wir sehr häufig das Bestreben finden, einen individuellen Text so viel wie möglich zu vermeiden und gerne ein unbestimmtes, selbst nebelhaftes Gedicht als Text gewählt sehen. Ein Gefühl wird immerhin dem Componisten dadurch gegeben; jetzt ist er froh; zu den unbestimmten Worten kann er sich aufs freieste ergehen. Ein sonst noch so untauglicher Zweig oder dürrer Stab der Poesie ist ihm oft sehr willkommen, seine dichten, schönen Ranken und Blumen darum zu schlingen und daran in die Höhe zu heben. Mag der Text auch oft noch so unnütz, albern, trivial sein, wir finden wohl die trefflichste Musik dazu, hören ihn auch wohl aus ähnlichen Gründen von Vielen am besten gesungen. Sobald die Sprache nicht überwiegt oder sich nicht aufs innigste mit der Musik vereint, sobald die Musik ein Übergewicht hat und sie hauptsächlich wirken soll, sobald gebraucht diese Zeit, um ihre eigentlichen Vorzüge zum Ausdruck zu bringen; in der einmaligen Kürze des Wortes kann sie das nicht immer. Sie liebt den Gedanken in seine ur-

frühlichen Empfindungen tönend aufzulösen. Sie liebt im Text allgemeine Empfindung, welche sie nun nach ihren mannigfachen Nüancen durchführt. Dazu darf der Text aber auch schon formell nicht zu fest gefchnürt sein, nicht zu unzerreißbar in einander wachsen. Er muß womöglich sich zerlegen lassen und Empfindung an Empfindung lose reihen. Dabei ist der unbestimmte Empfindungsausdruck am willkommensten. Man nehme Worte wie: „tra cento affetti e cento vamm' ondeggiando il cor“ (zwischen hundert und hundert Schmerzen wogt mir das Herz). Wenn Donna Anna und Don Ottavio das auch noch öfter fängen als sie es thun, oder wenn „Heg' ich Mitleid doch für ihn“ auch noch zehnmal gebracht würde, so hätte die Musik noch ein leichtes Spiel, neue Empfindungen zu diesen Worten zu geben.

Die Musik liebt also Texte, welche Empfindungen aneinanderreihen; feste, logische Gedankenverbindung und Ineinanderflechtung widersteht ihr. Abgesehen davon, daß das Gedankenhaft-Unsinnliche überhaupt aus ihrem Bereich fällt, ist ihr die losere Verknüpfung deshalb so erfreulich, weil sie die Zwischengedanken, welche der Dichter weggelassen und dem Hörer überlassen hat, ergänzen kann. Sie kann mit all' ihrer Macht sich in diese Lücken hineinwerfen und ihre Kräfte darin entfalten. Man übertrage dieses einfach auf den ganzen Text einer Oper. Wie bei einem lyrischen Lied zwischen Vers und Vers, so geschieht hier, nur in vergrößertem Maßstabe dasselbe mit jedem Gedichte, jeder Arie u. s. w. Der Operntext, der in dieser Art dem Componisten bequem sein soll, muß also zwar aus einer einheitlichen Idee herausgearbeitet sein, kann im Innern aber im Großen wie im Kleinen eine losere Zusammenstellung haben, damit das musikalische Element zur vollen Entfaltung zu kommen vermag.

Vor dem Schauspiel mit Gefang und Musik könnten wir das Schauspiel anführen, zu dem Musik allein hinzutritt. Eine gehobene, innige, tiefempfundene Rede kann von Musik getragen werden. So z. B. verlangt es Göthe in der Schlummerscene des Egmont. Die Musik wird hier meistens in ihrer Innerlichkeit nur für einzelne Scenen passen. Oder in einem Drama bricht die gesteigerte Rede in Gefang aus, zu welchem dann Instrumentalmusik hinzutreten kann. Haben wir eine gewöhnliche Conversationsrede und Handlung, so kann die Kluft zwischen Profarede und Gefang nur vom Komischen übersprungen werden; ein Rein-Schönes kann bei einem solchen Melodrama nie entstehen. Anders aber, wo durch die Kunst in der Poesie dem Musiker vorgearbeitet ist. Gehobene, namentlich rhythmisch geordnete Sprache, ideale Gluth des Ganzen, kann den Gefang nicht bloß annehmlich, sondern nothwendig erscheinen lassen. In dieser Art ist das griechische Drama behandelt. Ein Gleiches z. B. — von der Braut von Messina ganz abgesehen — bei Schiller in Maria Stuart. Man lese den 3. Aufzug, I. Auftritt. Hier ist die leidenschaftliche, überströmende Empfindung der Art gesteigert, daß sie durch die Worte

Lafs mich der neuen Freiheit genießen,
Lafs mich ein Kind fein — fei es mit — u. f. w.

zum Gefang emporftrebend, durch die Worte der Kennedy wieder auf kurze Zeit zur Ruhe und gedankenhafteren Erkenntniß in die gewöhnliche Versrede gedrückt, dann fo wieder anfchwilt, daß fie eigentlich in Gefang ausbrechen muß, wozu dann auch die Hifthörner, erst ferner, dann näher erklingen. Mit den Worten:

Die Blicke frei und fessellos
Ergehen ſich in ungemeffnen Räumen

ſteigt die Empfindung an. Nun Sehnſucht, unhemmbares Verlangen. Es wachfen den Worten allmählich die Flügel zum Gefange:

Dort, wo die grauen Nebelberge ragen,
Fängt meines Reiches Grenze an,
Und dieſe Wolken, die nach Mittag jagen,
Sie fuchen Frankreichs fernen Ocean.

Die Worte: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte“ ſind Gefang, wie oben bei Äſchylus die Danaiden ſingen. In dem letzten Vers „Ihr feid nicht dieſer Königin unterthan“ fällt der Gefang wieder matt, ausruhend in die Rede zurück.

Die Verſe:

Dort legt ein Fiſcher den Nachen an

und

Hörſt Du das Hifthorn? Hörſt Du's klingen,
Mächtigen Rufes, durch Feld und Hain?

ſind ganz Gefang, wozu ſchon die ferne Jagd mit ihren Hörnern ſowohl die Unruhe, wie die Weichheit, wie zum letzten Vers die mächtige Kraft giebt. [Schiller iſt zu dieſen Stellen, in der Jungfrau von Orleans desgleichen, angeregt durch die Lyrik des griechiſchen Chors, hier vielleicht ſpeciell durch den oben angeführten Chor der Schutzſlehenden des Äſchylus.]

Es wird ſo viel über die Opern jetzt geſchrieben, über ihre Texte u. f. w. Man könnte an ſolchen Beiſpielen Manches lernen. Es geht freilich auch hier, wie mit dem Bemalen plastiſcher Werke. Man müßt' es „können“. Wer ſolche Scenen richtig und gewaltig componiren könnte, wer ſolche Worte gewaltig ſingen könnte, die müßten uns in einer Weiſe erſchüttern, wie nur Äſchylus und Sophokles je ihr Publicum erſchütterten haben. Aber von dieſen müßte man lernen, um in dieſer Weiſe eine ſchöne Verbindung von Poeſie und Muſik zu bewirken.

Bei den angegebenen Arten herrſchte die Rede über den Gefang vor.

Bei der Oper kehrt sich das Verhältniß um. Hier fallen nur zuweilen Partien in die Rede. Entweder geschieht dies in Folge der Benutzung des daraus entspringenden komischen Elements, wie nach dem oben Gefagten leicht ersehen wird, oder es werden durch die Rede die für Gefang sich schlecht eignenden und doch dem Ganzen nothwendigen Partien ausgedrückt, z. B. die für die Weiterführung der Handlung nöthigen Stellen, in welchen kein liedartiges In-sich-Verweilen möglich ist. Wir brauchen uns nur an das oben Gefagte zu erinnern, um zu sehen, daß dann eine gehobene Rede verlangt wird, damit das Ganze nicht aus dem Stil falle. Diese gehobene musikalische Rede giebt das Recitativ. Es ist hinsichtlich desselben aber darauf aufmerksam zu machen, daß das vollständig als Gefang behandelte Recitativ den Nachtheil gegen die gehobene Rede hat, daß es nur zu leicht schleppend erscheint. Es soll kräftig weiterführen, darf also am allerwenigsten in sein Gegentheil fallen und verzögern. Darum muß es einen inhaltschweren, vorwärtsführenden Text haben und dieser muß einer leidenschaftlichen Behandlung gerecht sein, oder das Recitativ wird schwerfällig und langweilig.

Häufig wird aber diese, wenn geschickt angewandte, mächtige Hülfe der Rede verschmäht und die ganze Oper so viel wie möglich auf liedartigen Gefang angelegt. Da nun aber jedes derartige Gefangstück in sich Geschlossenheit verlangt, so wird eine solche Oper in ihren einzelnen Gliedern leicht auseinanderfallen, wenn nicht die Musik sie fest zusammenhält und die Idee und Anordnung des Ganzen doch eine feste Einheit herstellt. Eine solche Oper ist wie eine Perlenkette. Glänzt nicht Perle an Perle, sitzen sie schlottig auf einem werthlosen Faden, so daß dieser roh hindurchsieht, so ist die Kette unschön.

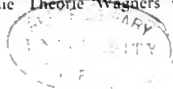
Es ist nicht zu leugnen, daß wir in dieser Weise mit unsern Opern in ein Extrem gerathen waren, dem dringende Abhülfe Noth that. Ein guter Text der angegebenen Art ist sehr schwierig; ein schlechter ist leicht und darum der gewöhnlichere. Unzusammenhängend ein Musikstück neben einem anderen; zwecks des Zusammenhangs oft der pure Unsinn im Text; der Unsinn überdeckt von der Musik, dann auch unhörbar durch schlechten Gefang, bei dem man nicht versteht, was der Sänger singt. Durch den Zug der Tonkunst zum Allgemeinen, den wir behandelt haben, wird der Text nun noch leicht ins Verblasene, Charakterlose gerückt, indem der Musiker auf den Dichter wirkt. Jeder sieht leicht, wohin das führt.

Die echte Leidenschaft geht nur zu leicht verloren. Die Oper sinkt. Einzelnes mag schön sein, aber Einheit und Größe wird mehr und mehr schwinden. Im Gegensatz dazu steht nun feste geschlossene Verbindung des Stücks, große einheitliche Idee, gewaltige Leidenschaft, echte dramatische Sprache. Dem angenehmen, melodiosen Schmeicheln der Musik, der Anmuth und Weichlichkeit und nur sinnlich lockenden Phantasie tritt der Ernst, die

strenge Erhabenheit, die Herbheit, die Dissonanzen nicht scheut, entgegen. So, je nach ihrer Art, geht es in allen Künsten, so speciell in der Musik. So trat Händel auf in seinen Oratorien gegen die italienische Oper seiner Zeit, so Gluck. Eigene große Wege wandelte Beethoven. So trat gegen die lyrische Oper diejenige, welche die Strömung der vor 48ger Geistesbewegung repräsentirt: Meyerbeer mit großen Stoffen, mit lebhaft bewegten, effectvoll colorirten musikalischen Historienbildern, möchten wir sagen, denen aber bei allem Geist und aller Fertigkeit und hochzuschätzenden Kühnheit der echt geniale Urquell fehlte und welche deshalb nicht lange befriedigen konnten. Das Ausgedachte, Forcirte, die gemachte Energie herrschte in dieser Musik, wie auf entsprechenden anderen Gebieten der Kunst und des geistigen Lebens überhaupt. Geist, Kritik, Schärfe war vorhanden, weniger die naive Schöpferkraft, die allein das Dauernd-Große ergiebt und wahr bleibt.

Wir haben hier keine Geschichte der Musik zu geben und wollen uns deshalb nicht scheuen, Mittelglieder zu überspringen. Wie es geht, so blieben diejenigen, welche die Fehler der neuen Zeit erkannten, beim Alten stehen. Das ist bequem, befriedigt aber auf die Länge die Gegenwart nicht, die ihren künstlerischen Ausdruck verlangt. Die kühneren Geister — abgesehen von den Geistern der Mache, die auf den Tageserfolg speculiren — ließen sich auch nicht abhalten, weiter zu ringen. Was Hebbel, O. Ludwig u. A. auf dem Gebiet der Dichtkunst erstrebten, geschah auch für die Musik: Wahrheit, mochte sie auch craß fein, sollte für die Empfindung wieder gewonnen werden. Vor Allem galt es also wirkliche Leidenschaft der Gegenwart, die in allen Bestrebungen an Unklarem, Dissonirendem reich, an bestimmter Idealität arm war.

Richard Wagner nahm die neuen Bestrebungen in der Musik auf. Er trat zuerst in der Oper nach Stoff und Behandlung in Meyerbeers Fußtapfen. Doch seine eigenthümliche Begabung für das Leidenschaftliche und Große, sowie das Streben nach Wahrheit und Vertiefung der Empfindung führten ihn bald auf selbständige Wege und von Reform zu Reform. Indem er den neuen Empfindungen seiner Zeit Ausdruck zu geben suchte, erweiterte er die Harmonie. Anfangs wählte auch er historische oder zum historischen Genre neigende Stoffe. Dann aber griff ein neuer Geist in ihm durch. Das griechische Drama trat ihm vor Augen. Er übertrug es in seiner Weise als Dichter und Musiker ins Deutsche. Was dem Griechen die Heroenzeit und der Mythos war, das soll die deutsche Helden- und Götterzeit ergeben. Sein Zukunfts-drama, auch sein Theater, die Art der Aufführung bei großen Volksfesten u. s. w. modelt sich nach dem griechischen Drama. Indem er sich neben einen Aeschylus zu stellen sucht, wählte er in den Werken, die er für seinen Höhepunkt erklärt, mythologische und allegorische Stoffe, um dichterisch und musikalisch die höchsten Ideen seiner durch Schopenhauer beeinflussten Weltanschauung zu verkörpern. (Daß die Theorie Wagners vom



Zukunfts-drama in mancher Beziehung wieder die Vermischung der Stile als das Non plus ultra proclamirt, sei hier nur nebenbei bemerkt. Keine Neuerung geht vor sich ohne Einseitigkeiten und Übertreibungen.)

Es kann sich hier nicht darum handeln, eine Kritik der Bestrebungen der Gegenwart zu geben. Hoffentlich wird der Leser einen ruhigen Einblick in derartige Entwicklungen durch die einfachen Auseinandersetzungen gewonnen haben. Ruhig prüfend wird Derjenige, welcher dem Parteikampf ferne steht, das Richtige in den Principien erkennen, die Übertreibung, zu welcher der Streit verführt, das Unzulängliche und Outritte in den Ausführungen, wenn nun mit einem Schlage das Nothwendige, aber für den Augenblick Unmögliche, möglich gemacht werden soll, zu welchem Unternehmen doch Feinde und Freunde den Reformirenden stets drängen. Der verwickelteste Kampf wird sich ihm dann entwirren. Anscheinende Gegensätze sieht er harmonisch sich einen. Das Recht und Unrecht auf beiden Seiten wird ihm klar, aber er begreift, wie es gegenseitig sich durchkämpfen, aufheben, abschleifen muß. Es ist etwas Großartiges um einen solchen Kampf, in dem tüchtige, bedeutende Kräfte auf allen Seiten stehen. Konnten doch die Götter selber es nicht unterlassen, vom Olympos in die Schlacht hinaufzusteigen, wenn es recht herrlich im troischen Gefilde herging. Sehen wir auch augenblicklich in dem Musikkampfe nicht so viele Helden aus der nur im Ganzen zählenden Menge ragen, sehen wir auch viel unerquickliches Drauffchlagen und selten schöne Kämpfe, hören wir viel wüthes Geschrei und Geschimpfe und wenig herrliche Reden, giebt es viel Gepauke und Staub, so gewährt er doch trotzdem einen bedeutenden Anblick. Es gilt das Wort des Heraklit: der Streit ist der Vater der Dinge.

Möge diese Übersicht des Tongebietes nach seinen allgemeinen Grundlagen genügen. Leider können wir hier die Musik nach den Regungen, welche sie erweckt, nicht weiter verfolgen. Wir haben weder den innigen Gefang seliger Liebe belauschen können, noch das Entzücken der Hirten bei dem ersten hellen Geschwirr der Panspfeife, noch den Klang von Demodokos' Leyer und dessen Gefang, wie er das Herz des furchtbaren Laertiaden rührt —

•Solches sang der geprief'ne Demodokos. Aber Odyffeus,
Schnell sein Purpurgewand mit nervichten Händen erhebend,
Zog es über das Haupt und verbarg sein herrliches Antlitz,
Dafs nicht sah'n die Phäaken die rinnende Thrän' aus den Wimpern. •

Wir haben nicht die Flöten gehört, unter deren Klängen die rothrockigen Spartaner zum Fest der Schlacht zogen, nicht die wilde Musik der Barbaren, nicht die Klänge der Regimentsbande, nicht die Wirbel der Trommel zum Sturm —

O wie ruft die Trommel so laut! —
 Vater, Mutter, süße Braut!
 Kann nicht bleiben,
 Denn die Trommel,
 Denn die Trommel, sie ruft so laut!

Wir hörten auch nicht das Jodeln auf den Bergen, noch Schalmey, noch Cither, noch den Dudelfack auf nebligen Haiden des Hochlands. Und selbst zum Tanze haben wir den Tönen nicht folgen können, weder dem schnurrenden Brummbaß und Horn und Clarinette, noch der Zigeunerfiedel in ihren tollen Sprüngen und wilden Seufzern. Aus den Hallen der Kirche mit den Orgelklängen eines Bach, aus dem Saal, d'rin eine Beethoven'sche Symphonie schwillt, aus dem Theater, in welchem Don Juan uns erschüttert, Cherubino seufzt, die Zauberflöte bezaubert, aus der Messe, d'rin die Gräber und der Himmel sich öffnen und Hölle schaudert und Engel singen, sind wir geblieben. Nicht in das blühende persönliche Leben durften wir greifen; in dem Allgemeinen mußten wir uns hier beschränken.

Nur noch wenige Worte zum Schluß.

Man hat zu manchen Zeiten die Musik hinsichtlich ihres bildenden Elements besser zu schätzen gewußt, als jetzt. Die Alten sowohl, wie das Mittelalter, wie selbst die neueren Zeiten bis in unser Jahrhundert hinein, haben dies in vielen Beziehungen gezeigt. Sehen wir heute auf die volksbildende Macht der Musik, so ist die sehr gering. Viel Geklapper vor den Ohren, wenig Musik in den Köpfen und Herzen. In den Volksschulen, namentlich auf dem Lande, sollte die Musik besser gepflegt werden. Auch die einfachsten Instrumente sollten da für die Begabteren gelehrt werden.¹⁾ Ein wie tiefes Musikbedürfniß im Volke steckt; zeigt seine Bewunderung der Drehorgel, seine Neigung, die Ziehharmonika zu spielen u. s. w. Wie gern es singt, ist bekannt. Man unterstütze diese Neigung; aber man menge sich nicht überweise hinein und wolle es gleich nach allerhöchsten Principien maßregeln. Musikfreudige Zeiten in einigen katholischen Ländern könnten da vielleicht Anhaltspunkte geben. Ohne die Musikfreude in der Kirche würden wir uns nicht an Jodeln und Cither in unseren Alpen erfreuen. Namentlich in unserem nördlichen Vaterlande ist die musikalische Noth des Volkes groß, sowohl was Lieder, als was die eigentliche Musik betrifft. Den Gutsbesitzer soll man z. B. preisen, der Schalmeyen für seine Hirten schafft. Gelingt ein solches Bemühen auch unter zehn Mal nur ein Mal, so wiegt der Eine schon Neun auf; Neun lernen es schon wieder von ihm. Es ist ein wahrer Jammer; das Volk — Mädchen und Burfchen — ist oft halb rasend vor Musikleidenschaft; die Musik wirkt bei ihm, auch in den niedrigsten Formen Wunder, wie

¹⁾ W. Langhans («Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung») macht in dieser Beziehung die weitestgehenden Vorschläge.

man bei jedem Tanz sehen kann, wo steife, ungelenke Burfche innerlich Feuer und Flammen, äußerlich Queckfilber durch die Musik werden, wo beim ersten Trompetenton oder Geigenstrich die Blicke der Mädchen erglänzen und die Füße zittern, aber es wird nichts weiter gethan, als ihnen hin und wieder die wohl bedachte, wohl zugemessene Erlaubniß gegeben, sich Musik von einigen Bierfiedlern zu bestellen und sich dann halb todt zu rafen. Ein solcher Kunstschacht könnte ganz sicherlich besser ausgebeutet werden. Wie das Material behandelt und gewonnen, wie es geschmolzen und geformt werden muß, das gehört nicht hierher, ist auch nur von den kompetentesten Kennern zu beurtheilen. Hier soll nur darauf hingewiesen werden: man freut sich so unendlich, wenn man neue Erdschätze entdeckt und wirft sich mit wahrer Leidenschaft auf ihre Ausbeute. Die Schätze, die der Art im Volke liegen, werden wenig beachtet. Sie sind vorhanden, aber man kümmert sich kaum darum. Nun, so werden sie von klügeren Zeiten gehoben werden!

IX.

Die Dichtkunst.

I. Allgemeines.

Räumlich in Materie dargestellte Erscheinungen als Anschauungen für das sinnliche Auge, dann Tonercheinungen, welche mit sinnlich fühlbarer Erregung die Gehörsorgane trafen und im Nacheinander gleichsam mit schönen Klangfiguren erfüllten, wirkten in den bisherigen Künften. Die sinnlich wahrgenommenen Erscheinungen bildeten die wirklichen Schönheitsobjecte, die allerdings zur weiteren geistigen Aufnahme, Verarbeitung und Wirkung gelangen mußten. Die Werke dieser Künste waren, wo Sinn in eigentlicher und uneigentlicher Bedeutung für ihre Bildungen herrscht, durch Auge und Ohr unmittelbar zugänglich und allgemein verständlich.

Wir kommen jetzt zu der Kunst, in welcher die sinnliche Äußerung (die lautliche), nicht mehr unmittelbares schönes Object, sondern zu einem Mittel geworden ist und zwar einem im Verhältniß zu seiner Bedeutung oft sehr unbedeutend, ja fast verschwindend klein erscheinenden Mittel, während der eigentliche künstlerische Proceß im Innern der Phantasie verharret.

Das Innen- und Außen-Leben, wie es vom menschlichen Geist erfaßt und durch die Sprache ausgedrückt wird, ist Inhalt der Dichtung. Man hat diese deswegen auch die Kunst der Sprache genannt; so z. B. Wilh. von Humboldt.

Der Mensch, durch die Wechselwirkung zwischen Außenwelt und dem eignen Selbst jene und sich selbst begreifend, steht erkennend, empfindend

Eine ausführliche neuere deutsche Poetik ist: „Poetik. Die Dichtung und ihre Technik. Vom Standpunkte der Neuzeit von Rudolph Gottschall.“ Sehr eingehend ist der betreffende Abschnitt über die Poetik in Vischers Ästhetik. Carrière hat, abgesehen von seiner Ästhetik, die Poetik behandelt in seinem Werk: Das Wesen und die Formen der Poesie.

und wollend allen Eindrücken gegenüber, in welchen er durch seine Sinne die Welt in sich aufnimmt; durch diese wirkt sie auf ihn; sie fucht er mit seiner Vernunft zu begreifen; mit dieser wirkt er auf sie zurück. Das ihm Ähnliche berührt ihn sympathisch und er versteht es: Geist das Geistige, selbst Gefühl das Fühlende, als Eigenwesen das Eigenwesen mit dem, was ein solches bewegt. Selber Eins und immer sich ändernd, versteht er die Einheit im Wechsel festzuhalten, er begreift durch sein eignes Thun den Zusammenhang der Erscheinungen im rastlosen Flusse des Lebens, lernt Ursache und Wirkung erkennen. Er fühlt sich als Geist im Körper, und mit diesem in Raum und Zeit und den Körpergesetzen unterworfen, aber lebt in einer geistigen und körperlichen Welt zugleich, strebend, beide nach besten Kräften zu begreifen und, soweit es geht, zu beherrschen. Unsinnliches, Rein-Geistiges und Sinnliches ist ihm zugleich erschlossen und zwar nicht bloß traumhaft, dumpf, nach unklarem Gefühl, sondern innerhalb seiner Schranken nach bestimmter und damit bestimmt zum Ausdruck zu bringender Vernunft.

Die ganze Welt nach der Wirkung aller Sinne und der geistigen Kraft des Menschen gilt es hier in all ihrer Fülle und Lebendigkeit; allerdings für jeden Geist nach dem Maß von dessen besonderer Kraft und damit in besonderer Gestaltung und Färbung.

Die Kraft nun, welche Welt und Geist zu erfassen und allein durch den Ausdruck der Sprache lebendig und schön darzustellen und ihre Gestaltungen und geistigen Bewegungen auf Andere zu übertragen vermag, daß diese mitleben nach Anschauung oder Empfindung und lebendiger voller Action, was sie durch die Sprache vernehmen, ist dichterisch.

Hier ist die wirkliche Form für die Anschauung, die wirkliche Bewegung durch die Töne verschwunden. Der Dichter arbeitet mit der immateriellen Vorstellung. Aber darum gebietet er nun nicht bloß über die Vorstellungen des sinnlich Wahrgenommenen aller Sinne, sondern das Geistige wird in derselben freien Weise sein Gebiet, ja tritt natürlich, wo es vorherrscht, voran. Der Dichter erinnert nicht bloß an eine Form oder eine lautliche charakteristische Äußerung, sondern sein Griff geht auf das Wesen, die Idee des Gegenstandes in der Gesamtheit von dessen Kraft und Beschaffenheit; im Flusse darstellend, führt er die Veränderungen der Erscheinungen, dieselben nach ihrem Zusammenhang begriffen, vor. Die lebendige Welt, wie sie geistig begriffen, in ihrem Wesen und ihrer Veränderung angeschaut und empfunden wird und der Menschengestalt, ihr Spiegel, selbst, wie er erkennend anschaut, empfindet und will: Anschauung, Empfindung, Handlung im Licht der Vernunft, das ist hier die Aufgabe.

Das Materielle und dessen wichtige Wirkungen im Leben und den bisherigen Künsten, fallen hier fort. Was sie bieten, kann die Dichtung nicht geben und so wie sie nicht wirken. Aber ihre eigenthümlichen Leistungen können auch alle anderen Künste nicht ersetzen.

Das Mittel, durch das sie sich mittheilt ist die Sprache. Welch ein leicht zu bildendes Material! Welch ein Unterschied in dieser Beziehung gegen andere Künfte! Aber welche Schwierigkeit hat dafür auch der Dichter mit ihm zu befeigen! Er muß hindurch gehen durch den Ideenhimmel Plato's: in unferer Vorstellung schweben alle Erscheinungen ohne Materie, also raum- und zeitlos als geistige Schemen. Nur in dieser allgemeinen Ideenhaftigkeit werden sie bezeichnet durch die bestimmten, lautlichen Bezeichnungen der Worte. Hiermit muß der Dichter wirken. Erst durch die richtigen Verbindungen der Begriffe werden die Ideen lebendig. Und was es giebt in geistiger und sinnlicher Welt lebendig zu machen durch solche den Dingen an sich fremden Bezeichnungen allein, welche Begabung, welche Kunst ist dazu nöthig! Sehen wir, was sich für die Dichtung aus dem Material und den allgemeinen Anforderungen der Kunst ergibt.

Für die Sprache, soweit sie hörbarer Ausdruck ist, werden hinsichtlich ihrer lautlichen schönen Erscheinung eine Reihe von Forderungen aus der Tonkunst maßgebend. Ob die Laute, aus welchen sie sich bildet, wohlklingend sind, ob sie laut, leise, klar, dumpf, zischend, schnell u. s. w. erschallen, ob rhythmische Bewegung in ihnen, Alles das wird sich wirksam zeigen und in einer Kunst, der die Worte, welche jene Laute bilden, zum Ausdruck dienen, seine Berücksichtigung finden müssen. Es werden durch jene bestimmten Laute der Sprache — die sich als bloße Bezeichnungen auch in sichtbare Zeichen, z. B. in Schrift, umsetzen lassen — die bestimmten Begriffe, für welche sie gelten, im Hörer erweckt, wobei aber vorausgesetzt ist, daß der Hörer die geistige Bedeutung jener lautlichen oder sichtbaren Zeichen (Worte) kennt, d. h. die Sprache versteht. Die Dichtung ist durch diese Mittelbarkeit ihres als Mittel erst zu lernenden Ausdrucks beschränkt. Ist sie nach einer Seite die allgemeinste, ihrem Inhalt nach, so ist sie die engste dem augenblicklichen Verständniß nach, während Architektur, Plastik, Malerei, Musik sinnlich unmittelbar wirken.

Es ist klar, daß für eine Kunst, welche zum Ausdruck die Sprache hat, Alles, was unsagbar ist, wie Alles, was nicht klar, nicht charakteristisch, nicht schön durch die Sprache wiedergegeben werden kann, keinen Inhalt bietet. Der Inhalt muß dem Material, das Material auch dem Inhalt entsprechen. (Wenn ergänzende Künfte hinzutreten, treten natürlich Erweiterungen hinsichtlich des Inhalts der Dichtung ein.) So entzieht sich der Poesie als eigentlicher Inhalt, was absolut der wirklichen Auffassung durch das Auge oder andere Sinne bedarf, und durch keine, auch noch so große Fülle von Worten zur richtigen lebendigen Vorstellung gebracht werden kann. Es treten also die Beschränkungen ein, welche sich aus dem Wesen der allgemeinen Phantasie und der Sprache überhaupt ergeben.

Sodann muß die Sprache dem Inhalt gerecht, muß so reich an Vorstellungen, an Bestimmtheit, Feinheit des Ausdrucks, Biegsamkeit u. s. w. fein,

wie der Inhalt erfordert. Ist sie unausgebildet, der Kreis ihrer Vorstellungen und Empfindungen zu eng, ihr Wortmaterial dürftig, ihre Satzbildung spröde, starr, so kann sie auch nur einem beschränkten Inhalt zum schönen Ausdruck dienen und Alles, was höhere Ansprüche stellt, kommt nur kümmerlich oder steif, verschroben zum Ausdruck. (Die Geschichte der deutschen Poesie des 16. und 17. Jahrhunderts ist dafür ein großes Beispiel; interessant ist, die Veränderungen zu verfolgen, welche sich ergeben, wenn ein und derselbe Dichter in der ihm gerechten, ausgebildeten, lateinischen Sprache und in der poetisch erst in der Ausbildung begriffenen deutschen Sprache dichtete; man sehe z. B. Jacob Balde darauf an.) Es versteht sich anderseits, daß der Künstler kein Stümper, sondern Meister in der Technik sein soll. Das heißt, der Dichter muß seiner Sprache in jeder Beziehung Meister sein, wie nicht weiter auseinandergesetzt zu werden braucht.

Der Dichter stellt „nicht unmittelbar sinnlich den Sinnen dar, kann nur die Phantasie des Zuhörers anregen, das Bild aus sich selbst, aber in der von ihm bestimmten Form hervorzubringen“. Eine ganz besondere Begeistigung und lebendige Kraft ist deswegen nothwendig, den Hörer zu dieser Selbstthätigkeit zu zwingen und seine Phantasie darin zu erhalten. Die Beschränkung also wie in Allem der Ausdehnung entsprechend.

Wie jede Kunst gehört die Poesie der Phantasiethätigkeit an. Aus ihr kommt sie; auf sie wirkt sie. Alles, was nicht Phantasie in Thätigkeit versetzt, giebt ihr keinen Inhalt.

Es muß also in der Dichtung durch Sprache ein die Phantasie erregendes (bedeutendes) Object gegeben und der Art mitgetheilt werden, daß der Hörer Alles sich lebendig vorstellt und mitempfindet.

Was sich ohne Vermittlung der Phantasie an den Verstand und den Willen wendet und in deren eigenthümlichen Formen sich ausdrückt, fällt aus der Dichtkunst heraus. Deshalb muß nöthigenfalls, was der Einbildungskraft nicht gerecht ist, so umgewandelt werden, daß es ihr gerecht wird. Das Höchste nach der Erkenntniß und Ethik kann ihr Ausgangspunkt sein und mit dem Höchsten darin soll sie sich erfüllen, aber sie soll nie wie die Wissenschaft lehren, sondern sie muß Alles darleben.

Das Unfinnliche, Abstracte muß für die Poesie in Sinnliches, in concrete Erscheinung verwandelt werden; wissenschaftliche allgemeine Fassung wird also zur belebten Vorstellung, die trockene Lehre zum charakteristischen Merkspruch, zum Beispiel. Sie verkörpert sich zu Personen, Überzeugungen, Charakteren und Handlungen. Es ist keine Poesie und wir nennen nicht Poesie, was nicht in der ihr eigenthümlichen Ausdrucksweise erscheint. Doch ist hierbei nicht zu vergessen, daß dort, wo die Aufgabe der Dichtung Darstellung umfassender Erscheinungen ist, wie z. B. die eines menschlichen Lebenskreises, in maßvoller Weise Einschaltungen aus den der Phantasie fremden Gebieten gemacht werden können, um zur vollen Charakterisirung

des Dargestellten zu dienen. Dieselben müssen freilich in dem Zusammenhang die strengste Begründung finden. Innerhalb der ganzen Phantasierstellung wird also etwa im Roman erlaubt sein, Verstandesmäßiges auch wohl in den ihm eigenthümlichen Formen zu bringen, wenn z. B. ein Verstandesmensch ein Object der Darstellung ist. Da aber stets ein Aussetzen der Phantasthätigkeit und Empfindung und eine Inanspruchnahme der rein-denken- den Thätigkeit, also eine Störung des eigentlich Poetischen damit verbunden ist, so ist strenge Maß einzuhalten oder trotz aller Wahrheit, Güte u. s. w. wird der Eindruck, die Einheit durch diese stilwidrige Mischung zersprengt und nichts kommt zum vollen Recht.

Mischformen, wie z. B. die lehrende Poesie, stehen also nicht höher, sondern tiefer als die reinen Formen, sind Abarten, wie aller Orten dargethan worden. Ihre Wirkung ist manchmal für den Augenblick eine scheinbar-größere, aber von keiner Dauer. Daß ein der Poesie absolut fremder Inhalt dadurch nicht Poesie wird, daß man die Formungen der Sprache benutzt, deren die Poesie sich bedient, und ihn etwa in Hexameter oder gereimte Versreihen bringt, ihn also nur poetisch maskirt, versteht sich von selbst.

Hierbei ist aber wohl zu unterscheiden die unmittelbare Wirkung der Kunst, speciell der Poesie und ihre mittelbare Wirkung auf die der Einbildungskraft nicht angehörigen Kräfte. Wie sie aus dem ganzen einheitlichen Sein und Können hervorgeht, wengleich sie als Kunst Beschränkungen in der Form ihrer Erscheinung unterliegt und nur in der erscheinen kann, welche sie eben zu dem macht, was sie ist, sie also nur im Besonderen, Concreten die Wahrheit ausdrücken kann, so kann sie auch nach allen Richtungen mittelbar wieder wirken. Je gewaltiger sie das ganze Wesen des Menschen erlaßt und erhöht, je mehr sie umfaßt hat, je größer ihre Wirkungen nach allen Seiten seines Wesens, desto bedeutender ist die Poesie. Von großer Poesie wird man eine solche elektrische Wirkung zur Erregung der Gesamtkräfte nicht bloß verlangen können, sondern verlangen müssen. Ein Dichter kann z. B. kein volles Ideal von einem Menschen geben, ohne den ganzen Menschen vor seiner Anschauung gehabt zu haben. Jedem poetischen Ideal vom Menschen entsprechen für die Verstandesthätigkeit Ideen, für die Ethik ethische Principien. Die wissenschaftliche Erkenntniß muß also von den poetischen Erscheinungen auch wieder die Ideen suchen und wird diese annähernd finden können, wengleich sie die Ideale selbst nicht zu schaffen im Stande ist und wenn auch der Dichter selbst nicht mit wissenschaftlichem Bewußtsein geschaffen hätte. Hohe Dichtung ist, wie wir sehen werden, immer Weltanschauung; so muß sie rückwirkend alle Kräfte des Hörers in Bewegung versetzen, wie sie aus allen Kräften des Dichters sich concentrirend zur Erscheinung gekommen ist.

Alle Anschauungen und Empfindungen sind Stoff für das begriffliche Erfassen; Sein und Werden, das Wesen der Dinge in ihrem Wechsel, wie

schon gefagt, werden begriffen und durch die Sprache bezeichnet. Die Sprache ist freilich nur eine, zwar bestimmte aber allgemeine Begriffsfaffung. Sie ist bestimmt-allgemein, während der Ton als solcher unbefimmt, kein Begriff, sondern reiner Empfindungs Ausdruck ist. Das Befondere, wie es die Sinne unmittelbar als wirklich und der Allgemeinheit sich entziehend zeigen, läßt sich deshalb durch die Sprache nie ganz genau ausdrücken, sondern es muß in dieser als gegeben betrachtet werden; sei es, daß es überhaupt gekannt ist oder daß es der Phantasie zur freieren, nur im Allgemeinen bestimmten Vorstellung überlassen wird.

Aus dieser Allgemeinheit des sprachlichen Ausdrucks folgen wichtige Bestimmungen für die Poesie in ihrem Verhältniß zu den übrigen Künften. Alle freien räumlichen Formen sind unmöglich durch die Sprache genau der geistigen Anschauung der Phantasie zu überliefern. Den Körper, das Gesicht eines Menschen z. B. kann keine Dichtung, auch wenn sie tausend Einzelheiten geben wollte, in allen Nüancen, so genau anschaulich machen, wie ein Gemälde. Man denke an Einzelnes: die Nase sei geschildert als lang, gebogen, an der Wurzel breit, knorpelig in der Biegung durchscheinend u. f. w., innerhalb dieser allgemeinen Bestimmungen sind tausend verschiedene Nasen möglich.

Die farbigen Erscheinungen entziehen sich in ihren feineren Übergängen ebenfalls der sprachlichen Bestimmtheit. Das einzige Mittel annähernder Genauigkeit wären große Reihen von Zahlen, in denen die Verhältnisse der Räumlichkeiten oder der Farbenprocente annähernd genau bestimmt wären, was sich natürlich der Phantasie thätigkeit entzieht.

Von Bedeutung ist auch für die Verschiedenheit der bildenden Kunst und Poesie, daß jene räumliches Nebeneinander zeigt, diese transitorisch ist, nur Eins nach dem Andern sprachlich vorführt. Man veranschauliche sich dies, indem man z. B. ein Bild im Nacheinander der Zeit betrachtet, wie die Poesie es anführt. Ein Gesicht sei das Object. Der Dichter schildere Haare, Stirn, Augen, Nase, Mund, Wangen u. f. w. Man verdecke das Ganze, sehe nur die Haare an, decke dieselben zu und sehe die Stirn und so fort, Augen, Nase u. f. w. Wie verschieden wird bei dieser Art der sinnlich-wirklichen Anschauung schließlich der Gesamteindruck von dem fein, wenn man das ganze Gesicht in seinem vollen Nebeneinander und räumlichen Zusammenhang betrachtet hat.

Die Dichtung, welche also hinsichtlich einer solchen räumlichen Anschaulichkeit und Genauigkeit mit der Natur oder den entsprechenden Künften wetteifern will, wird unterliegen. Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften sind die eigentlichen Gegenstände der Malerei . . . Handlungen sind die eigentlichen Gegenstände der Poesie; die Malerei kann auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper; die Poesie schildert auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen; Homer malt nichts als fort-

schreitende Handlungen — das waren die Sätze, durch welche Lessing der „redenden Malerei“ feiner Zeit ein Ende machte. Doch ist seit Lessings Laokoon die richtigere Anschauung in Bezug hierauf so verbreitet, daß eine weitere Ausführlichkeit nicht nöthig ist.

Mit der Tonkunst hat die Dichtung den lautlichen Ausdruck und das Transitorische gemein. Durch jenen kann beim Vortrag eine gewisse musikalische Wirkung erzielt werden; die künstlerische Ordnung der Sprache nach Gesetzen, welche auch der Tonkunst als Rhythmus u. s. w. zu Grunde liegen, erleichtert die Verbindung beider. Das Transitorische betrifft die Laute als solche, dann auch die Darstellungsart der beiden Künste selbst.

Des Weiteren sind sie aber grundverschieden. Sie sind darauf angewiesen, sich zu ergänzen, aber niemals können sie sich, oder sie beide zusammen andere Künste ersetzen.

Die Tonkunst setzt alle Vorstellungen in Bewegungen um, giebt ein Echo ohne Körper; sie wirkt durch die Tonschwingungen unmittelbar auf unfre Nerven und unser Gefühl, aber sie kann nichts sagen, nichts zeigen. In ihrer Unbestimmtheit gebietet sie deshalb über eine unbestimmte Vielheit und Mannigfaltigkeit von Tönen in jedem Moment im Nebeneinander. Die Dichtung arbeitet nur mit Vorstellungen; der sprachliche Ausdruck läßt nur einen Wortbegriff in jedem Augenblicke zu, den wir allein hören und merken können; sie sagt nur von den Gefühlen und allen Veränderungen aus, muß aber Alles an bestimmte Thatfachen und Erscheinungen anknüpfen, weil sonst fogleich jedes Verständniß aufhören und nur ein Wortlaut ohne Sinn bleiben würde.

Die Unbestimmtheit und Bestimmtheit beider Künste ist auch leicht äußerlich zu zeigen. Man gebe mehreren Dichtern zu einem Text dieselbe Composition. Sie werden unmöglich denselben Text darauf machen; höchstens die Stimmung wird dieselbe in der Dichtung erscheinen. Ähnlich bei Compositionen eines und desselben poetischen Textes.

Die Poesie also fasse die Vorstellungen in ihrem Kern und übe ihre geistige Macht und Freiheit, das Wesen der Dinge, Geist, Seele, Charakter und das Lebendig-Bewegende derselben vorzuführen. So weit es möglich ist, kann sie auch das Äußere vor die innere Anschauung bringen: doch gelingt ihr dies am besten, indem sie das allgemeinere Bild, über welches sie leicht disponirt, durch charakterisirende Züge belebt; die genauen Grenzen sind dafür nicht anzugeben: Phantasie des Dichters und Hörers, der Stoff, die genauere Bekanntschaft mit den Dingen kommen hier in Betracht. Giebt die bildende Kunst die genauen, beharrenden Formen, so giebt die Dichtung das Geschehen. Handlung ist für sie eine Hauptaufgabe. Und zwar, während die Musik eine solche nur als Empfindung darstellt, Handlung nach der Bestimmtheit, womit der erkennende Geist anschauend und verständnißvoll sich und die Welt erfaßt. Die Bestimmtheit verlieren, ins reine unsagbare Gefühl verchwärmen,

körperlos zu Empfindung verflüchtigen wollen, führt die Dichtung über ihre Grenzen hinaus. Sie will dann etwas, was nur die Musik kann und verliert sich selbst.

Durch die Art und Weise, wie die Dichtung durch ihr ganzes geistiges Wesen und ihren Ausdruck auch vielfach mit abstracten Begriffen zu thun hat, stoßen ihre Grenzen und die des reinen begrifflichen Denkens vielfach zusammen, und so greifen denn auch Dichtung und Wissenschaft häufig in einander über. Eine zu ängstliche Scheidung nützt aber auch hier nichts. Solange der Gedanke, auch der unsinnliche, lebendig bezogen werden kann, z. B. auf Gefühl und Charakter des Menschen, also ein lebendiges Motiv enthält, wird ihn auch die Dichtung noch anerkennen können. Eine Unterart der Dichtung ergibt sich daraus, hat immer bestanden, und wird immer wieder erscheinen.

Schiller hat die Aufgabe der Poesie dahin bestimmt: „der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben“. Sie giebt den Menschen mit der Welt in seinem vollen geistigen Wesen, wie er erkennend anschaut, empfindet und will. Die Sonderung nach diesen Thätigkeiten ergibt die drei großen Gebiete der Dichtung: Epos, Lyrik und Drama.

Wie in jeder Kunst sind hier die Grenzen von charakteristischen Erfassen des Lebendig-Wirklichen bis zum idealen Erfassen und Darstellen. Wie in jeder Kunst steht hinter dem Ewig-Schönen, welches in dieser Sphäre als Erscheinung gegenständlich wird, das Ewig-Wahre und Gute.

Ist die menschliche Natur Aufgabe der Poesie, so ist das Ideal des Menschen, wie er in seinem ganzen Leben erscheint, höchstes Ziel. Nur wo wahrhaft schöne Ideale vom Menschen und vom Menschenleben vorschweben, ist hohe Dichtung. Was zur Gewinnung solcher Ideale aber gehört, wie alle Kräfte zur höchsten harmonischen Befriedigung sich geeint haben müssen, das ist hier nicht näher auseinanderzusetzen und auch nur durch das Studium eines solchen Werdens, der Geschichte voll zu verstehen.

Hat aber in der Dichtung die menschliche Natur ihren schönen Ausdruck gefunden, ist sie darin wie in einem klaren Spiegel aufgefangen, die Erscheinung fixirt und der Nachwelt gesichert, dann ward Großes geleistet. Nicht zu erweisen, für keine Zeit zu bestimmen ist der Werth.

„Länger lebt als Thaten das Wort
Zur späteren Nachwelt,
Das mit der Charitinnen Gunst
Die Zunge dem tiefen Sinn entnimmt.“

(Pindar.)

Es giebt für die Kenntniß und Sicherung schönen Menschenthums nichts Höheres, als die lebendige Anschauung aus hoher Poesie. Nicht in abstracten Formen, nicht in Lehrsätzen und Vorschriften, nicht im Zufall der Wirklich-

keit, sondern in der Anschaulichkeit und Fülle des Seins und Handelns, rein und voll abgeschlossen und doch unbegrenzt, das Bleibende im Wechsel erfassend, so zeigt die Dichtung dem Menschen den Menschen selbst nach Anschauungen, Empfindungen, Handlungen und Schickfalen in jener poetischen Wahrheit, welche schon Aristoteles philosophischer als die Geschichte genannt hat, eben weil sie das Allgemeine und Ewige im Befonderen giebt.

Hohe Poesie ist damit Ausdruck, Zuflucht, Sicherung schöner Menschlichkeit überhaupt, dann des nationalen Geistes im Befonderen. Zu ihr kann die von Uncultur überdrängte Menschheit flüchten, in ihr ausruhen, in der Anschauung wahrer schöner Menschlichkeit sich stärken, sich wieder sammeln, von ihr aus wieder edlere Anschauungen verbreiten. Sie ist deswegen Grundlage der humanistischen und der volksthümlichen Erziehung. Ihre unmittelbare Lehrkraft ist dabei unermesslich und gewaltig. Was die Erfahrung nur tausendfach auseinandergezogen, zerplittert und meistens getrübt und zweifelhaft zeigt, die Dichtung giebt es concentrirt, in sich wahr, voll und schön.

Die Aufgaben des Dichters folgen daraus. Wer sie lebendig vor sich sehen will, der studire Leben und Werke großer Dichter, etwa Göthe's und Schillers.

Der Dichter habe einen ihm entsprechenden Inhalt poetisch in der Phantasie gebildet: Alles ist schön-lebendige, fortfließende, sich wandelnde Anschauung geworden. Für die Empfindung ward unser eigenes Gefühl sympathisch Träger derselben. Was in den Bereich dieser poetischen Bildung gehört, hat, sobald es in seine Sphäre getreten, die ihm entsprechende Erscheinung angenommen; der abstracte Gedanke hat sich verwandelt in eine, in die schönste concrete Erscheinung, sobald er eingereicht ward. Je nach Inhalt und Anlage arbeitete die Phantasie ruhig-ernst, mild, heiter, feurig u. s. w., jetzt objectiver, jetzt subjectiver. Sie arbeitete nur in Rücksicht auf die innere künstlerische Wahrheit und Schönheit. In der schönsten sprachlichen Form strömte die Poesie aus. Heilige, selbstvergeffene Begeisterung schuf sie. Ein Gott sprach aus dem Dichter, wie die Alten sagten; überirdisch war sein Schaffen, ist seine Macht.

Dies ist der eigentliche dichterische Vorgang, in seiner Freiheit erfaßt. Suchen wir aber jetzt, die Art seines Anregens betrachtend, weitere Einsichten zu gewinnen von dem — nüchternen, aber für manche mehr erklärenden — Gesichtspunkt des Nothwendigen aus. Freiheit und Nothwendigkeit fallen im schönen Kunstwerk zusammen. Von welcher Seite man es auch betrachtet, es muß Stand halten.

Es werden in der Dichtkunst durch die Sprache Vorstellungen übertragen. Eine Vorstellung wird erweckt durch das Wort, welches dafür als sinnliches Zeichen in der Sprache gilt. Soll sie recht lebendig erregt werden, so muß sie kräftig im Vorstellungsvermögen ruhen, und muß das richtige Wort dafür in einer Weise gebraucht sein, daß es jenes in Thätigkeit versetzt. Unbe-

stimmte Bezeichnungen können nur unbestimmte Vorstellungen erwecken, falsche Bezeichnungen nur falsche Vorstellungen; eine undeutliche, trübe, leblose Vorstellung kann durch kein noch so bestimmtes Wort klar gemacht und belebt werden. Es ist also einerseits Kraft, Bestimmtheit und Vorrath der Vorstellungen nöthig, andererseits das richtige Wort und die belebende Kraft desselben, die aber nur gefunden werden, wenn in dem Erreger, dem Schaffer (Poeten) selbst die Vorstellung, welche er erregen will, klar und kräftig waltet. Ist beides der Fall, so vermag er unter den nöthigen günstigen Umständen den Hörer zur Mitleidenschaft zu bewegen. Seine Vorstellungen strömen elektrisch über und rufen im Hörer die gleichen hervor.

Es muß etwas Bedeutendes, Interesse Erweckendes sein, was eine kräftige, lebhaftere Vorstellung bewirkt. Alles Störende, Ungehörige, Zerstreuende, die Phantasie Ermattende ist zu vermeiden oder ein getrüberter Eindruck ist die Folge. Natürlich muß die Sprache stets dem Gedanken aufs innigste entsprechen, muß charakteristisch treffend sein. Gilt es den Hörer anzuregen, damit er folgt, so darf er doch nicht betäubt werden, indem dann sogleich seine reine Vorstellung sich trübt. Die Sprache darf nicht überladen, nicht schwülzig sein. Ebenfowenig darf er auf Schwierigkeiten stoßen, die er nur mit Hülfe des Nachdenkens überwinden kann und zu denen er verschiedene Denkopoperationen durchzumachen hat. Jede Abstraction, durch welche die Phantasie außer Thätigkeit kommt, ist an und für sich schon zu vermeiden oder doch nur im Nothfall zu gebrauchen. Die trockene Verstandesprache ist verbannt. Das Fesselnde der gegebenen Vorstellung darf die eigene Thätigkeit der Phantasie im Hörer nicht aufkommen lassen; damit dieselbe nicht abschwärme, muß sie in jedem Augenblicke ergriffen werden. Am wenigsten darf man den Hörer zu einer Widersetzung seines Wesens gegen das ihm Vorgetragene reizen. Dies geschieht z. B., sobald er einen Widerfinn darin entdeckt oder sobald sein moralisches Wesen sich gegen die Vorstellungen sträubt oder feindlich gegen dieselben aufgeregt wird. Die künstlerische Wahrheit darf also, um dies heraus zu wählen, niemals verletzt werden. Die allgemeinen ästhetischen Ordnungen, denen wir überall begegnet sind, treten natürlicher Weise auch hier in volle Kraft. Ordnung, Übersichtlichkeit, Harmonie des Wesens und der Erscheinung u. s. w. sind zu beobachten. Im Einzelnen, wie im Ganzen ist die vollste Schönheit anzustreben.

Je lebendiger dabei die Vorstellungen erscheinen, je wahrer dieselben Vorstellungen erweckend, je mehr Alles in Fluß gesetzt ist und ineinanderströmt, je einfacher es auseinander sich entwickelt, desto besser.

Gesetzt, es ist ein Hörer durch die Vorstellungen des Poeten in Mitleidenschaft veretzt und dieser kommt nun an Vorstellungen, welche wohl ihm, aber nicht jenem geläufig, oder in ihm, aber nicht in jenem kräftig sind, oder auch, er kann weniger sinnliche, der Phantasie nicht leicht zugängliche oder vielleicht ganz aus ihrem Bereich liegende Gedanken nicht umgehen, so

wird er sich dadurch zu helfen suchen, daß er eine dem Hörer vertrautere ähnliche Vorstellung als Bild oder Gleichniß herbeizieht, oder er wird statt der unsinnlicheren, wenn es geht, eine ähnliche sinnlichere wählen. Vor allen Dingen wird er aber in schöner Weise die Vorstellungen zu beleben suchen. Er wird nicht bloß durch bezeichnende Beiwörter charakterisieren, sondern etwa das Charakteristischste für den lebendigen Moment mit dem ganzen Ding identifizieren, wird das Tote als vom Leben befeelt darstellen u. f. w. Will er eine Vorstellung besonders eindringlich machen, so wird er die packendsten, größten oder schönsten, reizendsten Vorstellungen des Hörers, sofern eine Ähnlichkeit sie zu gebrauchen erlaubt, herbeiziehen und mit diesen als Gleichniß oder als Bild auf ihn wirken. Dies die Anwendung und Bedeutung der Gleichnisse und Bilder in der Dichtung, all ihrer sogenannten Tropen, der Metaphern, der Metonymen (Namensverwechslung, z. B. Feder für Schrift), der Personifikationen u. f. w.¹⁾ So wird z. B. das Schiff gleich in der Thätigkeit „das Meer durchschneidende“ genannt. Charakteristische Thätigkeit zeigt das Segeln: statt Schiff heißt es also wohl in Metonymie das „Segel“. Das Schiff eilt daher, es trägt den Menschen wie ein Roß. Dies ist eine Vergleichung. Die Metapher setzt gleich die Vergleichung selbst statt des Vergleichenen. Es heißt dann nicht das Schiff des Vikings stürmte wie ein Meerroß heran, sondern: das Meerroß des Vikings stürmte heran; nicht der Held sprang hervor wie ein Löwe, sondern: der Löwe sprang hervor. Hungern wie ein Wolf, schamlos wie eine Hündin — diese Vergleichungen werden umgesetzt und die Abstractionen: Hunger, Schamlosigkeit werden belebt: Hunger, der Wolf, Schamlosigkeit, die Hündin u. f. w. In solcher Personifikation wird dann die Vergleichung übertragen: die Sonne lächelt, der See ladet zum Bade; das Auge ist die Sonne u. f. w. Alle die Belebungen sind hier anzureihen, durch welche das Leblose belebt dargestellt wird: es „flog das herbe Gefchoß ab“, statt, es ward geworfen; die Lanze wird gierig; „des Speeres Wuth bricht Schilde im Helmgemenge“ oder (gleichfalls nordisch) „der Wundenbohrer fährt dunkel und blutroth auf die Wehr“, das Schwert „eilt“ zu Wunden u. f. w. Unsinnlichere Gedanken werden ins Sinnlichere umgesetzt; z. B. in: der Mensch kann unmöglicher Weise Gott entgehn, ist „entgehn“ ein sinnlicher Ausdruck, ein Bild vom Gehen und Einholen genommen; „unmöglicher Weise“ ist ein unsinnlicher Begriff. Diesen arbeitet der Dichter ins Sinnliche hinüber; er führt uns vor, was der Mensch als das Äußerste versuchen könnte, oder was er auch nur denken könnte, um zu entgehen; statt des „unmöglich“ giebt er eine Reihe von Bemühungen, die doch,

1) Die frühere Poetik war erschrecklich in der Genauigkeit ihrer Unterscheidungen aller Bilder und Figuren in der Poesie. Eine gute Übersicht darüber giebt Gottsched in seiner kritischen Dichtkunst. In Gottschalls Poetik findet man eingehende durch Beispiele erläuterte Zusammenstellung der wichtigsten.

wenn sie auch möglich wären, nichts helfen würden. Der Pfalmist sagt also: „Führe ich gen Himmel, so bist Du da. Bettete ich mir in die Hölle, siehe, so bist Du auch da. Nähme ich Flügel der Morgenröthe und bliebe am äußersten Meere, so würde mich doch Deine Hand dafelbst führen und Deine Rechte mich halten.“ Gott ist sehr mächtig und groß, wird verfinnbildlicht: „der Himmel ist sein Stuhl, die Erde seiner Füße Schemel“ u. s. w. Diese Umsetzungen des unsinnlichen Begriffs, der unsinnlichen Lehre geschehen in verschiedener Weise. Z. B. für eine Lehre wird ein einzelner sinnlicher Fall erzählt: Wer Pech anfaßt, befudelt sich. Es ist das Gebiet des Sprichworts, der Gnomen u. s. w. Oder ein Gedanke wird veranschaulicht durch eine Allegorie, eine Lehre durch eine Fabel oder ein Gleichniß oder durch das zur Parabel gesteigerte, aus dem menschlichen Thun hergenommene Gleichniß.

In all den Fällen der Belebung, Vergleichung, der Bilder, Metaphern u. s. w. wird natürlich ein Übermaß störend, ungehörig, verwerflich. Verdeutlichung, Lebendigmachen war der Zweck, die Idee; sobald dies nicht geschieht oder gar das Gegentheil eintritt, ist der Idee widersprochen. Undeutliche Bilder sind an sich ausgeschlossen, aber auch gute Bilder dürfen nicht die Hauptfache überwuchern. Die orientalische Poesie, auch die nordische fehlen hiergegen häufig; in der nordischen muß der Uneingeweihte zuweilen eine förmliche Untersuchung und Überetzung anstellen, um das Bild aufzulösen und zu wissen, „wenn der Lebensräuber nach der Krieger Bruß fährt“, „wenn auf des Meeres Rossen durch das Reich der Möven kein kühnerer Mann fährt um Lanzenmesse zu halten“, daß der Lebensräuber die Lanze sein soll, daß die Lanzenmesse die Schlacht ist u. s. w. Maß halten gilt auch für die Bilder. Die Grenze setzen Kraft und Geschmack zusammen. Eine sehr lebendige Phantasie wird versucht sein, in glänzenden Bildern zu schwelgen; so häufig ein Äschylus, ein Shakespeare, bei denen dann ein Bild das andere drängt. Aber ein großer Dichter, wenn er der Phantasie die Zügel schießen läßt, trifft doch immer richtig und gewaltig; mächtigen Zuges reißt es uns meistens weiter. (Doch lese man z. B. Troilus und Cressida, III, 3, Ulysses' Rede: die Zeit hat einen Ranzen auf dem Rücken, wo die allegorische Häufung frostig wird. Hamlets Citat: „der raue Pyrrhus, dessen dunkle Rüstung schwarz wie sein Voratz war“, ist barock. Überhaupt streift der große Shakespeare, darin Kind seiner Zeit, manchmal ans Barocke in seinen Gleichnissen; Äschylus giebt wohl Ueberfülle und ist zuweilen orientalisch gewaltfam; Pindar ist nicht selten überschwänglich, Dante wohl herbe, seltsam; Sophokles, Göthe sind maßvoll.) Nichts Langweiligeres dagegen, als wenn dichterische Schwäche versucht, in Häufung von mühsam erdachten Bildern Reichthum der Phantasie zu zeigen.

Das falsche Bilderwefen der Poesie möge man etwa an den Dichtern der zweiten schlesischen Schule studiren. Nicht genug, daß hier eine Zusammenwürfelung von Bildern Mode war, so kommt, wie so leicht bei einem über-

mäßigen Gebrauch derselben hinzu, daß darin eben die Poesie gefucht wird und nun das ganze Gedicht sich wohl um diese Bilder auf einem Flecke herumdreht. Alles, die tausend Schnörkel, erscheinen wie ein Schnörkel. Die Rose die Königin der Blumen zu nennen, giebt eine Anschauung der Herrlichkeit der Rose. So wie nun aber Lohenstein beginnt:

Dies ist die Königin der Blumen und Gewächse,
Des Himmels Braut, ein Schatz der Welt, der Sternen Kind,
Nach der die Liebe seufzt, ich Sonne selber lechze,
Weil ihre Krone Gold, die Blätter Sammet sind,
Ihr Stiel und Fufs Smaragd, ihr Glanz Rubin beschämet,
Dem Saft Zucker weicht, der Farbe Schnecken-Blut u. f. w.

und in Einzelvergleichen das Ganze so fortgeht, so befinden wir uns in der traurigen Drehmühle des suchenden Verstandes.

Falsche Bilder sind an sich verwerflich. Z. B.:

Der Bügel, den des Reiters Fufs bedrückt,
Scheint eitel Mailust, die mit Gold durchsticht.

Immer muß Vernunft die Einbildungskraft regeln. Fremde, dem Hörer unverständliche Bilder sind ebenfalls fehlerhaft. Homer bringt herrliche Gleichnisse vom Löwen. Damals kannte der kleinasiatische Grieche den Löwen aus Erfahrung, die Schrecken des Zusammentreffens, die Gefahr, wenn er sich wendet, die funkelnden Blicke auf sein Opfer richtet und anstürzt; gewahren die Heerden den Löwen, so drängen sie sich ängstlich brüllend zusammen; herein bricht der Grimme und in blinder Furcht stieben sie auseinander. Mit dem Löwen also vergleicht Homer seinen Helden, mit den Jägern oder den Heerden dessen Gegner. Wir können nun einen kühnen Mann ganz passend einen Löwen nennen und ihn allgemein damit vergleichen; Jedem ist er nach Form, Charakter, Kraft u. f. w. bekannt. Sobald man aber etwa für einen Offizier moderner Zeit das Gleichniß homerisch zu einem Jagdgleichniß ausdehnen wollte: So wie der Löwe, wenn er die Jäger sieht, die Brauen über die Augen zieht und mit dem Schweife die Flanken peitscht; an stürzt er dann u. f. w., also stand der Offizier und stürzte dann auf die Feinde, so wäre lächerlich Unpassendes herausgekommen; würde der Offizier auch noch etwa mit Schießwaffen dargestellt, so wäre der Vergleich noch abgeschmackter und fehlerhaft. Weifen wir hier auf Homers richtige Wahl der Bilder hin. Er will etwas Unwiderstehliches schildern. Der Löwe ist zu bewältigen; Jäger und Hunde fällen ihn: er verblutet unter sicheren Lanzenwürfen. Nun singt Homer:

Wo am dichtesten drängen die Haufen,
Stürzt er hinein, begleitet von hellumflichten Achaïern . . .

Wie wenn verheerendes Feuer in nie gehauene Waldung
 Fällt, dann wirbelnd der Sturm es umherträgt und bis zur Wurzel
 Stamm und Gezweig hinfinken, gerafft von des Feuerorkans Wuth,
 Also vor Atreus' Sohn Agamemnon sanken die Häupter
 Fliehender Troier in Staub . . .

Gegen den Waldbrand im Sturm ist der Mensch machtlos. Nur der Himmel mit unendlichen Regenfluthen, Aufhören des Windes u. f. w. kann retten. Jetzt wissen die Hörer, wie unwiderstehlich der Angriff zu denken ist.

Was die Häufung mehrerer Bilder, Gleichnisse u. f. w. betrifft, so ist dabei wohl Acht zu geben, daß ein Bild das andere nicht verdeckt und das Ganze nicht undeutlicher, statt deutlicher wird. Das: „Herr, mein Fels, meine Burg, mein Erretter, mein Gott“ des Pfalmisten bleibt sich fleigernd in einem Bild. Wenn man aber einen Helden in einem Athemzuge einen Wall, einen Blitz, einen Löwen, einen Waldbrand nennen wollte, so würde dem Hörer das Bild nur zerrissen und verworren gemacht.

Die oft so charakteristische Übertreibung (Hyperbel), der Ausdruck der Laune oder des Zorns, ist schon wegen der Übertreibung sehr vorsichtig zu behandeln, damit sie nicht gegen die Absicht komisch wirkt.

Natürlich kommt es in allen diesen Fällen auf die Phantasie-Anlage des Volkes, auf sein geistiges Fassungsvermögen u. f. w. an. Die nordischen Völker sind z. B. durchgehends nicht so bilder-phantasievoll in ihrer Sprache als die südlichen. (Wie viel die Gewohnheit, durch alkoholische Getränke sich aufzuregen und anderseits wieder zu betäuben, auf die Phantasie der Völker wirkt und dieselbe bestimmt oder beschränkt, wäre noch zu untersuchen. Völker, die nicht an den Genuß starker Getränke gewöhnt sind, haben andere Erregungen nöthig; die einfachsten geschehen durch Reden; Übertreiben, Prahlens hängt oft eng damit zusammen, wie es denn freilich sonst aus der allgemeinen Phantasie-Anlage entspringt.)

In der Personification wird das Un Sinnliche sinnlich gemacht, das Tote wird belebt, das Unpersönliche zu einer Persönlichkeit gestempelt. Wie der jugendliche Volksgeist in seiner poetischen Kraft, in seinem Drang nach sinnlicher Vorstellung die Personification anwendet, wie derselbe von anderen Künsten ausgeübt wird, haben wir schon früher wiederholt Gelegenheit gehabt zu sehen. So lange eine solche Personification belebt ist, sei es durch die Kraft des Glaubens im Volke, welche den Dichter trägt, oder durch die Kraft des Dichters allein, ist sie vortrefflich. Was ist der Begriff der Weisheit gegen Pallas Athene, die Tochter des Zeus, wie viel höher als das Gewitter steht Thor mit dem schmetternden Blitzhammer! Was ist Alles in Pan personificirt! Wie sind überhaupt Götter und Göttinnen und Helden so herrlich aus dem poetischen Volksgeist erwachen! Aber sobald das Leben aus den Personificationen entweicht, sobald starren uns Larven und Strohänner entgegen; eine Juno, deren Hoheit im Homer uns entzückt, wie langweilt uns schon

ihr Name bei einem Rococodichter. Ein Ares, ein Apollo, eine Diana, der schmiedende Hephaistos, die schmachtende, zärtliche Kypris! Welche Vorstellungen bei einem alten Griechen! Welche trübe Puppen schon bei den späteren begriffsliebenden Römern. Und nun erst, wenn Zopfichter mit diesen Masken spielen! Wenn ein Mensch von Dryaden spricht, der nicht verfehlen kann, was die Klawer Holz kostet, giebt es einen komischeren Jammer? Dasselbe mit der gewöhnlichen Allegorie, in welcher die Verfinnlichung eines Gedankens durch eine Reihe von Veranschaulichungen der einzelnen Begriffe durchgeführt ist. Als nur poetisirender Nothbehelf steht sie immer tief. Wann sie aber eine solche Allegorie, wann sie ein lebendiges höheres Kunstgebilde ist und die tiefsten Ideen poetisch zusammendrängt, ist Frage der Einzeluntersuchung. Immer muß sie, bei allen möglichen Deutungen durch ihre eigene Schönheit bestehen und darf des poetischen Verständnisses nicht entbehren. Wo sie ein frostiges Verstandeswerk ist, das mit dem Verstande auch wieder erklügelt werden muß, da hört natürlich das Wesen der Dichtung auf. Das Gewitter, umgesetzt in den heftigen, aber guten Gott, ist eine Personification voll Mark. Mit Absicht die Vorkommnisse beim Gewitter umdenken in eine ausgeklügelte, erst zu ergrübende und gezwungene Erzählung von dem Gott, bei welcher man sich jeden Augenblick über die Umwandlung klar ist, ergiebt eine frostige Allegorie.

Auf den sinnlichen Ursprung sehr vieler für uns unfinnlich gewordener Begriffe in der Sprache kann hier nur aufmerksam gemacht werden. Ob denken tastend hin und her fühlen heißt, ob sprechen brechen (das Schweigen) heißt, lesen mit dem Lesen, Auflesen des Sammelns eins ist u. s. w. daran denkt für gewöhnlich der Sprecher nicht. Aber auch: das Unglück hat ihn niedergedrückt, niedergeschlagen, niedergeworfen, niedergefchmettert, betroffen, heimgeſucht u. s. w. und unzählige solcher bildlicher Reden führen wir, ohne uns ihre sinnliche Bedeutung jedes Mal klar zu machen. Es ist aber schon in der Anforderung ausgesprochen, daß der Dichter stets die richtigen Vorstellungen wählen soll, mit wie richtigem Gefühl und welcher Feinheit er jeden solchen Ausdruck zu behandeln hat. Wir wissen häufig nicht, warum uns eine einfache Rede so poetisch und voll einer so unübertrefflichen Kraft und Klarheit erscheint. Wenn wir näher zusehen, werden wir oft finden, daß der Zauber in dem Gebrauch solcher Worte liegt, in denen auch da noch die sinnliche Bedeutung genau eingehalten wird, wo wir für gewöhnlich ihrer gar nicht gedenken. Der richtige poetische Ausdruck verlangt in dieser Beziehung ein sehr feines Gefühl, genaue Beobachtung und große Kenntniß.

In der Kindheit und Jugendzeit der Völker und der Sprache wiegt die sinnliche Anschauung vor; die in der Sprache niedergelegten Vorstellungen beziehen sich alle auf die Erscheinungswelt. Erst allmählich schafft sich das reine Denken seinen Ausdruck. Die Sprache eines Volkes in seiner Jugend-

zeit, wie des Kindes, wie überhaupt Aller, welche nur aus der äußeren Erscheinungswelt schöpfen, erfüllt deshalb stets eine Grundbedingung für die Poesie. Allgemein gesprochen, ist sie stets poetisch.

Eine dem thätigen Leben entfremdete, sich hauptsächlich mit abstrakteren Begriffen beschäftigende Gesellschaft wird leicht die Sinnlichkeit der Sprache abchwächen, namentlich wenn sie noch Fremdwörter gerne gebraucht, die an sich für ein fremdes Volk stets unsinnlich sind. Die Sprache wird dadurch dürr und vertrocknet. Sie mag sich dann noch so trefflich winden, drehen und zierlich flechten lassen; wenn der Saft und die frische Kraft heraus ist, taugt sie nicht mehr zur lebendigen Dichtung. Der Dichter muß deshalb stets die Fühlung mit der sinnlicheren frischeren Volkssprache haben, und aus ihr, sei es aus dem gewöhnlichen Leben heraus oder aus der Volkspoesie schöpfen, sobald die sogenante gebildete Sprache vertrocknen will. Jene ist der fließende Born und der einzige Beleger der dürr gewordenen geistigen Fluren. Für eine Schrift- und Gebildeten-Sprache ist es vor allen Dingen nöthig, dieselbe stets durch den lebendigen Zufluß aus der Volkssprache und den Dialekten lebendig zu erhalten. Dieses schon in Rücksicht auf die Sinnlichkeit der Sprache, von dem sonstigen geistigen Regen, welches damit eng zusammenhängt, ganz abgesehen.

Fremdwörter klingen wohl, haben aber niemals sinnliches Leben in sich, soweit nicht etwa ein solches durch den Klang erweckt wird. „Er hat sich an ihn angegeschlossen“ giebt z. B. unwillkürlich eine kräftige Anschauung; „er hat sich an ihn attachirt“, wie man sagen hören kann, drückt nur den matten Begriff aus. Darum sind Fremdwörter in der Dichtung, wo Alles auf die lebhaftere Vorstellung ankommt, so viel wie möglich zu vermeiden.

Dieses über die Sinnlichkeit, Richtigkeit und Eindringlichkeit der Vorstellungen im Allgemeinen.

Die Sprache ist der Ausdruck des vom Geiste Begriffenen; sie giebt Begriffe. Die Anschauungen und Empfindungen haben darin in feststehenden Ausdrücken ihre Bezeichnungen gefunden. Wie dies geschehen, gehört zu den tiefsten und interessantesten Untersuchungen der Wissenschaft. Durch das Sprachorgan des Menschen ist die nöthige Tonverschiedenheit möglich gemacht. Als die ältesten Vocale finden wir z. B. im Deutschen a, i, u. Man möchte sie etwa mit roth, gelb, blau als den sogenannten Hauptfarben vergleichen. Hier tritt der Ton an sich in sein Recht. a ist voll, klar, i heller, dünner, schärfer, u dumpfer, belegter. o und e kommen hinzu: o voll, dumpfer als a, e heller, ins Mätere. Zur Charakteristik ihrer Verschiedenheit könnte man etwa, das Niederdeutsche heranziehend, an das Wort Stecken erinnern. Sticken (Niederdeutsch) ist ein kleiner, dünner, scharfer Pflock, Stecken ein dünner Stab, Staken (Niederdeutsch) eine Stange, Stock und Stuck sind nicht bloß kleinere, wie jetzt gewöhnlich der Begriff Stock bezeichnet, sondern auch (Holz auf dem Stock) maßigere Hölzer und Körper. Wären diese Vo-

cale nicht vorzüglich, um auch sonst wohl das Kleinere und Größere zu bezeichnen, statt Diminutiv- und Vergrößerungsilben? Alle derartige Sprachvorschläge sind freilich deshalb so leicht komisch, weil die Sprache ein organisches Gewächs ist, das mit Meinungen und Träumereien nichts zu thun hat. Nur die kompetentesten Sprachforscher dürfen sich erlauben, aus Analogien u. dergl. in die Sprache hinein zu arbeiten. Sonst darf nur die lebendige Sprache des Volks, Dialekts u. dergl. benutzt werden, um damit einzugreifen. Um zu den Vocalen zurückzukehren, so klingt ein Redetheil, wo a den vorwiegenden Klang giebt, anders als der, wo es ein ae, ai, au, i, e, eu, ei, o, ö, oi, u oder ü ist. Die Dichter benutzen nun absichtlich und unabsichtlich die daraus entstehende Farbe des Grundtons in den Gedichten. Das u macht die Sprache dumpf, düster, geheimnißvoll. Das vorwiegende e, namentlich das stummere, macht sie klang- und charakterlos; durch o wird sie voll, pompös, doch etwas dumpf; durch a klar, kraftvoll; gewichtiger je nach der Länge und Kürze des a; das i ähnelt dem Gelb; bald ist es hell, licht; hart oder länger ausgesprochen macht es den Ton wohl schneidend, ziehend. Der schöne Wechsel der Vocale wird natürlich auch hier zu einem harmonischen Eindrucke verlangt; doch hat sich im Allgemeinen der Dichter vor den stummen e's soviel wie möglich zu hüten. Wie die Vocale wirken, kann jedes schön-tönende Gedicht zeigen. So z. B. achte man in Göthe's Fischer darauf, wie gleich zu Anfang ein gleichmäßiges, schönes Wiegen, an Wellen erinnernd, darin waltet:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll
 a a e au a a e o

Man achte in Göthe's Mignon auf die dunklen Vocale des Anfangs u, o, au, woran dann, wie an die dumpfere Stimmung plötzlich das unbefriedigte, sehnfüchtig ziehende, wehe i setzt:

Kennst Du es wohl?
 Dahin! Dahin
 Möcht ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehn.

Schon dieser Vocal zieht hier hinaus, wie er so lang dahindehnt. Daß man durch die bloßen Vocale den Vers aufsteigen oder abinken lassen kann, ist danach zu sehen. Mit den Consonanten ist es nicht anders. Schon ihr Ton giebt leicht eine Stimmung —

Jedem Worte klingt
 Der Ursprung nach, wo es sich herbedingt;
 Grau, grünlich, griesgram, gräulich, Gräber, grimmig,
 Etymologisch gleicherweise stimmig,
 Verstimmen uns.

(Göthe, Faust II.)

fl ist z. B. ein Hauch, Wehen, eine nicht harte Bewegung. Man vergleiche „fließen“ mit anderen Bewegungen des Wassers. Fließen ist ein stärkeres Dahingleiten; die Oberfläche des Wassers ist dabei noch unbewegt. Aber r giebt eine stärkere Bewegung, wie dieses schon in der Bildung des Buchstabens sich zeigt in seinem r-r-r. Setze ich nun noch scharfe Consonanten vor das r, z. B. fl und fp, so bekomme ich stets gewaltfame, heftige Bewegungen; wie schon beim Aussprechen dieser spr und str geschieht, wird auch in den damit gebildeten Wörtern eine Schwierigkeit gewaltsam überwunden. Man vergleiche fließen mit dem kurz bewegten: rinnen, das sich durch das f verschärft und unruhiger, stoßender wird in: rieseln. Strömen ist durch fl heftig, mächtig; gewaltsam ebenso in strudeln, sprudeln. Ähnlich, wenn auch weniger deutlich, mit den anderen Consonanten. So soll z. B. t (d, th, f) im Allgemeinen hindeutend, dann auch scharf, feindlich, tödtlich u. s. w. fein. Leicht wird man den Unterschied bemerken, den etwa die w, fl, oder r, str oder m u. s. w. vorwiegend in einer Rede auf das Gehör verurfachen. Ein Sturmlied wird unwillkürlich vom w des Wehens, des Andrängens in die bewegten r und scharfen fl fallen, die mit dem dumpfen u schon im Wort Sturm stürmen. In dieser Weise bauen sich die Worte wunderbar zusammen. Der Dichter denkt nicht an ihre Entstehung, wie einst die sinnlichkräftige Vorzeit diese Worte bildete, aber im Gefühl und zur Hand muß er diese Feinheiten und gewaltigen Mächte haben, die darin walten.

Und es waltet und siedet und brauset und zischt.

Schiller hat natürlich nicht genau überlegt, daß der Vers aus dem dumpfen u in das hellere a und in das scharfe i aufsteigt und wir schon dadurch in die Höhe und in das Strudeln gerissen werden, daß es vom w in das scharfe f, in das gewaltfame br und dann in das schärfste z-i-fch-t übergeht. Wie ist die Bewegung des r z. B. durch Göthe gebraucht im Sturmlied:

Wenn die Räder rasselten
 Rad an Rad rasch ums Ziel weg,
 Hoch flog
 Siegdurchglüheter
 Jünglinge Peitschenknall . . .

Der Poet behandelt fein lebendiges Sprachmaterial nach dem Gefühl; er muß es aus innerer Wahrheit formen, im Flusse der lebendigen, vom Gegenstande ganz erfüllten Gedanken. Berechnend formen läßt sich auch hier nicht nach jenen Regeln; nur in einzelnen Fällen der Nachhülfe durch die Feile können sie helfen. Aber im Meisterwerke sind sie zu finden; wenn auch der Poet, der Schaffer, sie nicht einmal gekannt hätte, müssen sie zu finden sein. (Hierüber, sowie über das Folgende: Poggel, Grundzüge einer Theorie des

Reims.) Das Übermaß der Anwendung des Auseinandergesetzten z. B. bei einem Siegmund von Birken im Frühlingswillkomm, richtet sich von selbst:

Es fúnken und flínken und blínken,
 Es stúfeln und bráufeln und kráufeln,
 Es strudeln und brudeln und wudeln,
 Es wítschern und zítschern und zwítschern u. f. w.

Die fogenannte Onomatopoesie wird durch ihren Klingklang leicht kindisch.

Als Beispiel zopfiger, durchgeführter Klangspielerei stehe hier ein Gedicht von Joh. Franke, welches einen Heerzug, Trompeten, Trommeln u. f. w. malt:

Von dar konnt er den Zug, dann dar, dann dar hinwenden,
 Dann dar, dann dar, dann dar, dann ander und ander Enden,
 Man höret im Tumult bald hier, bald dar, bald dort,
 Eins mahnt das andre an, nur fort, nur fort immer fort.
 Bald brummt rundumb umbher der Rumb der plumpen Drummeln,
 Bald sieht man Einen hier, den andern dort sich tummeln,
 Dort trampeln die stampenden Klepper, hier klappen die Tappen der Rappen.
 Die kalten Pflaster selbst erhitzen durch den Lauf
 Und locken im Klocken viel Schocke voll trockener Flocken herauf.

Wir haben bisher in der Dichtung noch von keiner künstlichen Ordnung des sprachlichen Materials gesprochen. Alles Besprochene gilt von dichterischer Rede überhaupt, Prosa oder Poesie. Volle dichterische Bildung tritt erst ein mit jener künstlichen Ordnung, wie wir gleich näher zu betrachten haben. Zuvor noch ein Hinweis auf die Nebengebiete und deren fogenannte Kunst.

Die allgemeinen Regeln für die Sprache behandelt die Stilistik. Wie die Prosa nach den Grundforderungen für jede wohlgefällige Erscheinung zu behandeln ist, wie deren allgemeine Ordnungen eingehalten werden, ist Gegenstand der Rhetorik als Redekunst im Allgemeinen. Die Rhetorik verlangt also, daß die Erscheinung der Idee entspricht, und somit, wo ein Zweck vorliegt, die Ausführung dem Zweck entsprechend ist, daß die Rede bedeutend sei. Sie verlangt Einheit in der Mannigfaltigkeit, Gliederung, Harmonie der Theile, Reinheit des Stils (Präcision, Deutlichkeit, Richtigkeit u. f. w.), Geschlossenheit (Anfang, Mitte und Ende) u. f. w. Dies gilt für die wissenschaftliche Behandlung, die Dialektik, welche das Wahre sucht, wie für die eigentliche Rhetorik, welche Überredung, also besonders auf den Willen einzuwirken und Andere zu einem Thun zu veranlassen, zum Ziel hat.

Wo die äußere Form des sprachlichen Ausdrucks in der Dichtung nicht zur Kunstordnung gefügt ist, haben wir Dichtung in Prosa. In dieser sind die dichterischen Anforderungen hinsichtlich der Darstellung nach Inhalt,

Vorstellungen, Anschaulichkeit, Lebendigkeit u. f. w. erfüllt, auch die allgemeinen Anforderungen der Kunst eingehalten. Man nehme ein Drama in Prosa. Einheit, Gliederung, Mannigfaltigkeit, Harmonie u. f. w., dazu alle oben besprochenen Forderungen sind erfüllt; nur die Ordnung des sprachlichen Ausdrucks durch Bindung des Verses fehlt. Dasselbe im Roman. Bekanntlich wird der Ausdruck „prosaisch“ oft gleichbedeutend mit „unpoetisch“ gebraucht. In diesem Sinne fällt Prosa in Versen, wo nur das ganz-äußere Maß einer Versbildung der undichterischen Prosa aufgezwungen ist, wie schon früher gefagt, ganz aus der Dichtung heraus.

In der vollen Dichtung hat auch der sprachliche Ausdruck seine Kunstordnung erhalten. Das Ganze ist nach allen seinen Theilen künstlerisch durchweht, von der Vorstellung an bis zur letzten Klangercheinung der Worte.

Betrachten wir die Ordnung und Formung des Materials, wie sie die Dichtung gebraucht. Die verschiedensten Ordnungen sind möglich. Die gewöhnlichsten seien hier in Kürze angeführt.

Einige Völker haben die Gedanken selbst der bestimmteren Ordnung unterworfen, wie wir dies im sogenannten Parallelismus membrorum der Juden und Ägypter sehen. Hier wird einem Satz, einem Gedankenglied ein entsprechendes nebengeordnet, nach Umständen entgegengesetzt, z. B. „Ich habe ihn gesucht | und nicht gefunden || Ich habe ihn gerufen | und Niemand antwortete mir. — Der Herr ist König | darum toben die Völker || Er sitzt auf Cherubim | darum reget sich die Welt. — Herr, strafe mich nicht in Deinem Zorn | und züchtige mich nicht in Deinem Grimm . . . Denn Deine Pfeile stecken in mir | und Deine Hand drückt mich . . . Es ist nichts Gefundes an meinem Leibe vor Deinem Drohen | und ist kein Friede in meinen Gebeinen vor meiner Sünde . . .“. Das Gleich- und Gegengewicht ist hier den Gedanken selbst direct auferlegt. (Eine indirecte Wirkung darauf findet oft bei entsprechenden äußeren Formen z. B. durch den gleichmäßig getheilten Alexandriner statt.)

Die gewöhnlichste, uns bekannteste Formung ist die an den lautlichen Ausdruck angelegte. Auch hier gibt es, wie z. B. die deutsche Dichtung zeigt, mehrere Formen sogar in einer Sprache neben einander. Es wird etwa eine bestimmte Reihe von Silben festgesetzt; diese giebt das Grundmaß, den Vers. Jeder Vers hat gezählt gleich viel Silben. (Da dies eine sehr schwach erscheinende Ordnung ist, weil die Betonung der Wörter sie unkenntlicher macht, so wird der Vers gewöhnlich bestimmter hervorgehoben dadurch, daß man ihn am Ende abschließt und auszeichnet durch einen Gleichklang mit einem anderen oder mit anderen, durch Assonanz oder Reim.) Oder es wird eine Versreihe dadurch gebildet, daß jede eine Ordnung zeigt durch bestimmte lautliche Gleichheiten, wie die Alliteration giebt. Oder durch gleich viel Betonungen, oder durch gleich viel bestimmte Dehnungen und Kürzun-

gen der Töne u. f. w. Verschiedene Bestimmungen der Tonkunst treten hierbei wieder in Kraft.

Die Sprache wird gebildet aus Tönen, die nach einander, und zwar in Silben an einander geschlossen, in der Zeit erschallen. Gleichmäßiges Erschallen dieser Töne wäre langweilig, ermüdend. Durch Betonung von Silben, Heben und Senken der Stimme, Pausen, durch Dehnung und Kürzung der Töne, resp. der Silben kommt Wechsel, Mannigfaltigkeit hinein. So wird man die gewichtigsten Worte und darin die gewichtigsten Silben betonen; zusammengesetzte Vocale werden an sich schon Dehnungen verurfachen, ebenso auch eine Anhäufung von Consonanten, die zu bewältigen die Stimme gleichsam Zeit haben muß.

Wir finden bei einigen Völkern das Princip der Betonung, der Hebung der Hauptsilben zum bestimmenden gemacht; so bei den Deutschen. Die Griechen haben das Maß der Längen und Kürzen erwählt. Ihre klingenden, vocalschweren Endungen, z. B. der Declination, haben sie vielleicht dazu bewogen; die Stammsilben wären durch jene doch zu sehr gedrückt worden, wenn man mit ihrer Betonung durch Hebung allein hätte operiren wollen. Sie maßen die Worte und erhielten sich dadurch vielleicht die volltönenden Endungen, während die Deutschen, hauptsächlich auf die Stammsilben achtend, die Endungen vernachlässigten, ihre Töne abschwächten, verschluckten oder wegwarfen. Länge und Kürze der Silben machten die Griechen maßgebend. Es ist hier nicht der Ort, ihre Metrik näher zu behandeln. Sagen wir einfach, daß das Maß einer Länge durchschnittlich angenommen wird als gleichwiegend mit zwei Kürzen. Erst in der Zweierheit kann sich eine Bildung gestalten. Einfachste Ordnungen wären $\cup\cup$ oder $--$. Nach dem früher Gefagten muß aber zum wenigsten die Betonung Leben in dieses Maß bringen; also $\cup\cup$, $\cup--$. Leicht sieht man den Wechsel in $\cup\cup$ oder $\cup--$. Ein solches Maß nennt man Fuß. Er bezeichnet das Verhältniß der Silben in Rückficht des Maßes. Eine Aufeinanderfolge von Zeitabtheilungen nach einem bestimmten Gesetz giebt, wie wir schon in der Musik sahen, den Rhythmus. Eine oder mehrere Reihen von bestimmtem Rhythmus nennen wir einen Vers. Ein Vers ist also eine in sich geordnete Reihe; nach ihm beginnt eine neue. In solche Ordnungen wird die Sprache gefügt.

Nennen wir einige der hauptsächlichsten Versfüße: Trochäus $\cup\cup$, Jambus $\cup\cup$, Spondeus $--$, Daktylus $\cup\cup\cup$, Anapäst $\cup\cup\cup$, Amphibrach $\cup\cup\cup$, Bacchius $\cup\cup\cup$, Päon $\cup\cup\cup\cup$ u. f. w. Man wird leicht gewahren, welchen Eindruck die stete Wiederkehr dieser Füße machen muß, wie verschieden die Bewegungen sind. Abwärts sinkend der Trochäus, leicht auf seine Kürze fallend. Er rollt gleichsam ab wie von einer Schnur: „Schnurre, schnurre meine Spindel, schnurre ohne Raft und Ruh“. Gleichmäßig dahinfließendem Redefluß wird er sich gut eignen, wie wir ihn denn vielfach episch, d. h. für die Erzählung gebraucht finden. Der Jambus $\cup\cup$ steigt

an; er tritt keine Stufen hinab, sondern hinan; er hat dabei etwas An- greifendes. Es wird darum gern zu der persönlichen Gesprächsrede gegen Andere gebraucht. Schwer, gradaus wälzt der Spondeus dahin, mäßig, nachdrücklich; seine Langsamkeit große Last, unter Umständen also Gewichtigkeit oder Gedrücktheit verkündend. Hurig herab, weit bewegter als der Trochäus eilt der Daktylus. Das ist der Vers für schnelle, mehr lang strömende als kurz fließende Bewegung. Mit Anlauf aufwärts drängt der Anapäst u. s. w.

Eine große Verschiedenheit läßt sich in dieser Weise dem Tone des Ganzen geben. Durch die Verbindung solcher Füße wird ein unerforschlicher Reichthum zu entfalten fein.

Die Erzählung, das Wiedergeben von Außen empfangener Eindrücke ist eine der frühesten sprachlichen Thätigkeiten. Für bewegte lebendige Erzählung haben die Griechen den langwelligen Daktylus $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup \cup$ gewählt. Bildet man aus ihm eine Reihe, so wird deren Länge oder Kürze in Betracht zu ziehen sein. Die Zweierheit ist leicht einförmig; die Dreierheit, Fünferheit sind, wie wir früher gesehen haben, vorzuziehen. Aber diese freiere Reihe wird symmetrisch gestaltet. So nehmen wir den dreifachen Daktylus, diesem entgegengesetzt dieselbe dreifache Reihe, so daß wir jetzt den Sechsfuß, den Hexameter, erhalten. Eine fünffache Ordnung würde in dieser Weise den zehnfüßigen Vers ergeben haben. Er dünkte den Griechen zu lang; sie blieben also bei der einfacheren Dreiordnung. Wo keine solche Gegenordnung beliebt ist, wie z. B. bei uns, finden wir die Fünferordnung (im fünffüßigen Jambus des Dramas) gerne angewandt. Wir hätten also die daktylische Reihe

— $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup \cup \cup \cup \cup$ | — $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup \cup \cup \cup \cup$.

Es würde nun aber diese Reihe unterschiedlos von der nächsten fortschnurren. Sie muß von dieser geschieden sein; erst durch Trennung, Hervorhebung wird eine Gliederung geschaffen. Dies kann verschiedentlich geschehen, z. B. dadurch, daß der letzte Fuß verändert wird, verkürzt, verlängert; der Grieche verkürzte den Vers leicht. Er setzte statt — $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup \cup$ nun — $\overset{\curvearrowright}{\cup}$, freilich auch eine Länge dafür gestattend. Dadurch nun aber ist eine Reihe deutlich von der andern Reihe geschieden: sie steht fest, ist geschlossen.

— $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup \cup \cup \cup \cup$ | — $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup \cup \cup \cup$
— $\overset{\curvearrowright}{\cup} \cup$ u. s. w.

Würden die Worte genau in die Maße hineinfallen, so wäre ein eintöniges Geklapper nicht zu vermeiden. Jedes Wort wäre in jedem Maße vom andern getrennt. Dies zu verhüten, darf Wort und Versmaß nicht stets zusammenfallen, sondern sie müssen sich gleichsam durcheinander schlingen in freier Verbindung. Wort und Versfuß greifen eins ins andere hinüber und tragen sich gegenseitig dahin. Nun aber gilt es weiter, die Freiheit in der Ordnung zu wahren. Vers und Gegenvers würden zu gleichmäßig gegeneinander

stehen. In den Worten darf also das Maß, welches zu Grunde liegt, sich nicht bemerkbar machen. Der Mittelschnitt des Verses kommt dabei in Betracht. Statt die Worte so regelmäßig zu trennen, daß der Vers in diese zwei, trotz der hinteren Kürze noch immer ziemlich gleichen Hälften fällt, wird die ungleiche, darin lebendigere Theilung beliebt, die man nach der Länge der betonten Silbe des dritten Fußes eintreten läßt. Es ist also jetzt das Schema statt

$$\begin{array}{cccccccc|cccccccc} \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \\ \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup & \cup \end{array}$$

Dieser Schnitt des Verses (Cäsur) belebt ihn; er versteckt den Zwang. Statt solcher ungleichen Zweigliederung können nun auch andere eintreten, wie sie sich schon aus der Durcheinanderwindung von Versmaß und Wort ergeben. Würde nun aber ein solcher daktylischer Sechsfuß doch nicht auf die Dauer eintönig werden in den ewig gleichen Sprüngen, in welchen die Rede dahinflürzt? Wenn nun etwas Trauriges, Schweres, Feierliches, Langsames kommt, wie soll es der rennende Daktylus ausdrücken? Das Langsame und Schwere hüpfet nicht gleich ihm; das Gewichtige geht Schritt für Schritt. Der Grieche läßt hier das oben angeführte Recht eintreten: zwei Kürzen gelten für eine Länge. Danach könnte man nun aber den ganzen daktylischen Vers, zumal auch im letzten Fuße statt der einen Kürze eine Länge erlaubt ist, in Spondeen umsetzen. Daß dieses nicht geschieht, daß der daktylische Charakter stets gewahrt wird, daß sich gleichsam zum Schlusse wenigstens der Dichter stets daran erinnert, daß er es mit einer Erzählung zu thun hat, in welcher es vorwärts zu kommen gilt, darum ist — nur mit seltenen Ausnahmen aus ganz besonderen Gründen — geboten, daß der fünfte Fuß stets ein Daktylus sein muß. In den anderen Füßen kann der Spondeus statt des Daktylus eintreten. So gewinnen wir das Schema:

$$\cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup \cup$$

So ist die Freiheit im festesten Maß und welcher Reichthum der Bildungen! Damit nun aber nicht Vers an Vers in seiner Sonderung stehe, darf nicht mit jedem Verse auch der Gedanke abschließen, sondern derselbe greift hinüber zum nächsten Verse und so verbindet sich die Kette. Welchen Wechsel nun auch noch die griechische Accentuirung dazu hervorbringt, können wir hier natürlich nicht ausdrücken:

Als sie nunmehr sich genaht, die Eilenden gegen einander,
Vorwärts streckte der Gott sich über das Joch und die Zügel
Mit erzblickender Lanz', in Begier, ihm die Seele zu rauben.
Aber die Herrscherin Pallas Athen', in der Hand sie ergreifend,
Stiefs sie hinweg vom Sessel, das mächtigen Schwung's sie vorbeiflog.
Wieder erhob sich darauf der Rufer im Streit, Diomedes,

Mit erzblinkender Lanz'; und es drängte sie Pallas Athene
 Gegen die Weiche des Bauch's, wo die eherne Binde sich angeschlossen:
 Dorthin schwang er den Stofs und die blühende Haut ihm zerrifs er;
 Zog dann die Lanze zurück. Da brüllte der eherne Ares
 Wie wenn zugleich neuntausend daherschrien, ja zehntausend
 Rüstige Männer in Streit, voll Wuth anrennend und Mordluft.
 Und es erzitterten rings die Troier umher und Achaier
 Bange vor Angst.

(Der indische epische Vers, der Sloka, bildet sich aus ursprünglich 4 Doppeljamben. Der größeren Freiheit und des Wechsels wegen gestattet er dann in 2 Doppeljamben freie Wahl. Das gewöhnlichste Schema ist

.... | ˘ — — | | ˘ — ˘ — | .

Seine strophische Gliederung stellt aber gegen diese Freiheit auch wieder größeren Zwang.)

Es sei hier gleich bemerkt, daß der Hexameter von den Griechen der epische Vers genannt wurde. In der einfachen Erzählung darf der Erzähler nicht in einen ganz verschiedenen Ton, in verschiedene Erzählungsweise fallen. So darf er auch die Versordnung nicht in Willkür umsetzen, also etwa Jamben, Daktylen, Bacchien, Päonen durcheinander bringen. Jede Erzählung muß in einem einheitlichen Maße bleiben, muß einheitlich dahinfließen, wie dies in der angegebenen Weise des Hexameters geschieht.

Sehen wir ebenso einen für das Gespräch geeigneten Vers bei den maßkundigen Griechen entstehen. Der Jambus, der dem gewöhnlichen Gesprächston am meisten nahe kommt, wurde schon dafür geeignet genannt. Er ward bei ihnen gewählt. Wir finden hier die architektonische Gegenstellung wieder. Derselbe Vorgang wie beim Hexameter wiederholt sich. Wir bekommen den ambischen, doppelten Trimeter also

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ .

Der Zwang desselben mußte durch die Worte aufgehoben werden. So ward die angegebene Cäsur in der Mitte für starr, ungeschön erklärt. Mit der zwingenden Cäsur ist der Trimeter zum sogenannten Alexandriner umgestempelt.

Es gilt auch hier wieder, daß, um das Hacken der Worte in die Maße zu vermeiden, Wort und Versfuß nicht eintönig zusammenfallen dürfen und daß ferner innerhalb eines Verses wie in der Verbindung der einzelnen Verse jenes Ineinanderchlingen stattfinden muß, über welches oben gehandelt worden. Ebenso ist leicht zu ersehen, wie der Wechsel in den Cäsuren der einzelnen Verse geboten ist. Auch der Trimeter gestattet für einzelne Füße ein Verändern der einzelnen Maße, den Gebrauch einer Länge für eine Kürze, die Auflösung einer Länge in zwei Kürzen. Es bildet sich hier das Schema

Wir haben hierin zugleich einen Abschluß des Verses und des Gedankens, wie er feststehend sich in der Strophe herausbildet. Die durchgängige Einheit ist darin aufgehoben. Eine größere Gliederung ist zu der des einzelnen Verses hinzugetreten; zwei Verse sind mit einander zu einem Ganzen zusammengekuppelt. Hier als Beispiel aus den Elegien Göthe's:

Zieret Stärke den Mann und freies muthiges Wesen,
O! so ziemet ihm fast tiefes Geheimniß noch mehr.
Städtebezwingerin, du Verschwiegenheit Fürstin der Völker;
Theure Göttin, die mich sicher durch's Leben geführt.

Oder aus Göthe's Pausias:

Sie: Schütte die Blumen nur her, zu meinen Füßen und deinen!
Welch ein chaotisch Bild holder Verwirrung du streust!
Er: Du erscheinst als Liebe, die Elemente zu knüpfen;
Wie du sie bindest, so wird nun erst ein Leben daraus,

Solche Vereinigung mehrerer Verse zu einem größeren Ganzen, das in sich abgeschlossen ist, eine Versgruppe ergiebt die Strophe. Es kann nun eine solche Strophe für sich allein stehen; sie kann als größere Gliederung in einem Ganzen auftreten. Ein Gedicht kann also aus Strophen zusammengesetzt werden. Der innere Strophenbau wird nun leicht zu einer Zweitheit führen, zu einer Dreitheit u. s. w. Es soll hier angeführt werden, daß die Griechen ihre Chorgefänge nach dieser Dreitheit erbauten, innerhalb des ganzen Gedichts eine Strophe, die gleich metrische Gegenstrophe und die Epode bildend. Etwas Ähnliches werden wir innerhalb einer Strophe im Mittelalter wiederkehren sehen.

Statt des einfacheren Maßes, welches im Erzählungs- und im Gesprächsvers herrscht, wird unmittelbare Empfindung erregter Zustände, die sich selbst nicht faßt, nicht in ein ruhigeres Maß fassen kann und will, in bewegteren freier dahinwogenden Rhythmen ihren Ausdruck suchen. Die erregteste wird wie in Willkür sich ergießen. Soll die Kunst bleiben, darf jedoch niemals das Maß, ob es auch verfleckter ist, fehlen.

In solchen freieren Ordnungen wechselt also etwa in der Reihe der Versschritt, setzt um, aus dem Trochäus in den Daktylus, Jambus u. s. w.

Auch in den Versen unter einander kann sich dieser Wechsel zeigen.

Die freiere Bildung findet dann aber wo möglich durch die Strophenbildung ihren Halt und künstlerische Begrenzung. Die Wiederkehr derselben schließt alle Gedanken wirklicher Willkür aus. Auch im Einzelnen sehr strenge Ordnungen finden sich hier.

Nehmen wir z. B. — ◡ — ◡ — ein kräftiges, munteres Vorwärtsbewegen, erst im Trochäenschritt, dann im Daktylenschritt und noch ein Sprung hinauf (◡ ◡ ◡ ist eigentlich ein Choriambus); cilen wir gerade so wieder hinab:

Wie im mächtigen Strom sie zogen heran,
 In des Goldes Geklirr, hoffärtigen Sinns,
 Wirft den er herab mit geschleudertem Strahl,
 Der auflieg schon
 Zu den Zinnen in jubelndem Siegsruf.
 Und zu der dröhnenden Erde geschmettert fiel er,
 Der mit geschwungener Fackel in wildem Andrang
 Mit wahnsinniger Wuth brauft' heran im feindlichsten Sturm.
 Diefen traf folches Loos:
 Anderes theilt anderen zu, mächtig im Kampf drängend, der grofse
 Ares, der Siegesheld.

(Antigone des Sophokles von Donner.)

Wie das umfetzt aus dem Heranziehen und Heranwogen! Niederschmetternd die Rhythmen felber, ſich gegeneinander ſtauchend, dann langſamer, dann gebrochen wogend, verließend.

Welche Ausſprache war nöthig, um die ſchwierigen Maße der Oden, der Hymnen klar hervortreten zu laſſen, daß ſie ſich aufbauten wie ein herrliches Gebäude, ohne der Sprache in Maß und Tact Gewalt anzuthun! Welchen Begriff haben wir von dieſer Formfreude, Formklarheit, Tiefe, von dieſem Formverſtändniß? Von der Kunſt ihres Vortrags? Sie waren überall Künſtler dieſe Griechen! volle Künſtler! Gegen ihre Kunſtbildung, was ſind wir damit verglichen?

Bekanntlich hat ein gewaltiger deutſcher Dichter auf die griechiſche Metrik zurückgegriffen und hat der deutſchen poetiſchen Formbildung einen neuen Anstoß gegeben, als das Reimgeklapper die Gegenbewegung hervorrief. Klopſtock verwarf den Reim, ſang Oden nach griechiſchen Maßen und ſchrieb ſeine Meſſiade im epiſchen Vers der Alten. Es ſoll hier nicht die Berechtigung der alten griechiſchen Maße gegen unſere gewohnten poetiſchen Formen abgewogen werden. Genug, daß unſere Sprache durch jene erfrifcht, vervollkommt worden, daß unſer Ohr wieder mehr Gehör für rhythmische Feinheiten bekommen hat, welches es ſeit dem Verfall unſerer Dichtkunſt im Mittelalter ganz verloren hatte. Unſere treffliche deutſche Sprache hat im Munde eines Klopſtock, Platen u. A., dann ſo vieler tüchtiger Überſetzer gezeigt, daß ſie auch in den Weiſen der Griechen Bedeutendes leiſten kann. Dieſen völlig gleichzukommen, daran iſt natürlich nicht zu denken. Wir müſſen uns in den rein-metriſchen Maßen hart mühen, können aber niemals die Klangfülle gewinnen, welche dem Griechen ſo willig in ſeiner tönenden Sprache floß. Unſere Endungen der Wörter ſind nicht zu überwinden. Man nehme unſere Declination mit ihren ewigen „E“-Endungen und vergleiche damit die griechiſchen; ebenſo die Conjugationsendungen! Unſere antik metriſchen Verſe werden ſtets etwas Anderes, als ſie bei den Griechen waren, indem wir mit der Betonung unſerer Stammsilben operiren müſſen, mit unſeren ſtumpfen, tonloſen Wortendungen meiſtens die Kürzen füllen, während

der Grieche die Betonung völlig frei neben den Maßen und in den Maßen erhielt.

Wir haben im Deutschen andere Wege bei der Formbildung der dichterischen Sprache eingeschlagen. Wir begegnen dem Maße der Hebungen: Hebung des Tons, Senken des Tons. Wenn im Anfang vielleicht diese Weise mit derjenigen der stammverwandten Griechen zusammenging, so gingen doch später die Wege weit auseinander. Der Grieche wog und maß die Klänge; wir wogen die Bedeutung des Worts. Nur die Hebungen hauptsächlich beachtend, warfen unsere alten Dichter auf sie das ganze Gewicht der Bindung des Verses. Eine seltsame Bindung jetzt für unsern gänzlich verwachsenen Sprachsinn. Zusammenhängend mit der Sprachbildung, für welche wir oben einige Hindeutungen gegeben haben, wurde der Anlaut der Haupthebungen beachtet. Durch diesen wurde gebunden. In der Poesie der Alliterations-epoche finden wir einen Vers durch den gleichen Anlaut der Hauptbetonungsilben, durch Stabreim zusammengehalten. Jede solche Langzeile zerfällt in zwei Hälften; gewöhnlich hat die erste Hälfte zwei gleiche Anlaute (Stollen), die zweite einen dritten gleichen Anlaut (den Hauptstab). Die unbetonten oder nur schwach betonten Silben können an Zahl verschieden sein. Alle Vocale gelten für gleich anlautend. So war ein Vers in sich verschlungen und fest zusammengekettet. Der Gedanke griff von einem zum andern Vers und einigte das Ganze, setzte die einzelnen Reiheln in Fluß. Hören wir einige Verse aus unserm ältesten deutschen Gedichte. Hildebrand und sein Sohn Hadubrand sind zusammengetroffen an der Grenze des von Hadubrand beschützten Landes. Vater und Sohn kennen sich nicht. Sie rüsten sich zum Kampfe.

*Sunufatarungos iro saro rihtun
 garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana
 helidos, ubar hringa, do sie to dero hilju ritun.
 Hiltibraht gimahalta, her was heroro man,
 ferahes frotoro; her fragen gistuont
 fohem wortum.
 huuer sin fater wari fireo in folche.*

(In der Übersetzung:

Sohn und Vater zusammen ihre Panzer richteten,
 bereiteten sich ihre Schlachtkleider,
 gürteten sich ihre Schwerter an;
 die Helden über die Ringe (Panzerhemd),
 da sie zu dem Kampfe ritten.
 Hiltibracht sprach, er war der hehrere Mann,
 lebensverständiger;
 er zu fragen begann mit wenigen Worten,
 wer sein Vater wäre der Führer im Volke.)

Die nordische Poesie bildet oft die Stabreimverbindung derartig, daß je die 1. und 2. und die 4. und 5. Halbzeile im Stabreime stehen mit 2 Stollen und Hauptstab; dagegen die 3. und 4., mit meistens nur 2 Anlauten, jede in sich. Z. B.

Wachse nicht, **W**imur, nun ich **w**aten muß
Hin zu des Joten **H**aufe.
Wisse, wenn du **w**ächst, **w**ächst mir die Afenkraft
 Eben**h**och dem **H**immel.

Unser Ohr hat vielfach die Feinheit für den Stabreim verloren; doch würde es dieselbe bei einiger Übung leicht wieder gewinnen. Diese Form, in welcher unsere epischen Gedichte gefagt und gefungen wurden, ist bekanntlich verdrängt worden und bis auf wenige Anklänge im Volksmunde verloren gegangen. Nur in einigen Redensarten, in denen sie in ihrer seltenen Verkettung zum Nachdruck dient, ist sie erhalten, z. B. in **S**tock und **S**tein, **M**ann und **M**aus, **L**ieben und **L**eben, **K**üche und **K**eller, **K**ind und **K**egel u. f. w., sonst nur noch im kindischen Spiel, ohne Nachahmung zu sein: Kinder dichten noch jetzt vielfach alliterierend.

In freier Weise ward und wird die Alliteration aber noch immer gebraucht, und zwar oft mehr, als man auf den ersten Blick vermuthet. Nehmen wir einige Beispiele aus Göthe:

Kennst du das **L**and, wo die Citronen blühn,
 Im dunklen **L**aub die **G**oldorangen **g**lühn,
 Ein fauler **W**ind vom blauen Himmel **w**eht,
 Die Myrthe **s**till und hoch der Lorbeer **s**tieht?
 Kennst **d**u es wohl? **D**ahin! **D**ahin
Möcht ich **m**it Dir, o **m**ein Geliebter ziehn! u. f. w.

Oder:

Es war **e**in König **i**n Thule
Gar treu bis an das **G**rab.
 Dem sterbend seine **B**uhle
 Einen **g**oldenen **B**echer **g**ab u. f. w.

Oder:

Du liebes **K**ind, **k**omm **g**eh **m**it **m**ir
Gar s**o**hne **S**piele **s**piel ich mit dir
Manch' **b**unte **B**lumen sind an dem Strand,
Meine **M**utter hat **m**anch **g**ulden **G**ewand.

So in vielen anderen Gedichten in der auffallendsten Weise, besonders in den volkstönartigen.

Bei den Wiederholungen (Epizeuxis oder Wiederholung desselben Wortes, Anaphora oder Wiederholung derselben Worte u. f. w.), welche dichterischen Nachdruck geben, wirkt schon dieser Anlaut verstärkend ein.

In ihrer strengen Form hat die Alliteration etwas Nachdrückliches aber auch Stoßendes, etwas Mannhaftes, Hartes. Das griechische Metrum ist gleichsam plastische Form, in welche die Dichtung voll ergossen wird, ganz füllend, ganz ausgefüllt. Der Stabreim staucht wohl die Haupttheile der Rede zusammen, giebt einer ungezwungenen Entwicklung nicht gut Raum, wie er jeden Augenblick an die Wucht von Hauptworten gebunden ist; er muß immer auf das Wichtige abzielen, ohne welches die Ordnung und der Vers nicht mehr erkennbar wäre. Für freien fließenden Vortrag, dessen Schönheit nicht in immerwährender Kraftsprache besteht, eignet sich die Alliteration wenig; sie macht stets die Rede starrer. (Man vergleiche die Alliterationsdichtung mit Dichtung in lateinischen Versen ziemlich gleicher Zeit und deutscher Dichter, oder die ältere alliterirende und die jüngere profaische Edda, um dem Unterschiede nachzuspüren, den auch die Form allein schon machen kann.) Wie beim Reim derselbe schlechten Dichtern oft Zwang anthut und des Reims wegen nicht selten ein Vers gebildet wird (alle die Reime: Liebe, Triebe, Herz, Schmerz, Sonne, Wonne u. f. w.), so verführte auch der Stabreim zu solchen Behelfen der Versbildung. Stereotype Redensarten kamen dadurch auf, trockenem Holz vergleichbar in lebendiger Dichtung.

Die altnordische Dichtung erlarrte darin und ward bald zur Prosa; auch die deutsche wäre es, hätte nicht ein anderes Princip die Alliteration abgelöst. Der freiere Gang, mehr musikalischer Ausdruck des Gemüthslebens, größere Biegsamkeit des Ausdrucks war Bedürfniß geworden; so konnte die neue, im Reim gipfelnde Form sich durchdrücken und die Alliteration (andere Gründe kamen hinzu; sie galt mehr für die heidnische Form, deren Überlieferung sie gab) verdrängen. Die Alliteration mag übrigens ihr Theil mit dazu beigetragen haben, daß durch das Gewicht, welches ganz und gar auf die Hauptsilben fiel, die Nebensilben, also die Flexionen besonders, welche die Griechen schon ihres Metrums wegen zu erhalten befreibt sein mußten, abgeschwächt, vernachlässigt und weggeworfen wurden.

Heutigen Tages wird die Alliteration wieder gepflegt. Durch die Alterthumsbegeisterung ward sie geschätzt und man hat über das dazwischenliegende Jahrtausend wieder auf sie zurückgegriffen. Jetzt wird sie von einigen Dichtern sogar wieder für den epischen Vers zurückgefordert. In Überetzungen der alten Dichter (siehe z. B. das Citat aus Beowulf S. 87 und 88) und in kleineren selbständigen Versuchen uns geläufiger gemacht, suchen Dichter sie voll wieder einzusetzen. So Jordan in seinen Nibelungen. Richard Wagner hat seinen Ring der Nibelungen — durch vier Stücke — alliterierend gedichtet:

Woge du Welle, walle zur Wiege,
 Wagalawaia! —
 Kennst du mich gut kindischer Alp?
 Nun sag' wer ich bin, dafs du so bestellst?

Fauft: Schatz ist sie, Hochgewinn und Pfand;
 Bestätigung wer giebt sie?
 Helena: Meine Hand.

Ursprünglich galt schon die bloße Affonanz der Endvocale als Bindung. So lange die Endungen eine klingendere, stärkere Betonung haben, waltet die Affonanz ziemlich frei; erst allmählich entwickelt sich der strengere umfassendere Gleichlaut des Reims.

Es beginnt z. B. unfer ältestes deutsches Reimgedicht, der Krift des Mönches Otfried mit folgendem Lobe der Franken:

Sie sint so fama kuani	Sie eigin in zi nuzzi
selb so thie Romani;	so samalicho wizzi.
nie tharf man thaz ouh redinon,	in felde jo in walde
thaz Kriachi in thes giwilaron.	so sint sie fama balde.

(Sie sind ebenso kühn, gerade wie die Römer; nicht darf (ein) Mann das auch reden, daß die Griechen sie darin übertreffen. Sie haben sich zum Nutzen gleicher Weise Klugheit, im Felde und im Walde, da sind sie gleich kühn.) Oder im Ludwigslied:

Sang was gifungan,
 wig was bigunnan;
 bluot skein in wangon,
 spilodun ther Vrankon.

(Sang war gefungen, Kampf war begonnen, Blut schien in den Wangen, kämpften freudig da die Franken.)

Die strenge Affonanz ist bei uns nur in Nachahmungen z. B. spanischer u. a. Gedichte enthalten, bei denen ihre geringere Eindringlichkeit dann aber in der Weise verstärkt ist, daß derselbe affonirende Klang durch das ganze Gedicht hindurch geht. Man sehe etwa Heine's Almanfor, im ersten Gedichte mit seiner „u“-Endung, im zweiten auf a, im dritten auf i affonirend, Donna Clara mit der o-Affonanz u. A.

Schon während der Alliteration wird sicher beim Gefang eines Liedes das Ohr auf den Gleichlaut des Wortes geachtet haben. Ob der Reim nun den Deutschen durch den lateinischen Kirchengesang und dessen Nachbildung übertragen wurde, oder ob er bei ihnen sich entwickelt hat, gerade so wie er bei den Romanen und in der lateinischen Dichtung des Christenthums wohl aus den alten Hebungsverfen der Lateiner hervorging, die verdrängt durch den Einfluß griechischer Metrik sich im niederen Volk erhielten und in der neuen Gestaltung und Entwicklung mit dem Christenthum als Reimverfe wieder hervorbrachen, — das lassen wir hier dahingestellt. Zu weit würde es führen, auf die damit zusammenhängenden Streitigkeiten einzugehen. Bekanntlich wird der Reim von Vielen als „mittelalterlich, gothisch“ verworfen.

Der Reim bindet musikalisch. Und zwar muß er, um rechte Kraft zu gewinnen, namentlich in der deutschen, in den Endungen so klanglosen Sprache das ganze Wort oder doch dessen Hauptsilbe umfassen und so einem anderen Worte gleichlauten. (Der Reim, in dem der Ton auf der letzten Silbe allein liegt, heißt männlicher oder stumpfer Reim; liegt der Ton auf der vorletzten Silbe, so daß die letzte unbetonte Silbe gleich nachtönt (z. B. Becher — Zecher), so haben wir den weiblichen oder klingenden Reim. Der dreisilbige (z. B. blühende — glühende) heißt gleitende Reim.)

Wir finden nach dem Verschwinden des alliterirenden epischen Verses als vielgebrauchten epischen Vers eine Reihe von sechs Hebungen, ähnlich also dem Hexameter und Trimeter. Diese Reihe wird mit einer zweiten durch einen Reim verbunden. Es sei hier gleich bemerkt, daß man einen solchen Zweivers mit einem andern Zweivers zu einer Strophe vereinte: wahrscheinlich erst in einer späteren, mehr lyrischen Zeit wurde sie meistens durch eine Verlängerung des letzten Halbverses um eine Hebung als abgeschlossen hingestellt, und dadurch der epische Gefang schärfer nach Strophen gegliedert.

Der Hexameter bekam zum großen Theil seine Lebendigkeit durch die Freiheit, statt der beiden Kürzen des Daktylus eine Länge zu setzen. Unsere Dichter wußten in anderer Art Ähnliches zu erreichen. Es zählten nur die Hebungen: $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$, im letzten Verse der Strophe häufig $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} | \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$. Ihnen aber können unbetontere Silben vorangehen oder können zwischen sie treten. Meistens entstehen daraus unserer Wortbildung gemäß jambische Formen, doch werden die Beispiele zeigen, wie anapästisch oder daktylisch klingende oder andere Metren eintreten. Großer Wechsel der Formen, Anschmiegungsfähigkeit an den Gedanken, ein Gang vom leichten, fließenden Erzählen bis zum wichtigsten, Schlag auf Schlag fallenden Schmettern, wenn Hebung an Hebung trifft, wurde dadurch gewonnen. Man vergleiche etwa folgende Verse:

Nun saget mir Brüder Dankwart, wie seid ihr so roth?
 Ich wähne, ihr von Wunden leidet große Noth.
 Ist er irgend's in dem Lande, der es euch hat gethan,
 Ihn erret' der übele Teufel, es muß ihm an sein Leben gån (gehn).

Da hub sich vor den Thüren viel starker Gedrang
 Und auch von den Schwertern großer Helmklång,
 Dafs kam der kühne Dankwart in eine große Noth,
 Dafs beforgete sein Bruder, wie ihm sein' Treue gebot.

Wie dieses Versmaß sich der Rede anschmiegt, der gewöhnlichen Gesprächsweise wie der getragenen, weiß Jeder. Der fünffüßige Jambus ist im Ganzen weniger getragenen Tons als der Trimeter. Er ist freier durch die Willkür seiner Endung, die eine Nachsilbe erlaubt. Daß Längen statt der Kürzen, namentlich in dem ersten Jambus, gebraucht werden können, daß nicht alle Worte mit den Jamben zusammenfallen dürfen, sondern die Worte durch Stellung, Einfilbigkeit oder Mehrfilbigkeit sich mit dem Vers frei durchschlingen müssen, daß der Gedanke nicht mit jedem Verse schließen darf, sondern in den nächsten Vers übergreifend ihn verbinden muß mit dem vorhergehenden, daß bei verschiedenen Sprechern die einheitliche, schnell ineinandergreifende Rede durch die einfache Jambenreihe geht, ist als bekannt vorauszusetzen. Für die letzte Art stehe hier als Beispiel aus Schillers Maria Stuart:

Leicester (reißt die Thüre mit Gewalt auf und tritt mit gebieterischem Wefen herein):

Den Unverschämten will ich sehn, der mir
Das Zimmer meiner Königin verbietet.

Elisabeth: Ha! der Verwegene!

Leicester:

Mich abzuweisen!

Wenn sie für einen Burleigh sichtbar ist,
So ist sie's auch für mich!

Burleigh:

Ihr seid sehr kühn, Mylord.

In solchen Fällen bindet der Vers, wie ihn sonst der Gedanke bindet. Gereimt darf der Gesprächsvers nicht werden; er wird dadurch lyrisch. Ein Reim etwa am Ende einer Scene bindet diese zusammen und zeigt den Abschluß an. Er darf aber nur dann gebraucht werden, wenn eine gehobene Sprache zu seinem Elemente hinüber leitet. Wir haben früher schon gesehen, wie eine mächtig gesteigerte Sprache im Drama zur rhythmischen Bewegtheit und zum Gefang führen kann. Dies hat an sich natürlich nichts mit dem eigentlichen Gesprächsverse zu thun.

Was unsere alten lyrischen Versmaße anbelangt, so ist in ihnen die dreifache und vierfache Hebung mit Reim die gebräuchlichste. Im Anfange werden auch hier zwei Verse nebeneinander durch den Reim verbunden; bald aber tritt hier die größte Mannigfaltigkeit ein, wie wir später in Beispielen sehen werden. Der Abschluß des lyrischen Gedankens und Verses in der Strophe hängt mit der Geschlossenheit der Empfindung zusammen, in deren Ansetzen, Aufsteigen, Sich-wieder-Sammeln, ungleich der aneinander reihenden Erzählung des Angefauten. Die ausgebildete Strophenbildung liebt die Dreigliederung und hat dann zwei zusammengehörige gereimte Glieder, die sogenannten Stollen oder den Aufgefang, und das dritte Glied den für sich stehenden Abgefang. Die ganze Strophe heißt „liet“. Das Mittelalter

hat fo gut wie die Antike eine Reihe feft bestimmter Vers- und Strophen-Formen ausgebildet und beftimmtem Inhalte zugewiefen.

In den modernen Formen herrfcht bald das Princip der Längen und Kürzen, bald das der Hebungen. Der Reim wird in den meiften Fällen gebraucht; feine musikalifche Bedeutung tritt namentlich bei allem Sangbaren hervor. Er wird fowohl bei den Hebungs- wie bei den metrifchen Verfen einfacher Art angewandt. Man hat in jüngfter Zeit wohl den Vorfchlag gemacht, den Klang des Reims mit den künstlicheren Rhythmen zu verbinden und fo Rhythmus und Klang zu vereinen. In vielen Fällen fteht dem nichts im Wege, da wir in den Verfen, in denen nur die Hebungen berechnet, die dabei aber gereimt werden, etwas Ähnliches haben. Aber da, wo ein Vers, fo wie wir es in der griechifchen Metrik gezeigt haben, kunftvoll in den Rhythmen zufammenggebaut worden, wo er etwa in ftrenger Symmetrie oder im fchönften Gegengewicht in fich gegliedert ift, da würde natürlich Reim und Rhythmus gegen einander laufen. Der den Schluß des Verfes verftärkende Reim würde das kunftvolle Gleich- und Gegengewicht zerftören. Scherzhaft könnte man wohl behaupten, daß dann Anfang und Ende der Verfe gereimt fein müßten, um das Gleich- und Gegengewicht des inneren Baues zu erhalten. (Diefe Reimrhythmik ift fchon alt. In unferer Zeit hat fie befonders R. Gottfchall vertreten.)

So viel über die-fprachliche Formung.

Wir haben fchon oben die Theilung der Dichtung nach ihren großen Gebieten angegeben: nach dem erkennenden Anschauen (die reine begriffliche Erkenntniß fällt aus der Kunft heraus), Empfinden und Wollen: Außenwelt und Innenwelt und die Verbindung beider in der durch den Charakter beftimmten werdenden Handlung.

Die Dichtkunft, diefe Gebiete der äußeren, der inneren Welt und ihrer Durchdringung ergreifend, theilt fich danach in Epik, Lyrik und Drama. Die Auffaffung der äußeren Welt geht wie beim Kind fo bei den jugendlichen Völkern voran; es ift alfo mit ihr die Einzelbetrachtung zu beginnen.

II. Das Epos.

Überall ist Handlung und Gefühl.

(W. von Humboldt: über Hermann und Dorothea.)

Sprache ist geistige Mittheilung, durch welche der Hörer Kunde erhält von fremden Zuständen und Begebenheiten. Um dieselben zu begreifen, muß er bis zu einem gewissen Grade mit ihnen vertraut sein. (Daß er die Sprache versteht, ist dabei vorausgesetzt.) Dadurch, daß das Gefagte im Gedächtniß behalten und durch Zeichen als Schrift u. f. w. fixirt werden kann, sammelt die Sprache in mündlicher Überlieferung und in der Literatur die geistigen Schätze der Menschheit an, so daß die Vergangenheit mit ihrem Wissen und ihren Auffassungen und ihrer Geschichte den nachfolgenden Zeiten erhalten bleibt.

In den älteren Zeiten kannte man nur mündliche Überlieferung. Dieselbe strebte stets, die dafür sicherste Form — eine gebundene, schon äußerlich fest bestimmte — anzunehmen.

Was interessiert die Menschen am meisten in den Urzeiten der Entwicklung des Stammes- und Völker-Lebens? Was erzählen sie sich, was überliefern sie? Keine subjectiven Herzensempfindungen des Einzelnen. Es sind Überlieferungen der Familie, was die Väter gethan, wie sie stark und muthig waren, wie sie gestorben sind, welche schreckliche Begebenheit sich durch Naturgewalten, Kämpfe u. f. w. zugetragen, wie die Mitglieder der Familie litten oder glücklich waren. Danach kommen für den Stamm die Stammesüberlieferungen, in denen sich das Frühere in höherer Weise für die Stammeshäuptlinge und das Geschick und die Thaten des Stammes wiederholt.

Sobald der Mensch sich über den rohesten Zustand erhebt, will sein Geist erkennen: er fragt nach dem Zusammenhang der Dinge, nach ihrem Ursprung. Aus seinem eignen Wesen, weil er schaffen, schaden, nützen kann, schließt er auf einen Schöpfer. Nun beginnt in einem begabteren Volk die religiöse Phantasie; auch sie wird unter besonderen Umständen für sich behandelt und bekommt dann das Gepräge der Anfänge der menschlichen Erkenntnißweise, in welcher das Streben nach begrifflicher Klarheit noch un ausgebildet ist und Bild und Phantasie jeden Augenblick den Gedanken überwuchern. Doch ist nun die Menschheit in stete Verbindung mit ihrem Höheren, Göttlichen gesetzt und eine neue Auffassung des Menschenwesens, eine idealisirende hat damit begonnen, ohne welche Stämme, die nicht auf solche Stufe gelangen, keinen Antrieb finden, sich über ihr mehr thierisches Dasein zu erheben. Erst wo die Erkenntniß eint, zusammenfaßt, ordnet, wird die Überlieferung ihre abgerissene, lose zusammenhängende, unvermittelt die Thatfachen nebeneinander erzählende Form verlieren und werden Menschen, Begebenheiten, Dinge in Zusammenhang gebracht. Von diesem Standpunkt

an können dann gemäß der poetischen Volkskraft die reichsten Entwicklungen beginnen, so nach der mehr erkennenden, so nach der reiner poetischen Seite.

Die ganze Welt, wie sie sich rastlos ändernd lebensvoll zum Geist drängt und in der dieser leidend und handelnd, mit Wonnen oder Schmerzen sein Dasein durchmacht — findet ihren Ausdruck in der Sprache, in der Erzählung; und zwar hier am freiesten, am ungebundensten. Die Phantasie ist hier durchaus ungehemmt, nicht zeitlich, nicht räumlich durch irgend Etwas gebunden, durch keinen wirklichen Sinneseindruck bestimmt. Was sie lebendig uns vor die innere Anschauung zu bringen vermag, das ist ihr Reich. Und dies ist also, alle Phantasie hinzugerechnet, das vollste Leben. Nicht im Moment erfarrt, nicht als Echo in Tönen körperlos, sondern in feiner ewigen, mächtigen, wechselnden Bewegung aller Gestaltungen, so der Körper, wie der Geister, was wir Leben, Entwicklung, Schicksal nennen.

Im Epos oder der erzählenden Dichtung wird eine Begebenheit erzählt (*εἶρος* Wort).

Damit die Erzählung Dichtung, Kunstwerk sei, müssen die Anforderungen des Schönen erfüllt sein. Bedeutung, Einheit in der Mannigfaltigkeit, schöne Verbindung, Gliederung, Geschlossenheit und Vollständigkeit, Harmonie zwischen Inhalt und Form u. s. w. muß sich zeigen.

Je bedeutender der Inhalt, desto besser, wenn ihm der Erzähler gerecht zu werden versteht. Das Höchste für den Menschen ist der Mensch: dieser in den bedeutendsten Erscheinungen, nach seinen wichtigsten Anschauungen, Empfindungen und Handlungen voll-poetisch, in der erzählenden Form dargestellt, das ist für das Epos die höchste künstlerische Aufgabe. Wo es nöthig wird durch die Beschaffenheit des Inhaltes kann oder muß die subjective Behandlung des Erzählers demselben Bedeutsamkeit geben. So ist das Triviale ohne Interesse und an sich als Stoff für die Kunst ausgeschlossen; das Niedere widersteht ihr; aber der Humor kann beides erfassen und ästhetisch wichtig und erfreulich machen oder edle Leidenschaft kann es zum Stoff wählen, um es zu vernichten, abgesehen von den Erscheinungen, wo es als Contrast und Folie dient.

Einheit in der Mannigfaltigkeit wird verlangt. Die Erzählung wird sich aus einer Reihe von einzelnen Begebenheiten zusammensetzen, die nicht eintönig dasselbe sagen dürfen, sondern in schöner Verbindung mit einander stehen müssen, überichtlich zu erfassen sind, sich also wieder, wenn viele zusammenkommen, schön gruppieren, deren jede wichtig und von Interesse ist. Das Ganze muß in sich abgeschlossen sein, also Anfang, Mitte und Ende haben.

Diese schöne Composition ist, wie nicht auseinandergesetzt zu werden braucht, bei größeren Epen sehr schwer. Wer außer Augen läßt, daß er eine Begebenheit künstlerisch zu erzählen habe, fällt schon hinsichtlich der Einheit

leicht in Fehler, indem er, durch die Geschichtsdarstellung verführt, etwa eine Zeiteinheit als maßgebend wählt. Schon Aristoteles warnt davor und sagt: es dürfe das Epos nicht den gewöhnlichen Geschichtserzählungen gleichen, „in welchen man genöthigt ist, die Darstellung nicht einer einzigen Handlung, sondern eines einzigen Zeitabschnittes und derjenigen Begebenheiten vorzutragen, welche in demselben sich mit einer oder mehreren Personen ereignet haben und von denen jede mit den anderen in einer zufälligen Verbindung steht. Denn so wie um dieselbe Zeit die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht gegen die Karthager in Sicilien vorkamen, die durchaus keinen gemeinfamen Zweck hatten, so ereignet sich oft in zusammenhängender Zeitfolge eine Begebenheit mit einer anderen, ohne daß aus beiden sich ein einziger Zweck errathen läßt. Dennoch aber begehen fast die meisten Dichter diesen Fehler. Deswegen dürfte wohl auch hierin Homeros vor den übrigen als ein göttlicher Dichter erscheinen, daß er nicht einmal den ganzen Krieg, der doch auch Anfang und Ende hatte, in seinem Gedichte darzustellen unternimmt — denn es würde allzu lang geworden und nicht leicht zu übersehen gewesen sein — oder auch einen dem Umfange nach nur mäßig großen, aber durch die Mannigfaltigkeit der Ereignisse verwickelten andern. So aber hat er nur einen Theil davon herausgenommen und viele der übrigen zu Epifoden verwendet, mit welchen er seine Dichtung durchwebt. Die anderen Dichter dagegen wählen sich zum Gegenstand eine Person, eine Zeit und eine vieltheilige Handlung, wie der Dichter der Kypria und der kleinen Iliade.“ Weife Beschränkung giebt, wie so oft gesagt, dem Künstler Vollkraft.

Homer singt in der Iliade die Begebenheit, welche sich an den Streit zwischen Agamemnon und Achilleus und den Zorn des Achilleus knüpft, in der Odyssee die Heimkehr des Odysseus. Hätte er den ganzen Troerrieg befangen wollen, so hätte er alsdann Helena, Menelaos und Paris zu Hauptpersonen machen, die Personen wie Achilleus, Patroklos, Hektor, welche in der Zeit des Krieges sterben und von Anderen abgelöst werden, zurückhalten müssen. In der Odyssee liegt die Einheit versteckter, weil der Dichter die ganze Irrfahrt mit hineinwebt, aber Alles ist auf die Rückkehr nach Ithaka bezogen und darin frei und schön verwoben.

Hinsichtlich der Harmonie zwischen Inhalt und Form bedarf es nach den früheren Auseinandersetzungen nur weniger Hinweise. Die Erzählungsform muß dem Inhalt entsprechen, von der allgemeinen Auffassung bis zum Versmaß. Der Erzähler muß dem Erzählten gewachsen sein, das Große groß, das Schöne mit schönheitskundigem Blick angeschaut haben und so wiedergeben können. So, stets dem Inhalt gemäß, muß er künstlerisch walten. Handelt es sich um einen Inhalt aus den gewöhnlichen Lebensvorkommnissen, der nur eine allgemeine künstlerische Läuterung erfährt, so erträgt nicht bloß, sondern verlangt derselbe die im guten Sinne gemeine Form. Er ist also in Prosa wiederzugeben. In Versen würde er abgeschmackt erscheinen. Bei

Romanen, deren Inhalt, mag er auch frei erfunden sein, in den gewöhnlichen Sphären bleibt und den Schein der Wirklichkeit haben will, ist mithin die profaische Form entsprechend. Je mehr die ganze Behandlung die ideale Phantasie-Thätigkeit zeigt und der Inhalt sich frei, nur poetisch wahr, aus der gewöhnlichen Wirklichkeit heraushebt, desto mehr wird die Kunstform notwendig. (Die einfachen epischen Formen erlauben eine sehr umfassende Behandlung; so z. B. kann der Hexameter das Gewöhnliche und das Außerordentlichste behandeln, Eumäos' Hütte und den Olymp; die Stanzensform ist dagegen beschränkend.) Rein idealer Inhalt verlangt ideale Form. Ohne diese wird er unnatürlich, bombastisch, widersinnig u. s. w. Hohe Poesie läßt sich deswegen nie einfach in Prosa übersetzen, sondern muß dazu ganz umgewandelt werden.

Wenn die Idealität naiv als wirklich vorausgesetzt wird, wie dies z. B. das Märchen thut, muß sie auch in der Form des Wirklichen erscheinen. Märchen in Versen sind nicht mehr echte Märchen. Der Natur der Sache nach wurden dagegen die phantastischen Ritterromane, die in vollpoetischer Form einheitlich erschienen waren, in Prosa zu baarem, lächerlichem Unfinn, den schließlich Cervantes mit seinem Humor und dem vollen Gegensatz zwischen Einbildung und Wirklichkeit zersprengte. Gegen Meister Ariosto's Rasenden Roland dagegen, der freilich auch Humor anwandte, oder gegen Tasso's befreites Jerusalem hat all' der Witz des Don Quijote seine Spitze und Schneide verloren. Er reicht nicht bis in die eigentlichen poetischen Sphären. Will man die bedeutendsten Beispiele für den Unterschied zwischen Poesie und Prosaform, so lese man Homer in profaischer Übersetzung oder vergleiche Göthe's erste, doch schon in gesteigerter Prosa sich bewegende Fassung der Iphigenie mit ihrer vollendeten Fassung. Poesie in Prosa übertragen, das ist oft den schöngefederten Vogel, den hohen Flieger rupfen. Es ist noch derselbe und ist es doch nicht mehr. Man hat dann den sogenannten Inhalt, hergerichtet für die Küche; die Nützlichkeitsfanatiker können ihn jetzt nach Bequemlichkeit auf ihre Art Nützlichkeit ansehen, aber wo blieb seine Schönheit, sein Schwung, sein Flug?

Das Wichtigste ist immer dem Menschen der Mensch, wie schon gesagt. Aber der Mensch kann nun so verschieden gefaßt werden nach seinem Leben und Sinnen. Da ist die sogenannte Wirklichkeit, in der er sich bewegt; da sind die Ideen und Vorstellungen, die ihm seine Phantasie vorspiegelt und an die er vielleicht als das Gewisseste von Allem glaubt. Alles was Anschauung vor der Phantasie und geistiges Interesse ergiebt, kann poetisch behandelt werden. Gottheit und Welt, die höchsten Weltanschauungen bieten sich der Poesie dar, wenn die Idealbildung der Gottheit oder der Gottheiten der Kunst entspricht und nicht bloß abstracter Gedankenausdruck ist. Nur die Ver menschlichung der Gottheit kann der Kunst unmittelbare Objecte geben.

Doch bleiben wir hier noch im Allgemeinen, um die Gefetze des Epos zu entwickeln.

Eine in der Zeit sich entwickelnde, damit der Dichtung fo recht zufagende menschliche Handlung von Wichtigkeit wird trefflichen Stoff geben. Ist dieselbe von größerem Umfang, fo kann an sich die Forderung der Mannigfaltigkeit eine Mehrheit und Verschiedenheit von Menschen wünschen lassen. Die Dichtung hat Äußeres und Inneres verbunden zu zeigen: letzteres ergibt für die Darstellung von Menschen die Charakterfchilderung. Also eine Verschiedenheit von Charakteren wäre in folchem Fall für das Epos zu fordern. Um diese aber recht zu zeigen, dazu gehören die nöthigen Situationen, in denen sie sich objectiv darzustellen haben. Schopenhauer bringt den schönen Vergleich, daß der epische und dramatische Dichter an der Idee der Menschheit leisten müsse, was der Wasserkünstler an der flüssigen Materie leiste, welche wir nicht bloß als ruhigen Teich und ebenmäßig fließenden Strom, sondern auch unter Hindernissen sehen wollten, wenn das Wasser herabflürzt, braußt, schäumt, in die Höhe springt, fallend zerfläubt, als Strahl emporstrebt. — Aber auch die äußeren Erscheinungen hat die Dichtung in allgemeiner Bestimmtheit vorzuführen. Die Formen der Menschen, der Dinge, den ganzen Ort, wo die Begebenheit spielte, kann bis zu einem gewissen Grade und muß die Erzählung unter Umständen fo weit mittheilen. Anschaulich soll das Äußere, falls es Wichtigkeit hat, sich in der Erzählung darstellen. Dies ist nur möglich, wenn der Erzähler, bezüglich der Dichter selbst, die höchste Anschaulichkeit von dem Mitgetheilten hat, denn „wenn er fo die Sache recht klar vor Augen hat, wie wenn er bei dem Verlauf der Begebenheiten selbst sich befände, fo wird er leicht das Schickliche auffinden und am wenigsten Gefahr laufen, daß ihm Widersprechendes entflüpft“. Dadurch kommt die plastische Gewalt in die Dichtung. Was fo übertragen wird, steht wie greifbar vor der Phantafie auch des Hörers.

Hoch, o Demodokos, preiß Dich mein Herz vor den Sterblichen allen!
 Dich hat die Muse gelehrt, Zeus' Tochter, sie oder Apollon!
 So genau nach der Reihe besingst du der Danaer Schickfal,
 Was sie gethan und geduldet im lang abmüdenden Feldzug,
 Gleich als ob du selber dabei warst oder es hörtest.

(Odyssee.)

Völlige Erfüllung des Dichters von feinem Gegenstande, klare, tiefe Auffnahmefähigkeit ist dazu nöthig; lebhafteste Sinnlichkeit, Objectivität, ein Geiß, der beherrschend über den Erscheinungen schwebt, sind Voraussetzungen höherer epischer Dichtung.

In der Erzählung hat der Erzähler die größte Freiheit mit feinem Stoff; nur der nöthige Zusammenhang bindet ihn. Alles andere hängt von feinem Belieben oder feinem ästhetischen Urtheil ab. (Anders verhält es sich in dieser

Beziehung mit der als wirklich gefehenden dramatischen Handlung, die eine folche Freiheit nicht geflattet und dafür auch die Erzählung nothwendig hat.) „Neun der Tage jetzt trieb ich herum, in der zehnten der Nächte brachten Unfterbliche mich gen Ogygia, dort wo Kalypfo wohnt, die schön-gelockte.“ Nach der genauen Schilderung des Sturmes dies kurze Zufammenfaffen. Weil man den Handelnden hier nicht vor fich fieht (d. h. nicht in der Wirklichkeit, fondern nur in der freien Phantafie), fo kann auch Außerordentliches in der Erzählung dem Hörer zugemuthet werden, wie es das Drama nicht erlaubt. Begebenheiten, die fogleich lächerlich erfcheinen, wenn wir fie aus der Phantafie in die Wirklichkeit verfetzt fehen, z. B. dadurch, daß ein Schaufpieler als der Darfteller derfelben agirt, find der Phantafie ein schöner äfthetifcher Vorwurf, ihrer idealen aus der Wirklichkeit und deren Schranken aufftrebenden Kraft lieb und werth, im gewiffen Grade nothwendig.

Man hat bekanntlich, aus Homer die Gefetze des Epos ableitend, das Wunderbare, resp. die fogenannte Götter-Mafchinerie für das Epos verlangt. Schon Ariftoteles hat fich mit diefer Frage befchäftigt und darüber gefagt, daß man für das Epos das Undenkbare, welches den höchften Grad der Verwunderung zur Folge habe, brauchen könne. „Was aber Verwunderung erregt, erklärt er, ergötzt: dies läßt fich schon daraus abnehmen, daß Jedermann -beim Erzählen gern vergrößert, in der Meinung damit zu gefallen. Homeros aber hat vorzüglich auch die andern Dichter gelehrt, wie man Unwahres fagen foll.“ Das Wunder ift dem Epos nicht nöthig, sobald dafelbe aber eine Phantafie-Welt fchildert und fchildern will, sobald ift es von den Fefeln der Wirklichkeit entbunden. Natürlich muß dann Alles fein volles Ideal-Leben, feine poetifche Wahrheit haben! Ganz kurz gefagt, bietet der Glaube hier dem Dichter fich am leichtesten dar. Es bedarf nicht der Auseinanderfetzung, daß bei Homer die Götterwelt nicht als Mafchinerie gebraucht ift, fo wenig wie in der Edda, oder wenn ein Chrifft Gott, die Engel und heiligen Schaa ren und Teufel dem Volksglauben gemäß verwendet. Es find diefem Glauben Wahrheiten. Sobald aber der Dichter den Ideal-Gefalten, welcher Art fie nun auch feien, nicht mehr das wahre poetifche Leben einhauchen kann und etwa nur die nackte Abftraction oder die todt Puppe ftatt der lebendigen Gestalt des Glaubens liefert, fo bald ift er natürlich unpoetifch und zeigt Marionetten ftatt Perfonen.

Aber die Forderung der fogenannten Götter-Mafchinerie ift auch noch anders zu faffen. Darftellung des ganzen Menschen verlangt, daß er gefchildert wird in feiner Stellung zu dem, was wir Welt, Gottheit, Schickfal nennen, zu den höchften Begriffen über menfchliches Dafein, Tod, Zukunft u. f. w.

Wenn das Epos einen bedeutenden Lebensabfchnitt nach der Wahrheit des Lebens behandelt und nicht über deffen glatte Wogen bloß dahertändelt, fondern auch die fchrecklichen Stürme deffelben zeigt, dann wird es auch

mit den großen Geheimnissen des Lebens zu thun haben, nicht unmittelbar philosophisch, aber mittelbar poetisch. Leben, Sterben, Glück, Leid, oder fassen wir Alles mit einem Wort zusammen: Schicksal ist der große, ewige Hintergrund. Die höchsten Anschauungen der Zeit werden in dem hohen Epos walten müssen. Es wird dasselbe also immer religiöse Vorstellungen enthalten, welcher Art dieselben nun auch sein. Wer in seinem Glauben und seinen Auffassungen über die Menschenaufgaben und das Leben unsicher ist, wird niemals sichere Charaktere dichterisch darstellen können, der hat kein Ideal. Solche Sicherheit der Anschauungen läßt sich aber nicht erzwingen, nicht machen; das Wollen nützt in erster Linie nichts dazu, sondern sie muß herangelebt werden und in Fleisch und Blut übergegangen sein. Wer nicht klar zum Leben steht, kann auch kein ideales Abbild davon geben, höchstens Eins oder das Andere aus dem Leben realistisch verarbeiten. In Zeiten, wo ein Volk in Unsicherheit mit sich selbst, in Zweifel über sein allgemeines Leben ist, wird eine große schöne Dichtung schwer, in Zeiten, wo ein Volk sicher in seinen Anschauungen, hochgemuth, einig mit sich und seinem Leben ist, wird dieselbe leichter entstehen. Seine großen Ideale schafft es sich immer selbst, lebt es sich heran; der einzelne Dichter giebt ihnen nur die schönste Fassung. Er „dichtet“ das allgemein Zerstreute. Er sieht hell, was den Andern dunkler vorschwebt, und stellt in lebensvoller Einheit hin, was noch wie Stückwerk erschien. In diesem Falle entstehen die großen, für das Volk, dessen Ideale sie tragen, unschätzbaren, fogenannten Volksepen.

Wenn ein bedeutender Geist seine Subjectivität mit Absicht in die Wagschale wirft und das Erzählte nicht möglichst rein für sich wirken läßt, wie es der eigentliche Erzähler thun soll, so bekommen wir den Übergang vom Epischen zum Lyrischen, die lyrisch-epische Erzählung.

In der reinen epischen Erzählung darf, um mit Aristoteles zu reden, der Dichter „nur sehr wenig in eigener Person sprechen; denn wo er dieses thut, ist er nicht mehr nachahmender Darsteller. Die übrigen Dichter lassen ihre eigene Person durchs ganze Werk hindurch hervortreten; stellen aber nur Weniges und an seltenen Stellen nachahmend dar; Homer aber führt nach wenigen einleitenden Worten sogleich einen Mann, oder ein Weib oder irgend ein anderes Wesen ein und keines ohne Charakteristik, sondern immer mit einem individuellen Charakter.“ Oder um Göthe anzuführen: „Die Behandlung im Ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Befonnenheit das Geschehene überlicht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuschauer zu beruhigen, damit sie ihm gern und lange zuhören: er wird das Interesse egal vertheilen, weil er nicht im Stande ist, einen allzulebhaften Eindruck geschwind zu balanciren; er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln; man wird ihm überall folgen; denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt

und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen: er läse hinter einem Vorgang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahire und nur die Stimme der Mufen im Allgemeinen zu hören glaubte.“ (Göthe: Über epische und dramatische Dichtung.)

Eine große epische Dichtung, welche eine bedeutende, umfassende Begebenheit in der angegebenen Weise erzählt, ist ein künstlerisches Spiegelbild der Lebensanschauungen ihrer Zeit. Sie zeigt uns die lebensvoll dargestellten, also nicht kalten und abstracten, menschlichen Ideale resp. bedeutende Charaktere, ihr Denken, Fühlen, Handeln, immer in der Anschauung der ganzen Persönlichkeit in wichtigen Lebensereignissen. Alle interessantesten Anschauungen kann der Dichter aus der sichtbaren Welt in seiner Weise herbeiziehen; an die Eindrücke jeden Sinnenbereichs uns erinnern. Die directe Schönheitsempfindung, wie die Schönheiten der Ideenassociation giebt er in steter Fülle. Das Sinnliche und Übersinnliche ist ihm gleicher Weise gerecht. Das vollste Erfassen des Lebens und der Welt des Schönen ist aber dafür auch dem Dichter nothwendig, ein göttlicher Geist, geniale Begabung, Irdisches und Überirdisches gleich schön, gleich klar, gleich stark erfassend und wiederzugeben mächtig. Glückselig das Volk, das solchen Dichter aus sich geboren hat!

So ist vor der Anschauung der Phantasie das Schöne nach allen seinen Gebieten erschafft. Die höchste und umfassendste rein-ideale Kunst-Darstellung ist gegeben, die aber in dem Nur-Innerlichen ihrer Anschauung auch wieder gegen andere Künste ihre Beschränkungen hat.

Werfen wir zum besseren Verständniß altepischer Dichtungen und der Entwicklung des Epos einen Blick auf die Erzählungsweise des Kindes oder kindlicher Völker.

Der Erzähler auf einer kindlichen Stufe im Volksleben oder das Kind sagt Geschehenes wieder. Seine Seele ist der Vorstellungen von Außen sehr bedürftig, beobachtet sich selbst noch nicht und findet auch dann noch nicht die Kraft, sich zu erfassen; es ist abhängig von der Außenwelt und weiß sich gar nicht anders als in dieser Abhängigkeit; es wird so sehr von den Außen- dingen bestimmt, daß es sich als freie Persönlichkeit gar nicht kennt. Es fühlt sich als Theil des Ganzen; die Freiheit des Geistes, daß es sich gleichsam der ganzen Welt entgegenstellen könne und ein Recht an sich selbst allem Andern gegenüber habe, fehlt ihm noch ganz und gar. Die äußeren Vorgänge, soweit sie bewegt, sinnlich kräftig, erfassbar sind, beobachtet es mit Aufmerksamkeit, mit stoffbedürftigem Interesse. Die Vorgänge, deren Veranlassungen zu erforschen ihm wenig beifällt, so weit sie nicht sichtbar werden, reiht es aneinander, ohne den Zusammenhang, den es häufig nicht versteht, besonders zu berücksichtigen. Das innere Leben, das noch Unbe-

griffene, tritt gänzlich oder fast ganz zurück. Statt seiner wird etwas mehr Äußerliches eingeführt, nicht die tiefsten Gründe, sondern die oberflächlicheren werden erfaßt. So z. B., wenn das Kind Etwas gethan hat, was ein übles Ende genommen, wo es Strafe verdient oder erhält. Das Kind hat es nie gethan, sondern dies oder jenes hat Schuld. „Es wollte nur dies thun, aber da ist ein anderes gekommen und hat dies oder das gethan oder dazu verführt und so ist es denn geschehen.“ Ein Stück Zucker oder ein Gott hat das Verbotene, Bereute, Üble verschuldet. Darum ist das Kind und der kindliche Mensch aber auch nicht leicht durch Schuld gebrochen oder gar vernichtet: leicht wird Alles wieder abgewaschen. Was hat der kindliche Mensch dafür gekonnt, daß er so zornig, so begehrlieh, neidisch, unvernünftig war! Warum mußte er so gereizt werden! Die bösen Umstände! Die bösen Wärterinnen oder Götter, die nicht besser Acht gegeben haben! Die Innerlichkeit, der Charakter wird wenig oder gar nicht eingesetzt als Ursache, weil er noch nicht erkannt ist. Thatfachen, Äußerlichkeiten, so viel wie möglich die sinnlich zu erkennenden veranlassenden Ursachen, viel Sinn für alles Ungewöhnliche, Unerwartete, ausschließliches Interesse für das Lebendige, Bewegte, Sinnliche, unter schwierigen Umständen wunderbare Verknüpfung der Thatfachen, Freude am Wunderbaren und mächtiges Arbeiten der Phantasie darin, das sind der Hauptsache nach die Grundzüge, die wir überall wiederfinden.

Ein solcher kindlicher Erzähler denkt dabei nicht an seine besonderen Auffassungen. Es ist nach ihm genau, sicherlich ganz genau so gewesen, wie er es gesehen und gehört. Er reflectirt nicht, verweilt nicht bei der eigenen Innerlichkeit; er erzählt nur, was ihm „aufgefallen“ ist, wobei viele Dinge sich natürlich von selber verstehen, da sie ihm nicht auffällig gewesen sind und ja so sein müssen. So geht es meistens in großen Zügen vorwärts, dann aber können anscheinende Nebensachen kommen, die wir plötzlich sehr ausführlich behandelt sehen, weil sie ungewöhnlich sind und ein ganz specielles Interesse haben. Regelmäßigkeiten werden dabei selten oder nie auffallen: so z. B. wird das Kind bei dem schönen regelmäßigen Gesichte nicht verweilen, aber sicherlich bei einer Hakennase oder einem Einäugigen; einen Buckligen zu schildern wird es nie vergessen. Wird etwas Schönes genannt, so ist es das Befondere, Auffällige daran, z. B. langes, gelbes Haar, ungewöhnliche Augen, schimmernde weiße Zähne, mächtige Brauen, Locken, Bart u. f. w. Ein glänzender Schmuck wird immer in die Augen stechen, sonderbare Tracht gleichfalls, ebenso besonders muthige Thiere u. f. w. Was es hört, wird objectiv wiedergegeben. So auch Reden. Da heißt es: da sagte Heinrich: „das habe ich nicht gethan“. Da sagte aber Adolf: „das hast Du doch gethan“. Es führt die directe Rede an.

Einleitungen werden bei der Erzählung nicht gemacht. Das Geschehene wird ohne Weiteres berichtet. Lebhaft vor der Phantasie stehend, gleichsam unbewußt erzählt, ohne Nebenabsichten, niemals unterbrochen von Reflexionen.

höchstens hie und da von einer kurzen Belehrung, weil dem Erzähler ja schon das Ende der Dinge bekannt ist, worüber er uns hie und da einen Wink giebt, daß denn dies oder das doch nicht so gekommen wäre, wie es den Anschein habe, alles Unfinnliche vermeidend, herauswerfend oder sinnlicher undeutend, alles Gewöhnliche als sich von selbst verstehend voraussetzend, so eilt die Erzählung dahin, trotz der innern Abgebrochenheit, welche aus dem Hinauswerfen des Nicht-Auffälligen entsteht, in stetem Flusse. Die Gleichmäßigkeit der Erzählung wird nur zuweilen durch Schilderungen des besonders Auffälligen unterbrochen, welche aber nie zu eigentlichen Malereien werden, weil sie sich nie kleinlich um Alles und Jedes, sondern immer nur um das Ausgezeichnete, Wichtige im Ganzen kümmern.

Eine solche Erzählung ist nun von einer außerordentlichen Kraft durch ihre Lebendigkeit, durch das Herausgreifen der sinnlichen Hauptmomente, sowie durch die Einheit der Anschauung, die durch Reflexionen und Zweifel und Abwägen der Folgen nicht getrübt wird, endlich durch das Verbleiben der Sprache im Sinnlich-Deutlichen.

Die Schwächen einer solchen Erzählung können bei der Behandlung durch einen tiefblickenden, gebildeten Geist getilgt werden. Aber schwerlich lassen sich sichere Wege finden für die Darstellung, als jene, die wir in der kindlichen Erzählung gefunden haben. Es ist so zu sagen die angeborene Art und Weise der sinnlich lebendigen Erzählung.

In derselben Unbefangenheit, aus derselben inneren Nöthigung, nicht aus Theorien und Absichten heraus, spricht nun das Volk in seiner ältesten Poesie. Diese ist je nach der Natur des Volkes kräftig, gewaltig, schön, weinerlich u. s. w., aber stets naiv. Die Idealität des Volkes kommt unfehlbar darin zur Erscheinung. Es singt und sagt von dem, was ihm am Herzen liegt, wählt und feiert danach seine Helden. Da wird die körperliche Stärke gelobt, der Held des Armes und der Keule und des Schwertes, der Meister im Faustkampf, im Reiten, im Schwimmen, im Wagenfahren und Schifflerken. Muth und Kraft gelten hier in erster Linie, auch wenn sie nicht mit Güte und Gerechtigkeit gepaart sind. Dagegen stellt eine andere Epoche (oder ein anderes Volk) etwa den klugen Helden auf oder den frommen Helden. Die Phantasie eines Hirtenflammes, der niemals zur rechten kriegerischen Freude oder Bedeutung gelangt ist, schildert uns etwa sein Ideal, wie sein unkriegerischer Held den kriegerischen Gegner durch List besiegt und zu Reichtum und namentlich zu zahlreichen Heerden gelangt. Höhere Zustände bringen höhere Ideale.

Nehmen wir an, ein großer Dichter wandelt auf diesen Wegen, den richtigen. Das höchste Kunstepos wird mit der einfachsten Erzählung in den Hauptpunkten zusammentreffen. Nur die bessere, feinere Motivirung bleibt dem Dichter übrig. Neben diesem reinen Epos wird ein künstlicheres, subjectiveres stehen.

Der Dichter will eine erzählende Dichtung geben. Vor allen Dingen gehört ein interessanter Stoff dazu, uns zu befriedigen, dann eine schöne, entsprechende Form. Zum Erzählen gehören Thatfachen, Begebenheiten. Der Verlauf der Erzählung muß ein derartiger sein, daß wir alle Veranlassungen, Gründe, den Zusammenhang aus der Geschichte selbst deutlich erkennen. Gelehrte Erklärungen des Erzählers sind der Gefahr ausgesetzt, daß sie uns langweilen oder ärgern; den inneren Zusammenhang der Dinge, den ja Niemand mit Augen sehen oder mit Händen greifen kann, müssen wir selbst aus der Erzählung einsehen können. Da aber, wo derselbe in der Begebenheit selbst deutlich wird, z. B. durch die ausgesprochenen Absichten der Handelnden, hat der Erzähler getreulich zu referiren. So hat er uns die Reden der Beteiligten zu berichten, insoweit sie nöthig oder wichtig sind. Sonst erlauben wir ihm nur hie und da, und nicht immer gern, einen Wink, wie die Sache denn doch schließlich gekommen. Steht er auf unserem Standpunkte, interessiert ihn gerade besonders, was uns interessiert, desto besser. Aber dociren, uns in die Schule nehmen wollen, darf er nicht.

So soll der Dichter sich also nicht mit seiner Persönlichkeit vordrängen, sondern dieselbe zurücktreten lassen. Denn es handelt sich nicht um ihn, sondern um die Geschichte, welche er berichtet. Daß er dieselbe richtig erzählt, setzen wir voraus; daß er sie gut erzählt, ist sein Verdienst. Zum guten Erzählen gehört Ruhe; weder Überstürzen, Hast und zu große Kürze, noch Kälte, Weitschweifigkeit und Abspringen vom Gegenstand. Den Dichter selbst aber wollen wir in einem solchen Fall nicht haben. Sein Lob ist, wenn wir hinterher sagen, daß er vortrefflich erzählen könne, nicht, daß er ein vortrefflicher oder kluger oder weicherziger, leicht zu rührender Mensch sei. Er ist nur Mund der Begebenheit.

In den ältesten Zeit herrscht die Art der Erzählung, welche wir oben charakterisirten. Geschehenes wird erzählt, gesagt. Die Anschauung wiegt durchaus vor; der Inhalt ist also an sich dichterisch. Die Überlieferung ist die lebendige von Mund zu Mund durch das gesprochene Wort, das im Gedächtniß bewahrt, dann weiter gesagt wird. Für das Gedächtniß fand man bald eine Stütze in der Ordnung der Worte, wodurch die Überlieferung gesicherter wurde. Der angeborene Ordnungs- und Schönheitsinn und der Nutzen trafen zusammen. Eine eigenthümliche Form, ein Maß wird gebildet, nach Messung, nach Betonung, oder was nun dem Volkseifte und der Sprache das Angemessenste ist. So geschieht jede Überlieferung der frühesten Zeit durch Dichtung in Versen. Sie ist durch Anschaulichkeit der Phantasie, durch die bestimmte Form dem Gedächtniß in bestmöglicher Weise gesichert; sie ist durch Versform gefestigt, kann schwerer geändert werden, läßt sich besser behalten, weil Versmaß, Anlaut, Auslaut u. s. w. Anhalte für die Erinnerung geben. Das bedeutet das Wort: Poesie ist die älteste Sprache.

So lange die Erzählung mündlich übertragen wird im Volke, flößt dieses alles Unvolksmäßige, Nicht-Interessirende heraus; der allgemeine Ideenkreis darf nicht oder kann nicht — denn er würde bald, wo er sich vertheilen wollte, herabgedrückt werden auf das volksthümliche Maß — überschritten werden. Dadurch, daß Unbedeutenderes übergangen wird, daß bei reger Phantasie die denkende Prüfung und Verknüpfung noch kaum sich regt — wenigstens in der Menge nicht —, daß diese Phantasie, wo sie allein waltet, das Merkwürdige, Auffällige gern ins Merkwürdigste, ins Wunderbare steigert, entwickelt sich die Eigenthümlichkeit jeder Sagenbildung. Gefechenes, d. h. Geschichte, soll vielleicht berichtet werden; aber Ursache und Wirkung wird noch nicht recht erkannt; dadurch kommen falsche Bezüge; manches wirklich Wichtige wird übergangen; seltsame Verknüpfung und Zusammenstellung ist die Folge; das Wunderbare erscheint noch natürlich, wie überall, wo der Verstand nicht nachforschend den wahren Zusammenhang entdeckt, und das Wunderbare fehlt bei bedeutenden Ereignissen eigentlich nie; die poetische Belebung ist hier noch unbewußt, nicht eine dichterische Fiction im engeren Sinne. So vom Größten bis zum Kleinsten, vom Gott bis zum Geräth; ein trefflich geschmiedetes Schwert z. B. ist etwas Besonderes, Eigenartiges: es wird als lebendig, als ein Eigenwesen betrachtet.

Die Sage behandelt somit den geschichtlichen Stoff, der in Personen, Helden concentrirt wird, in volksmäßig dichterischer Weise. Es ist eine aneinander gereichte, oft freilich sehr lose oder gewaltsam verbundene Kette von Begebenheiten, nicht selten voll Dunkelheit, voll Wunderbarem, auch Übernatürlichem, durchaus dem Volksgeist gerecht, höchster Ausdruck seiner Eigenthümlichkeit im Denken und Dichten. Ungebrochener Naturfinn im Guten und Übeln ihrer Culturstufe waltet in den Charakteren. Die Sage bildet sich durch Sagen aus oder bildet sich um, bis sie völlig mundgerecht ist; sie hat zum Dichter das Volk und die Zeit. Sie ist älteste Geschichte.

Von Urbeginn an trifft Vieles des Menschen Geist, was auch den un- ausgebildeten reizt, nach einer Erklärung zu suchen. Warum dies oder das? Warum dieser Zufall? dieses Glück? jenes Unglück? Woher kommt dieses? Warum wirkt jenes? Hinter der Anschauung steht der Drang nach Erkenntniß und sucht nach Gründen. Die erste Naturphilosophie und Religion in all ihren Sonderbarkeiten entwickelt sich: Götterlehre, Gedanken über die Entstehung der Dinge, Anschauung der auffälligen Naturereignisse u. f. w. Die Vorstellungen darüber werden, wenn sie zum Ausdruck kommen, zum Mythus; denn noch kann nichts rein begrifflich erfaßt und mitgetheilt werden; es muß sich Alles zu (poetischen) Vorstellungen gestalten. Der Mythus ist älteste poetische Art der Philosophie, Erklärung von Erscheinungen, das erste speculative Bemühen, welches aber statt durch den Verstand und Vernunft allein mit Beihülfe der Phantasie ausgeübt wird und zur Lösung gebracht werden soll. So lange der Mythus geglaubt und für wahr oder wahrscheinlich ge-

halten wird, ist er rein. Sobald aber die Denkhätigkeit die Phantasia zurückdrängt und dieselbe nur als Ausdruck benutzt, tritt die bewußte symbolische Darstellung ein, welche zuletzt zur reinen Allegorie erkaltet. Was dem Einen aber nur symbolisch ist und von ihm vielleicht nur symbolisch ausgedrückt war, ist für den Andern oft noch lange echter Mythos. Jede Götterlehre giebt Beispiele. Die Himmelsercheinungen sind dem arischen Hirten die mächtigsten überirdischen Gewalten. Da ist der Lichthimmel und die Nacht. Da ist die Sonne, sind Mond, Sterne; da ist Sturm, da ist Wetter. Alles wird göttliche Gewalt, wird Gottheit. Die sinkende Sonne ist der Gott, der zur Ruhe fährt oder der Sonnengott stirbt mit dem Tag, mit dem Sommer, aber feiert seine Auferstehung gegen die feindliche Nacht, den Winter. Das Gewitter wird ein Gott, welcher blitzt, donnert, mit dem Blitze trifft. Der Gott und das Wetter werden identificirt. Indra fährt mit gelben Rossen einher; Zeus blitzt; Thor wirft den Hammer. Im Winter ist kein Gewitter. Wo ist Thor in der Zeit? Wo ist der Hammer? Die Phantasia erklärt durch einen Mythos. Später wird das ganze Gewitter absichtsvoll umgedichtet in Thätigkeiten des Donnergottes und schließlich wird Thor und werden Riesen und Riesenjungfrauen u. f. w. zum Wetter, befruchtenden Gewitterregen, zu Steinöden des Gebirgs und schädlichen Naturereignissen, Wolkenbrüchen im Gebirg u. dergl. Der dichterische, schöne Mythos wird didaktisch behandelt oder absichtlich allegorisch.

Häufig wird nun Sage und Mythos in einander übergehen. Ein Mythos wird als Sage behandelt; die Sage wird mythisch ausgesponnen. Dort wo der Mythos weichen muß und immer mehr zurückgedrängt wird, da pflegt er sich zu verkleinern und sich gleichsam den Schichten anzupassen, bei denen er zuletzt seine einzige Stätte zu finden pflegt, den Kindern und diesen ähnlichen Gemüthern. Er wird zum Märchen. So bei unseren echten nordischen Märgen. Davon verschieden sind die reinen Wundererzählungen, in denen sich die Phantasia frei spielend gütlich thut.

In die ältesten Zeiten hinauf reicht auch bei Jägervölkern die Thierfage; in ihrer Weise zum Theil die Eigenthümlichkeiten der Thiere erklärend, ihr Gebahren erzählend. Man braucht nur heute noch manchen Jäger zu hören oder auch Hirt und Knecht, um das Unterschieben des Menschlichen nach Absicht, Erwägung, Gemüthsart u. f. w. bei der Betrachtung des Thiers im Einzelnen so stark zu gewahren, wie in den ältesten Zeiten. Die furchtbaren und die listigen Thiere boten sich am besten dar. In der nordischen Wald-einfamkeit nahm das andere Gestalt an, als unter Griechenlands Himmel. Hier war ein Löwe oder Eber von dem und jenem Gott gesandt, wenn er durch Größe und Wildheit sich gefürchtet machte, und meistens war es eine große Jagdgesellschaft, welche sich dann zur Jagd vereinte. Wo die Menschen städtisch beisammen wohnen, bleibt Thier Thier; wo sie einsamer mit Thieren leben, bekommen diese eine höhere Bedeutung. So wird dem Wäldler Bär

und Wolf zum ebenbürtigen Räuber und Kämpfer, menschlicher aufgefaßt zum Gegner voll Muth, Lift, Rachfucht, der Gedanken hat wie der Mensch selbst. Nicht bloß Jagdgeschichten bilden sich — die kommen immer vor und werden nie aussterben, so lange ein Jäger für sich durch Lift und Kühnheit mit dem Thiere streitet und nicht Alles in Treibjagd u. dergl. aufgeht —, sondern der Thiercharakter und das Thierleben werden dichterisch behandelt und damit die Thierfage gestaltet.

Zu einer Blüthezeit der Epik ist nöthig, daß die dichterische Phantasia des Volkes Geschichte und Naturleben in Sagen und Mythen nach allen Seiten durchgearbeitet hat, und Fülle des Stoffes und dazu gehörend eine gewisse Mannigfaltigkeit von Helden-Charakteren durch die Überlieferung vorliegt. Einseitigkeit der Ideale zeigt noch Unfertigkeit des Volksgedankens an und alle Fülle von Begebenheiten kann jene Eintönigkeit nicht verwischen. Die große Epik beginnt nun, wenn der Volksgedanke sich sehnt nach Erweiterung seiner Anschauungen von bedeutenden Menschen und Begebenheiten, in Zeiten, wie sie Homer schildert, wenn er erzählt, wie dem Demodokos die Hörer lauschen oder wie Beowulf meldet, daß sie beim Schmause saßen und zechten:

Da war Hall und Schall. Bald hub der alte Schilding,
 Der vielerfahrene, von fernen Zeiten an;
 Bald begann ein Held der Harfen Wonne
 Lustsam zu wecken, bald ein Lied zu singen
 Süß und schaurig; Geschichten erzählte bald
 Der Wahrheit gemäfs der weitherz'ge König.
 Ein ander Mal hörten wir den altergebundenen
 Greifen Krieger von des Kampfes Strenge
 Der Blüthe melden, daß die Brust ihm schwellt,
 Wenn der Winterreiche der Wagnisse gedachte.
 So falschen wir im Saale den sonnenlangen Tag,
 Den Genuß erneuend.

Aus solchem Geist und Bedürfniß erwachen dann große Dichter.

In solcher Zeit werden nun sowohl die Götterfagen zusammengestellt und neu gedichtet — doch kommen hier selten nur rein dichterische Ablichten zur Geltung, sondern Religion und Priesterthum und die Philosophie, wie sie zu solchen Zeiten eben stattfinden kann, wirken gewöhnlich auf die Bearbeitung der Götterfage, der Schöpfungserklärung u. dergl. ein —, als auch die Heldenfagen, die Volksgeschichte. Eine Lieblingsfage, ein Lieblingsheld oder mehrere Lieblingshelden haben sich über die Menge gehoben, sind vom Volk zuhöchst gefeiert, am liebsten gehört. Sie werden der Kern. Denken wir dabei etwa an Zeiten, wo die Nibelungen ihre jetzige Gestalt gewannen, welch' hoher Kunstsinne und Kunstverständniß waltete. Man wußte hehre große Dome zu entwerfen und sie in vortrefflicher Weise auszuführen

— eine solche Zeit weiß auch das Architektonische der Dichtung zu behandeln; kein rohes Aneinandersetzen einzelner Stücke, überall dürrig und augenfällig zusammengeklammert, sondern Composition waltet, Verarbeiten des Einzelnen zum Ganzen, Unterordnen zum festen Plan, ein stetiges kundiges Ausführen, Berücksichtigung der Forderungen des Schönen und zwar in mancher Hinsicht in einer Richtigkeit, daß solche Zeit musterhaft für uns bleibt.

Homer, der Nibelungendichter, Firdusi schufen in dieser Weise. Es handelt sich hier nicht darum, wie viel der Dichter oder die Dichter von Ilias oder Odyssee, der oder die beiden Dichter von den Nibelungen vorfanden — den berühmten Streit über diesen Punkt können wir hier natürlich nicht mittheilen —, es handelt sich nur darum, daß eine Ilias, eine Odyssee, die Nibelungen künstlerisch zusammengedichtet, nicht bloß aus vor-handenen Stücken zusammengestellt wurden. Der Stoff wurde allerdings nicht erfunden, die Form bei den Griechen gleichfalls nicht (bei den Nibelungen könnte die Nibelungenstrophe neu sein oder ist sie neu; die alte Sage war alliterierend behandelt; man sollte auch das lateinische Waltari-Lied nicht in den Nibelungenvers, sondern in die Alliteration zurückübersetzen), die Epen wurden nicht erdacht: diese Entstehung des Volksepos uns erklärt zu haben, ist das große Verdienst der betreffenden Forscher (Wolf, Lachmann u. A.), aber die Dichter jener letztgenannten Epen darf man nicht zu bloßen Redacteurs machen. Wenigstens waren ihre Redacteurs dann gewaltige Dichter. Wir haben freilich Epen, bei welchen man schlechtere Zusammen-dichter, Zusammenstoppler gewahrt, in denen wenig oder keine Kunst waltet. In jenen aber ist große Kunst, so gut wie sie die Baumeister der entsprechenden Zeit besaßen. (Im Einzelnen kann Manches allerdings als eingefchoben, ziemlich rücksichtslos benutzt sich zeigen, wie dies überall in naiver Zeit vorkommt; Manches kann auch von Andern so gut eingeflickt sein, wie dies bei einem Bau gleichfalls geschieht.) Die dazu nöthige Kunsthöhe wird aber nur gewonnen durch längere Übung, längere Kunst. Wir haben für die Dichtung solcher Epen, wie Wackernagel besonders darthut, so gut wie für die Architektur eine Schule, eine Dichterschule anzunehmen. Ein Homer — fassen wir ihn als einzelnen Dichter — hatte viele Sänger vor sich. Schon die Übertragung durch das Wort, durch das Gedächtniß erforderte für den Dichter, der Singen und Sagen zum Beruf machte, Lehrzeit und Wanderzeit, um zu lernen bei Kundigen und Meistern. Der kundige Meister und Finder neuer Töne und neuer Mären hatte, falls er dazu geneigt war, bald eine Reihe Schüler.

Im Homer haben wir zwei wunderbar und ewig schöne epische Dichtungen. Höchste Natur und höchste Kunst vereint!

In der Iliade wählte der Dichter aus der lebendigen griechischen Volkssage vom trojanischen Kriege für sein Epos die Begebenheiten, welche sich

an den „verderblichen Zorn des Achilleus“ knüpfen, jenes Lieblingshelden der Hellenen, ihres Ideals der Kraft und Jugend. In diesen, unmittelbar aus dem Zwist zwischen Agamemnon und Achilleus sich entwickelnden Begebenheiten findet der Stoff seine Begrenzung. Mit dem Entstehen des Zorns hebt das Gedicht an. Es gilt hier nicht eine einseitige, so leicht öde werdende Idealität vorzuführen. Hier ist eine Fülle lebendiger Gestaltungen, eine Heldenchaar von verschiedenen Charakteren: alles Männer von Fleisch und Blut: der hochfahrende, des Gebietens sichere Herrscher, der weise, erfahrene Greis, der kluge, listige Lenker, der tapfere, edle, aber schwerfällige Held u. s. w. Jeder ist etwas Ganzes und lebenswahr. Darum machen diese Menschen gleich die Begebenheit und sie entwickelt sich unaufhaltsam, anstatt daß der Dichter sie — wie in anderen Epen — oft mühselig vorwärtschiebt. Anfangs sind die Griechen auch ohne Achill siegreich. Bald aber wird verspürt, daß er sich vom Kampfe grollend fernhält. Die Troier erlangen das Übergewicht; siegend dringen sie bis in das griechische Lager. In der höchsten Noth erlaubt Achill seinem Freunde Patroklos den nur mühsam Widerstand leistenden zu Hülfe zu eilen. Patroklos fällt nach ruhmvollem Kampfe durch Hektor. Ist Agamemnon wegen seines Übermuthes und seines unwürdigen Betragens gegen Achilleus durch die Niederlagen und die Noth der ihm gehorchenden Völker schwer bestraft, so jetzt Achilleus wegen seines übermäßigen Zorns und seiner eigensinnigen Starrheit durch den Tod seines liebsten Freundes. Jetzt, wo es für Patroklos zu spät ist, ergreift er wieder die Waffen; wozu alle Bitten, alle Ehren ihn nicht bewegen konnten, dazu treibt ihn jetzt die Rache. Mit ihm ist der Sieg, wie Zeus es seiner Mutter versprochen hat; die Niederlagen der Griechen waren alle Zeugniß für seinen Werth. Nach einem Kampfe, in dessen Schrecken sich die Götter selbst mischen und gegen einander kämpfen, tödtet Achilleus den Hektor. Tief trauernd um seinen verderblichen Zorn bestatet er den Patroklos. Schönen, beruhigenden Abgang des Ganzen geben nach all den Leidenschaften und blutigen Heldenthaten die Festkämpfe zu Ehren des Patroklos und die Erzählung, wie Priamus den Leichnam seines Sohnes Hektor von Achilleus erlangt. Die Fülle von Begebenheiten, in welche im Einzelnen sich diese Einheit vom Zorn des Achilleus so mannigfaltig, so wohl verbunden auseinanderlegt, ist bekannt. Das ganze Heldenleben der heroischen Zeit liegt vor Augen, die griechischen, die troischen Schaaren, Anschauung, Empfindung, Handlung der wichtigen Personen, ihr Wollen und Glauben. Lebendig wandeln sie vor uns, nach Gestalt, Tracht, Waffen geschildert. Wunderbare Blicke in die landschaftliche Natur, in das Thierleben, die Kunstanschauungen der Zeit, dann diese ideale Welt des Götterglaubens — Alles wie schön, wie lebensvoll! Und wie kunstvoll diese Dichtung sich aufbaut! Mit dem Zank des Agamemnon und des Achilleus beginnt sie. Achill zieht sich grollend zurück. Held um Held wird behandelt: Agamemnon, Menelaos, Diomedes,

Idomeneus, die Ajas, Odysseus u. s. w. vollbringen Heldenthaten. Aber doch geht Alles ohne den im Zelte Zürnenden rückwärts. Der gewaltige Hektor mit den troischen Helden siegt. Mit dem Kampf an den Schiffen scheint das Höchstmögliche des Getümmels und Kampfes erreicht. Aber nach Patroklos' Hülfe und Tod wird mit Achilleus' Erscheinen nun noch höhere Steigerung gewonnen: die Götter selber stürmen in den Kampf und die Schrecken der Götterfchlacht kommen zum Racheziele des Peliden. Poseidon erschüttert das Meer und die Veste, Feuer haucht Hephästos, daß die wüthenden Stromgötter geängstigt aufschreien und ihre Wogen verzischen. Die Erde spaltet, die Berge wanken; es ist wie am jüngsten Tage. Aber droben auf dem Olympos sitzt der lächelnde Vater der Götter und Menschen und schaut hinab auf das Treiben; doch wenn die ambrosischen Locken ihm vorwärts-sinken und wenn er die Augenbrauen faltet, dann beb't der hohe Olympos.

Dies Epos ist von jeher Mufter epischer Dichtung gewesen. Homer ist die Natur; die Natur ist Homer! ist ein altes Wort. Es ist niemals so umfassender, gewaltiger, schöner Inhalt so schön, so voll erfüllt, so dichterisch erfaßt, so schön gefungen worden. Personen, Dinge und Ereignisse — unübertrefflich immer die Darstellung. Unter den ewig geltenden, erhabensten Schöpfungen des Menschengeistes zählt die Iliade zu den schönsten.

In der Odyssee ist der Inhalt die Heimkehr des erfindungsreichen königlichen Odysseus. Es knüpft das Epos an den trojanischen Krieg, welcher überall den Hintergrund abgiebt und uns in seine wunderbare Fülle hineinlockt. Die Dichtung führt uns in das Meer von Troja, Phönikien, Ägypten, Kreta bis zu den Kimmeriern, dem Okeanos und dem Reich der Schatten. Alle Wunder der Phantasie werden vorgeführt. Wir sehen fremde Völker, Ungeheuer, Riesengeschlechter, dann wieder Göttinnen auf ihren Eilanden, glückselige, ewig heitere Menschen. Neben dem Wunderbaren aber die treueste Realität; dort Kalypso, hier die trauernde Gattin, dort der Kyklop, hier die herrliche Idylle des Sauthirten Eumäos, dort Scheria und Alkinoos, hier Laertes auf dem Felde, dort die Phäaken und Naufikaa, hier die Freier im Palaß, die Hab und Gut verzehren. Das Gedicht beginnt damit, daß Zeus dem Odysseus gegen den grollenden Poseidon die Heimkehr gestattet. In Ithaka glaubt man nicht mehr an seine Rückkunft. Übermüthige Freier umwerben seine Gattin Penelopeia, kränken und verfolgen seinen Sohn Telemach und zehren ihm Hab und Gut auf. Odysseus kommt nach vielen Fährnissen, während welcher er auch seine früher bestanden Abenteurer erzählt, heim nach Ithaka und nimmt Rache an den frevelnden Freiern. Das Epos schließt nach dem Blutbade unter den Freiern kurz; es wird hier gleichsam übers Knie gebrochen. Abgesehen davon, daß er seinen Inhalt erschöpft hatte, hätte der Dichter hier nur noch durch Herbeziehung von Freunden des Odysseus wirken können, z. B. der Söhne des Nestor, des Menelaos. Auf Ithaka hatte der Tod zu furchtbare Erndte gehalten.

Gegen das reine Heldenepos der Iliade zeigt uns die Odyssee das große Culturepos (unferem Roman entsprechender). Die Ausschließlichkeit des Heldenlebens und Kampfes ist aufgehoben. Das ganze Volk wird geschildert vom König bis zum Bettler. Das Volk verherrlicht sich nach seinen Neigungen und Tugenden, auch ihm lieben Schwächen. Die einzelne Sage schon ist vorher mehr und mehr ins Menschliche gerückt und der Anschauung und den Anforderungen der späteren Zeit angepaßt. Der Dichter giebt diesen Umwandlungen Einheit und Vollendung. Ein Seevolk mag von seinen Fahrten hören, von wunderbaren Inseln, Abenteuern, Kannibalen, Gefechten, Schiffbrüchen, wunderbaren Rettungen. Der Kaufmann, der durch eine Katze bei einem König fremder Völker große Reichthümer gewinnt, und Robinson Crusoe — es ist dieselbe Phantasie wie in der Odyssee. Nur daß hier ein stolzes schönheitsbedürftiges Volk aus der Sage sich einen königlichen Helden wählt, den es zum Mittelpunkt macht, der in aller Noth, allen Widerwärtigkeiten hervorleuchtet durch männliche Kraft, der bei allen Nationen, wohin er verschlagen wird, das Musterbild, der Erste ist. Nicht der Mann, der nur Krieger ist, nicht etwa Menelaos auf seinen Irrfahrten, wird gewählt, sondern die Personification des griechischen Volkscharakters nach Kühnheit, aber vor Allem List, nach Stärke aber auch Verschlagenheit, Feinheit — Odysseus giebt den Helden, ein Bild des Stolzes, der Freude des Volkes bis herab zur Untugend des Volkes in Lug- und Trugfreude. (So sehen wir bei den Deutschen Zornwuth, Unbarmherzigkeit und Derbheit durch die Dichtung gepriesen; je kräftiger, je lieber wohl der Matse.)

Wie voll und freudig der Grieche in seinem Leben stand, das kann man nirgends schöner als in der Odyssee sehen; von der Insel der Kalypso und aus ihren göttlichen Armen hinweg in das heimische Ithaka!

Das germanische Volk hatte das Genie und das Glück, ähnliche epische Volksdichtungen, wenn auch nicht so vollkommene, zu gestalten.

Wir verweisen hier nur auf die beiden großen Dichtungen, welche mit der Iliade und Odyssee so unzählige Male verglichen sind: auf Nibelungen und Gudrun, das Kampf- und das Meerlied.

Für das Nibelungenlied lag der reichste Stoff vor, Manches aus Urzeiten herüberklingend, Vieles seit Jahrhunderten gesungen und gesagt. Mythos und Sage fließen darin vielfach in einander; der Mythos ist zur Sage, die Sage zur Mythe geworden. So in Siegfried (Baldur?), Hagen von Tronje (Anklänge an Hödur?), Dietrich von Bern (Sage mit Mythos von Odin?), Brunhild u. s. w. Mythos und Götterfage verblaßten in dieser Dichtung allerdings unter dem Einfluß des Christenthums; der deutsche Dichter hatte es nicht so gut, wie der griechische, welcher in freier Phantasieföhne einer heiteren, aufgeklärten Götteranschauung sich bewegte und daraus neue, schönere Götterideale seinem Volke schaffte; der deutsche Dichter hatte die Kluft zwischen altem heidnischen und neuem christlichen Glauben zu über-

brücken. Großartige Momente war er gezwungen wegzulassen oder abzuschwächen, welche die nordische Überlieferung uns glücklicher Weise bewahrt hat. Im ersten Theil der Nibelungen, wo in Siegfried, dem Nibelungenhort, Brunhild der Mythos die Grundlage abgiebt, hat der Dichter aus dem angegebenen Grunde das Gedicht nicht so aus einem Guß zu geben und die widerstreitenden Elemente harmonisch zu bezwingen vermocht. Manches bleibt unklar, Vieles schwach, in so weit wir nicht stellenweise Anderer Flickwerk anzunehmen haben. Im zweiten Theil, wo jene Schwierigkeit nicht vorlag, ist Alles mehr aus einem Guß.

Das Ganze ist, gegen Homer betrachtet, starrer, spröder; viel Gefauchtes der Alliterationsdichtung hat sich doch übertragen. Der Standpunkt ist nicht der schöne, menschlich freie, wie er im Homer waltet, sondern das specifisch germanisch Reckenhafte. Die Mannigfaltigkeit der Gefühle ist dadurch beschränkt. Verhältnißmäßig wenige Personen sind charakteristisch individuell herausgebildet. Die Anderen werden Namen; ihrem Thun fehlt das persönliche Leben. Im Allgemeinen kann keine Rede davon sein, Nibelungen oder Gudrun der Iliade oder Odyssee als voll Ebenbürtiges an die Seite zu rücken. In vielen Hinsichten aber haben die Nibelungen auch unübertreffliche Schönheiten. Anlage, Durchführung der ungeheueren dramatischen Dichtung des deutschen Übermuthes, Charakterisirung einiger Figuren ist gewaltig. Ein Siegfried steht auch in feiner Art einem Achilleus weit nach. Hagen von Tronje dagegen ist jeder Gestalt, welche je ein Dichter geschaffen hat, an Gewalt und Kühnheit ebenbürtig. Es giebt keine Schöpfung, die den furchtbaren Mann überträfe von dem Augenblick an, wo er an der Donau von den Schwanenjungfrauen das Schickfal der Burgunden erfahren. Die Zeichnung einzelner Helden und Scenen ist groß. Der Aufbau ist, von Einzellnem abgesehen, trefflich. Die Schuld geht durch das ganze Gedicht; ihr Anfang in demselben allerdings nur noch dunkel bewahrt, da die Erinnerung an die Gewinnung des Hortes, des Blutgeldes verwischt war. Siegfried trägt durch den Kampfhohn bei seinem Erscheinen gegen die Burgunden Schuld, daß Hagen und Ortwin ihm sogleich feind werden. Schuld liegt vor gegen Brunhild. Brunhild reißt das Verderben über sich, weil sie in ihrem Groll nicht Ruhe findet. Chriemhilds übermüthiges Glück beginnt den Zwist. Nun werden die Könige und Hagen schuldig hineingerissen. Aus dem Mord Siegfrieds wächst neues Unrecht gegen Chriemhild. Diese hegt den Groll weiter; als Ezels Gemahlin giebt sie ihm Ausdruck. Der Übermuth Hagens und Volkers schürt das Feuer, reißt Ezel, reißt Dietrich von Bern wider Willen mit, und Alles in den Strudel hinein und zum furchtbaren Ende, draus nur Ezel, Dietrich und Hildebrant übrig bleiben.

Leider hat schon die Zeit, in welcher die Nibelungenlieder so gedichtet wurden, wie sie uns vorliegen, einen so starkhöfischen Beigeschmack, daß der Dichter sich demselben nicht hat entziehen können. (Schleppend sind die

Stellen, wo vom Prunk, von Aufzügen u. f. w. die Rede ist, fodann, wo die Milde und Freigebigkeit gepriesen wird u. a.) Die allgemeinen Formen des Ritterthums, die herrschenden Sitten der höheren Stände sind oft nicht gut mit dem Reckenhaften verschmolzen. Dem Dichter fehlt die rechte Erzählungskraft dafür, wie auch häufig für die Wiedergabe eines allgemeinen Bildes; er weiß den Hintergrund seines Gemäldes noch nicht recht zu behandeln, die Personen nicht immer loszulösen und zu modelliren. Statt uns die Menschen zu zeigen — einige Mal weiß er auch trefflich durch Andere zu zeichnen — hilft er sich mit der Angabe: man sah sie so recht herrlich gehn, stehn u. dergl. Er spricht über ihren Anstand, Muth, ihre Kräfte, statt diese sich selbst schildern zu lassen. Diese Allgemeinheiten drücken die Lebendigkeit. Dort aber, wo die Handlung bewegt wird, wo die deutsche Sinnigkeit oder Kampffreude sich entfalten kann, ist das Gedicht unübertrefflich.

Ähnlich wie Odyssee zur Iliade steht Gudrun zum Nibelungenlied im Haupttheil mit reizenden, einfach-menschlichen Szenen, in denen die Wege vorgezeichnet waren, die das deutsche Epos nun weiterhin hätte einschlagen müssen.

Neben dem großen Culturepos gestaltet sich das größere Lebensbild für engere Zustände oft zum Lebensbildchen, zur Idylle hinüberführend. Das herrlichste größere derartige Lebensbild hat uns Gothe gedichtet. Seine Erzählung Hermann und Dorothea (nach der wahren Erzählung einer so schnellen Liebe eines jungen Bürgersohns und eines schönen Mädchens, aus der Zeit der Salzburger Vertriebenen) führt uns das tüchtige Bürgerleben vor nach Glück und Unglück, Freud und Leid, Leben und Lieben mit Haus und Hof, Weib und Kind, Acker und Vieh, mit guten Nachbarn und Bekannten und was nun ein solches Leben umschließt. Eine bedeutende Zeit, in welche der Dichter die Geschichte verlegt hat, verleiht dem Ganzen höheren Ernst, bedeutsamere Weihe. Vossens Luise bleibt im Behaglich-Alltäglichen dagegen. (Die älteste Fassung ist weitaus die vorzuziehende.) Für die kleinere Idylle, das Lebensbildchen, meistens des natürlichen, einfachen Volkslebens ist und bleibt Theokrit das beste Muster. An ihm mögen die Dichter lernen auch für die Idylle, die an sich freilich mehr das Verweilen begünstigt, das Schildernde in die lebendige Darstellung hineinzuwoben, um Alles im Fluß zu erhalten. Die Idylle läßt sich nun bald gegen das Heldenhaft-Epische wieder steigern, z. B. in den Dioskuren in Theokrits Idyllen, erträgt auch lebendige dramatische Behandlung, läßt sich auch mehr didaktisch gestalten oder mehr lyrisch. Doch können wir hier nicht allen einzelnen Ausläufern folgen und müssen uns mit den Hauptarten genügen lassen.

Wenn das große Heldenepos verkümmert, schrumpft es wohl ein zum epischen Volkslied. So wird aus dem Hildebrantlied der alten Zeit der Volksgefang:

Ich will zu Land ausreiten — sprach Meister Hildebrant,
 Der mich die Weg' thät weisen gen Bern wohl in das Land —
 Die find mir unkund gewesen viel manchen lieben Tag,
 In zweiunddreißig Jahren Frau Ute ich nicht gefach.

Wie anders dies Gedicht gegen das alte Lied! Und doch weht noch vom alten Geist darin. Jenes schloß (es ist Bruchstück):

Da liefen sie erst die Eschen faufen
 Mit scharfen Schauern, dafs sie in den Schilden stunden.
 Dann foben sie zusammen, die Steinborde klangen;
 Sie hieben harmlich weisse Schilde,
 Bis ihnen die Lindenschilde klein geworden
 Gewiegt mit Waffen . . .

Das Lied des Heldenbuchs weiß, wie es weiter geht im Kampf zwischen Vater und Sohn:

Ich weiß nicht, wie der Junge dem Alten gab einen Schlag,
 Dafs sich der alte Hildebrant von Herzen sehr erschrack.
 Er sprang sich hinterrucke wohl sieben Klafter weit,
 Nun sag an Du viel junger, den Streich lehrte Dich ein Weib.

Sollt ich von Weibern lernen, das wäre mir immer ein' Schand,
 Ich hab viel Ritter und Knechte in meines Vaters Land;
 Ich hab viel Ritter und Grafen an meines Vaters Hof
 Und was ich nicht gelernt hab, das lern' ich aber noch.

Das kam so, dafs der Alte liefs sinke seinen Schild,
 Dafs er dem jungen Hildebrant sein Schwert wohl unterging.
 Er erwichte ihn bei der Mitte, da er am schwächsten was,
 Er schwang ihn hinterrucke wohl in das grüne Gras.

Wer sich an alte Kessel reibt, der empfahet gerne Ram,
 Also geschieht Dir jungen wohl von mir altem Mann.
 Nun sag mir, Du viel junger, Dein Beichtvater will ich wesen,
 Bist Du ein junger Wölfling, vor mir magst Du genesen.

Du sagst mir viel von Wölfen, die laufen in dem Holz,
 Ich bin ein edler Degen aus Griechenlanden stolz.
 Meine Mutter heifst Frau Ute, eine gewaltige Herzogin,
 So ist Hildebrant der Alte der liebste Vater mein.

Heifst Deine Mutter Frau Ute, eine gewaltige Herzogin,
 So bin ich Hildebrant der Alte, der liebste Vater Dein.
 Er schlofs ihm auf seinen güldnen Helm und küfste ihn an seinen Mund;
 Nun mufs es Gott gelobet sein! Wir find noch beide gefund.

Darauf reiten sie zusammen nach Bern zur Frau Ute, der sich Hildebrant auch noch durch einen Ring zu erkennen giebt.

Es setzt nun auch das Volk noch immer seine Geschichte um, wenn wohl die Sage längst durch Schrift, die Phantasie durch verständige Beobachtung verdrängt worden: das ergibt die historischen Volkslieder. Wenn wie seit dem vorigen Jahrhundert in Deutschland die poetische Kraft des Volkes hinsichtlich der Versbildung unter dem Druck des Gedruckten, der Zeitungen u. s. w. erlahmt, so setzt sich doch die phantasievolle Thätigkeit in der Geschichte noch immer in jenen Geschichten fort, mit denen sich das Volk betreffs seiner charakteristischen Lieblinge trägt. Prinz Eugen lebt noch im echten Sang und Klang: Prinz Eugenius der edle Ritter! Friedrich der Große hat eine ganze Sage, wenn auch nur in Prosa; er, der „alte Fritz“, der alte Dessauer, Schwerin, Seydlitz und seine Reiter, Ziethen und seine Husaren wie die Gegner Maria Theresia, Laudon, Trenk mit den Panduren und Kroaten, Napoleon, Blücher, Wellington u. A. haben ihren derartigen Sagenkreis; auch Bismarck schon u. s. w.

Alt-einfache Thierfabe entwickelt sich unter günstigen Umständen, meistens nach der Zeit des großen Heldenepos, zum kunstvoller gestalteten Gedicht. Doch stellt sich eine solche Zeit dem Thier selten naiv gegenüber. Es geht dann wie ähnlich bei Gelegenheit der alten Göttergeschichten und selbst der Heldenfabe. Mit leiserer oder kräftigerer Ironie tritt wohl der Dichter auch diesen gegenüber; Thiergeschichten aber bieten sich ihm so recht dar, um dem Humor freieren Lauf zu lassen, als bei jenen der altgewohnten Verehrung des Volkes erwünscht ist. Ihre Dichtung wird dann also gerne humoristisch, Träger der Ironie, des Sarkasmus. Heiter humoristisch haben wir eine solche im griechischen Froschmäusekrieg; eine schärfere, ironisch und sarkastisch gestaltete unser deutsches Mittelalter im Reinecke Fuchs, der durch Göthe's Bearbeitung voll in unsere jetzige Literatur wieder eingreift.

Aus der christlich-religiösen Sage, dem Didaktischen zuneigend, entwickelte sich im Mittelalter die Legende, die poetische Erzählung aus dem Leben der religiösen Heroen und Vorbilder.

Auf dem Höhepunkt der Epik ist auch das subjective Element zum Durchbruch gekommen. Wenn die Epik in der Blüthe steht, beginnt die freie Lyrik sich zu entfalten; wenn die Epik abblüht, die Lyrik in Blüthe steht, beginnt bei regelrechtem Verlauf die Durchdringung des Objectiven und Subjectiven im Drama.

Die spätere Epik zeigt Neigung ins Lyrische, stellenweise auch ins Dramatische zu fallen. Das Dramatische zeigt sich in der strengeren oder streng dialogisirenden Behandlung, wo der Dichter nichts erzählt, sondern Alles oder fast Alles durch den Mund der vorgeführten sprechenden Personen erklärt (im griechischen Idyll sowohl, wie in schottischen Balladen und anderen Volksliedern). Ebenso durchsetzt Lyrik mehr und mehr das epische Gedicht. Die Erzählung in der Liedform, das balladenartige Lied (z. B. der

König von Thule), dann die Ballade (ursprünglich so viel wie Tanzlied) und Romanze gehören hierher. Darüber in der Lyrik. Epischer Stil verlangt einfache Vers- und Strophenbehandlung. Zusammengefügtere Bildungen, verschlungene Reimformen weisen mehr ins Lyrische.

Das künstliche Epos, gewöhnlich Kunstepos genannt im Gegensatz zum Volksepos, hat nach Schwächen, wie nach Schätzenswerthem sein Hauptvorbild gehabt an Virgils Äneide. Diese leidet häufig an den Fehlern, welche entstehen, wenn nicht bloß gelernt und das Gelernte zeitgemäß angewandt, sondern direct nachgeahmt wird. Wenn ein Dichter einen alten Stoff, Sage, Mythe oder was es sei, wählt, diesen aber nicht künstlerisch so durchdringt, daß Wesen und Erscheinung sich entsprechen, d. h. wenn es ihm nicht gelingt sich in die Anschauungsweise zu versetzen, welche dem Stoff gemäß ist, so fehlt von vorn herein der gesunde Boden für das Ganze. Die Dichtung ist in sich unharmonisch. Virgil wählt eine Sage aus der heroischen Zeit, aber sie ist kaiferlich-römisch behandelt. Seine Figuren entsprechen den Namen eigentlich nirgends, so bedeutend sie in ihrer Art sein mögen; bald sind sie allgemein, bald römisch modern. Man sehe die bewunderte Scene von Nisus und Euryalus und vergleiche sie mit der nächtlichen Spähe des Odyßeus und Diomedes bei Homer! Virgils Nachahmung ward für eine Reihe von Dichtern verhängnißvoll, welche die göttliche Leitung, den Schutz und die Feindseligkeit der Götter oder göttlicher Schutzgeister nach Homers Vorbild als zum Epos nothwendig angesehen und in dasselbe hineingetragen haben. Was beim Homer ein lebendiger Gott ist, ist bei Virgil nur eine Maske, ist Maschinerie. Seine Zeit verlangte neue Anschauungen, neue Ideale; zwischen Homer in Nachahmung und seiner modern römischen Bildung schwankend, brachte er es nicht zu harmonischen Gestaltungen, noch vermochte er ihnen wahres Leben einzuhauchen. Zwischen Inhalt und Behandlung, auf welche Nachahmung und Reflexion gewirkt haben, bleibt ein Zwiespalt, und daraus entfleht eine Kälte, welche alle Schönheiten, alles Sinnvolle und Edle im Einzelnen nicht tilgen können.

Firdusi ging voll in seine Gestaltenwelt hinein, ging dichterisch darin auf. Sein Schah Name ist ein herrliches Epos.

Wir können noch als besondere Art die höfischen epischen Erzählungen aufstellen, welche die Blüthezeit des Mittelalters uns gebracht hat.

Das höfische Epos des deutschen Mittelalters, um nur von diesem hier zu reden, ist meistens Bearbeitungspoesie. Ein fremder Stoff wird übertragen ins Deutsche, wird erzählt und zwar wird die Erzählung beeinflusst durch die Subjectivität des Dichters, durch welche wie durch ein gefärbtes Glas wir das Ganze betrachten. Nicht die Sache herrscht allein, sondern Stimmung und Betrachtung sollen nicht selten das Beste thun. Die Subjectivität war aber doch noch immer nicht ganz durchgebildet, daß sie sich nach jeder Richtung hätte frei ausdrücken können. Es ging den Dichtern.

wie den Malern: Innigkeit, Sinnigkeit, Lieblichkeit, Gottverfunkenheit, feliges Lächeln und auch wieder harte, feste Züge konnten sie zeichnen und malen; mit der einsichtigen Beherrschung und daraus allein zu gewinnenden freien Handhabung der Gefühle war es aber noch schlimm bestellt. So bleiben wir immer bei wenigen Empfindungen stehen — Liebesinnigkeit, Frühlingsentzücken, Gottesminne u. dergl. Da man sich in der Subjectivität — das Neufte, Modernste jener Zeit — gefällt, so wird die überdies meistens mehr gedehnte, willkürliche als durch Inhalt bedeutende und durch maßvollen Wechsel spannende Kette von Begebenheiten unendlich durch lyrische Stellen auseinandergezogen; die Handlung wird zerrissen, der Zusammenhang entschlüpft, kurz das echt epische Element nimmt großen Schaden.

Deutsche Kaiser, ruhmreich, nationaler deutscher Gesinnung und gleich Karl dem Großen für die deutsche Dichtung beforgt und thätig! Deutsche große Kaiser nach Friedrich Barbarossa und eine Glückszeit! Was hätte man dann für die deutsche Nationaldichtung erwarten können, welche auch so die Nibelungen, Gudrun und vieles andere Schöne geschaffen hat! Hätten Geister wie Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue u. A. aus deutschem Leben Stoff und Dichtfreude geschöpft, statt aus der Fremde!

Wie bald, wie traurig schwanden unter dem Druck der Zeiten die Ideale, die, aus der Fremde hereingeführt, die alten verdrängt hatten in der Gunst der höheren Stände.

Der Dichter nur hat rechte epische Kraft, der auf seinem Volke ruht, den dieses mit feinen Interessen und Sitten, mit allen feinen Kräften trägt, dem es schon den Stoff im Ganzen vorgearbeitet hat! Die höfischen Dichter gaben Standespoesie. Mode waltete darin. Was mit ihr gilt, verliert auch mit ihr an Werth.

Je volksthümlicher ein Epos sein soll, desto weniger kann es ein Dichter erfinden. Man erfindet keine Welt, wie sie das Epos verlangt.

Mit einer gewaltigen Subjectivität, die aber in ihren strengen, großen Zügen, launenlos und keine Tändelei kennend, immer ins Bedeutende oder Leidenschaftliche arbeitend, einen ganz objectiven Eindruck auf den Hörer macht, so dichtet Dante seine göttliche Komödie. Den ungünstigen, vielfach unsinnlichen Stoff weiß er durch leidenschaftliche Eingriffe in seine Zeit, in sein Lieben und Hasßen häufig der Erzählung gerechter zu machen. Je mehr er dazu Gelegenheit hat, desto fesselnder sein Gedicht. Die Form desselben ist die der sich in einander schlingenden Terzinen. Ein Vers des Dreireims greift stets in die nächste Reihe über.

Am Ende kamen wir bis zu der Spitze,
 Wo sich der Felsentrümmer letzte zeigt.
 Mir glühte Wang' und Blut in solcher Hitze,
 Dafs ich, sobald ich mich hinaufgerafft,

Mich keuchend niederliefs auf einem Sitze.
 Mein Meister sprach: „Jetzt ziemt dir frische Kraft,
 Denn nimmer kommt der Ruhm dem zugeflogen,
 Der unter Flaum an weichem Pfühl erschlaft.
 Und wer durch's Leben ruhmlos hingezogen,
 Der läßt nur so viel Spur in dieser Welt,
 Wie in den Lüften Rauch, Schaum in den Wogen.
 Drum auf! wenn Mattigkeit dich niederhält,
 Wird sie der Geist, wird jeden Feind besiegen,
 Wenn er nicht wie der schwere Leib verfallt.
 Erklimmen mußt du noch weit längre Stiegen;
 Nicht g'nügt's, von hier gerettet fortzuziehn;
 Verstehe mich, so wirst du nie erliegen!“
 Da stand ich auf

(Dante: Hölle 24. Gefang nach K. Streckfufs.)

In der göttlichen Komödie fehlt zum rechten Epos die schön sich entwickelnde, mannigfaltige Handlung. Es ist ein gleichmäßiges Abspinnen: Gang durch Hölle, Fegfeuer und Paradies. Diese Eintönigkeit des Ganzen kann durch die Menge des Erzählten nicht gehoben, schließlich nur verstärkt werden. Nur die kolossale Kühnheit, Kraft und Energie kann diesen Fehler so weit vergessen lassen, wie es bei der gewaltigen Dichtung trotzdem geschieht.

Ariosto griff den, allen gebildeten Ständen seiner Zeit bekannten, in Dichtungen und Erzählungen durcharbeiteten Stoff des Mittelalters von Karl dem Großen und seinen Paladinen auf und gestaltete daraus ein reizendes Gedicht, den rasenden Roland. Auch er verzetzt sich nicht in die Heldenzeit, sondern behandelt seinen Stoff subjectiv. Aber er hebt diese Disharmonie durch den freiwilligen, im Komischen ausgesprochenen Verzicht. Üppig und schalkhaft ist seine Weise; er schuf das schöne humoristische Epos, mit allen Fehlern und allen Vorzügen des Humors und folcher Verschmelzung. Hätte er seinen Stoff weniger zerfplittert und ihn kunstvoller beschränkt, so würde seine heitere Idealwelt uns noch schöner vor Augen schweben.

Taffo wählt großen geschichtlichen Vorgang; aber wie Virgil seine Gründung Latiums behandelt, so er sein befreites Jerusalem. Er ahmt Virgil nach. Bei Ariosto ist ein zuviel des Guten, aber sein romantischer Stoff und die kecke Behandlung schießt sich zusammen; Geschichte stört uns nirgends. Bei Taffo aber werden wir häufig auseinandergeworfen durch die Art und Weise, wie die Geschichte und die Phantasiegebilde durch einander spielen und die aus Virgil hergenommene Göttermaschinerie trotz der Geschichte agieren muß. Taffo hat geschichtliche Figuren und doch wenig Zeichnung, fast nur lyrisches Colorit. Sentimentalität, schöne Seelenhaftigkeit kann aber beim Epos nicht den Ausschlag geben, schadet im Gegentheil meistens. — Das Vermaß der Italiener für die lyrisch-epischen Gedichte ist die Stanze.

Verſe mit dreifach ſich hindurchſchlingenden Reimen werden durch einen zuſammenſtehenden Doppelreim (gepaarten Reim) zu einer Strophe geſchloſſen. Jede Strophe hat dadurch vollen Abſchluß. Das Schema iſt alſo a b, a b, a b, c c:

Armida lächelt, ohne ſich zu wenden,
 Und ſpiegelt ſich und ſetzt die Arbeit fort.
 Sie flicht das Haar und ordnet mit den Händen
 Die reizende Verwirrung hie und dort.
 Dann um den Reiz des Ganzen zu vollenden,
 Verſtreut ſie Blumen, jed' an ihren Ort,
 Paart mit des Buſens eigner Lilienfülle
 Die fremde Roſ' und ordnet dann die Hülle.

(Aus Taſſo. Nach J. Gries.)

Über Milton hinweg nenne ich das Werk, welches die neueſte große Epoche unſerer deutſchen Literatur einleitete: Klopſtocks Meſſias. Der Stoff war in religiöſer Beziehung der allergrößte, ganz allgemein bekannt; der Griff in ſo weit für ein Epos glücklich. Klopſtock wandte ſich durch den Inhalt an das ganze Volk. Aber religiöſe Stoffe ſind in ſo weit leicht für das Epos gefährlich, als religiöſe Innigkeit ſubjectiver Art darin eine drohende Klippe iſt. Wer den breiten epischen Strom verläßt und ſich auf dieſe Altwaſſer und Binnenteiche der Subjectivität und Lyrik begiebt, kommt nicht leicht und ohne aufzuſitzen ans Ziel. Der Umkreis der Dichtung von der Kreuzigung und Verklärung des Meſſias begreift keine beſondere Vielheit oder Mannigfaltigkeit, wie ſie für ein großes Gedicht nothwendig iſt, das an Umfang mit den großen Epen des Alterthums wetteifern ſoll. Der Dichter, welcher ſich nicht beſcheidet und den Umfang dem Inhalt anpaßt, muß dehnen und ſtrecken und füllen. Auf Erden iſt nicht viel zu melden; die Paſſivität der Jünger, unter welchen des hitzigen Petrus einziger Hieb auf den Knecht doch wenig oder nichts befagt, iſt lähmend; nicht einmal ihre Charakteriſtik iſt recht ausgebildet; ſo greift der Dichter — Homer vor Augen — in den Himmel und ſchafft ſich eine überirdiſche Welt. Aber hier verliert er den Zuſammenhang mit dem Volksbewußtſein; er erdichtet ſubjectiv eine Reihe Geſtalten, die er mit der höchſten Wichtigkeit ausſtattet; er tritt aber dadurch aus dem epischen ſicheren Gebiet in die ſubjective Phantaſtik hinüber. Er fühlte den Mangel an Handlung des zur Erzählung Paſſenden mehr und mehr nach dem bewegten Anfang. Die Gefühlshöhe, die Inbrunnſt, zu welcher der Stoff Veranlaſſung gab, ſollte aushelfen, lyriſche Leidenschaft verwechſelte der Dichter mit epischer Bewegtheit. Einmal in dieſen äſthetiſchen Fehler gefallen, ging er darin weiter und weiter, von Gefang zu Gefang ihn ſteigernd. Er ſah im religiöſen Gefühlsausdruck den Höhepunkt und er ſchrieb ſich immer mehr zur Schwärmerei und Verzückung. Aber Verzückung, Überſinnliches, Unausſprechliches, wo der Dichter nur zu „ſtam-

meln“ vermag, ist den Thaten und Gestaltungen des Epos nicht förderlich, sondern läuft ihnen entgegen. Der ebenso crasse Gegenfatz, den er durch das Teuflische brachte, that es auch noch nicht, um die daraus hervorgehende Monotonie zu heben.

Auf die Größe und Bedeutung der Messiasdichtung ist hier nicht näher einzugehen. Man sollte sie wieder mehr lesen, namentlich unsere jungen Dichter; die Messiasdichtung hob ihrer Zeit die Poesie mit einem Rucke aus der Erbärmlichkeit; sie kann auch heute noch dienen, um aus der Genrehaftigkeit der Dichtung den Blick auf große Phantasie zu richten. Man klebt heut so viel am Boden oder macht nur kurze Hüpf darüber, und kennt dabei Klopstocks Messias kaum noch. Man lerne doch wieder von ihm, wie ein Dichter fliegt; seine Fehler braucht man nicht nachzuahmen. — Klopstock wählte, den steifen Parademarsh des Alexandriners verschmähend, den Heldengang des Hexameters:

Unterdess eilte der Seraph zum äußersten Schimmer des Himmels
 Wie ein Morgen empor. Hier füllen nur Sonnen den Umkreis,
 Und gleich einer Hülle, gewebt aus Strahlen des Urlichts,
 Zieht sich ihr Glanz um den Himmel herum. Kein dämmernder Erdkreis
 Naht sich des Himmels verderbendem Blick. Entfliehend und ferne
 Geht die bewölkte Natur vorüber. Da eilen die Erden
 Klein, unmerkbar dahin, wie unter des Wanderers Fusse
 Niedriger Staub, vom Gewürm bewohnt, aufwaltet und hinsinkt.
 Um den Himmel herum sind tausend eröffnete Wege,
 Lange nicht auszufehende Weg', umgeben von Sonnen.

(1. Gefang.)

Nennen wir literaturgeschichtlich auch jenes humoristische Epos, mit welchem Wieland uns seiner Eigenthümlichkeit gemäß beschenkte: Oberon. Das bedeutendste humoristische Epos unseres Jahrhunderts, mit den Schwächen des Humors und mit den speciellen Fehlern seines großen Dichters ist der Don Juan Byrons. Auf die Leistungen und Versuche unserer Zeit im Epischen und Lyrisch-Epischen ist hier nicht einzugehen. Ich nenne kurz Walter Scotts, Byrons lyrisch-epische Erzählungen; von Neueren nur: G. Kinkel (der sinnige klare Otto der Schütz), Mofen, Anast. Grün, Roquette, Rud. Gottschall, Wilh. Hertz, der mittelalterliche Stoffe in meisterhafter Sprache mit tiefstem Verständniß und heißer Leidenschaftlichkeit neu gedichtet hat, J. Große (das Mädchen von Capri, Farek-Mufa u. a.), Paul Heyse (die Braut von Cypern im holden Reimklang der Stanze u. a.), Geibel, Lenau, Bodenstedt, v. Schack, Hamerling, Jordan und Hermann Lingg, dessen Völkerwanderung den großartigen Erscheinungen jetziger Dichtung angehört.

Wir Deutschen haben jüngst siegreich Weltgeschichte gemacht, statt wie bisher für andere Nationen doch immer in der Rolle des leidenden Theils,

der es nicht besser verdient, zu bleiben. Jetzt haben wir eine Zeit, die Stoff bietet auch für das große Epos.

Seit vielen Jahrhunderten fehlte uns der große Hintergrund oder ein Standort, der ruhige Ausficht in schöne Ferne gewährte. Unsere nationale Epik hatte nicht den Punkt, um zu stehen und den Hebel anzusetzen. Mit der kleinstaatlichen Ausschließlichkeit, die allein sich bot, war dem ganzen Volk nicht genützt. Jetzt werden wir eine Nation; wir hatten einen siegreichen Nationalkrieg, in welchem durch alle männliche Tugenden jener in Eitelkeit unsinnige Feind besiegt, zu Boden gestoßen wurde, den die Welt als in Furie unwiderstehlich zu bestaunen gewöhnt war. Das nationale Epos wird kommen, welches auch geschichtliches Volksleben nutzt und sich nicht wie Göthe in Hermann und Dorothea nothgedrungen auf das enge Bürgerleben beschränken muß, um die Disharmonien zu vermeiden, welche bisher von unserem politischen Leben unzertrennlich waren. Mehr als wir selbst meistens ahnten, war uns die fröhliche Sicherheit, der kühne Lebensmuth abhanden gekommen, ohne den wir keine lebensfrischen Ideale bringen können, wie sie jedes schöne Epos voraussetzt. Seit Jahrhunderten rangen wir immer nur für unsere Erhaltung. Jetzt fangen wir an zu empfinden, wie die schöne Sicherheit, das ruhige Selbstvertrauen auf die eigene Volkskraft und edler nationaler Stolz erhebt. Verdienen wir fernerhin das Glück durch Opfermuth, Kraft und Verständigkeit! Lassen wir uns dabei nicht in Einseitigkeit reißen, sondern haben wir immer das Voll-Menschliche, das Edel-Schöne im Auge, so werden wir auch durch schöne Ideale den großen Ereignissen und Erfolgen gerecht werden und für Jahrhunderte dauernde Gestalten schaffen können, die leuchtende Vorbilder bleiben für spätere Zeiten.

Eigentliche Lehrhaftigkeit ist, wie dargethan wurde, aus der Poesie verbannt. Die didaktische Poesie ist nur eine Mischgattung. Sobald das Lehrhafte nicht in der Phantasie völlig aufgearbeitet ist und die Absicht zu belehren noch hervorsteht, tritt ein Widerspruch zwischen Inhalt und Absicht und dem wahren Wesen der Poesie ein. Es giebt einige Arten, welche sich mehr oder weniger nah an dieser Grenze hinbewegen, einige, welche absichtlich, weil dergleichen für einen Höhepunkt als Verbindung der Poesie und der ethischen Lehre gehalten wird, die poetischen Grenzen überschreiten und Zwitter zwischen wahrer Poesie und Wissenschaft sind.

Die Fabel erzählt, statt eine trockene Lehre zu geben, einen Fall, aus dem man sich die Lehre selbst heraussehen soll. Sie giebt eine kurze, direct und in knaptester Weise um die Lehre als Inhalt sich drehende, aber völlig sinnlich-verarbeitete Geschichte. Diese allgemeine poetische Gestaltung würde sie aber noch nicht von der gewöhnlichsten Erzählung unterscheiden. Ihre poetische Thätigkeit prägt sich nun dadurch gleich besonders aus, daß der erzählte Fall aus dem gewöhnlichen Leben in das Reich der Phantasie und

zwar des an sich Unmöglichen verlegt wird: ins Fabelreich, wie wir danach fagen, wo die Thiere und das Leblofe denken und fprechen wie die Menfchen. Daß die Sache noch etwas Anderes zu bedeuten habe, wird fchon dadurch gekennzeichnet; andererseits wird fie aber naiv als ganz wirklich erzählt, und damit von vornherein die Vermuthung abgefchnitten, daß es fich um ein ganz reines, willkürliches Phantafie-Spiel handle. — Wegen ihrer naiven Darftellung verlangt fie einfache erzählende Form und verträgt felbft Profa. — Die Moral befonders anzuhängen ift poetifch fehlerhaft, didaktifch die gewöhnlichfte Art, die Brücke von der Phantafie zum Verftande zu fchlagen oder den Hörer gleichfam mit der Nafe darauf zu ftößen, daß er aus der Gefchichte nun die und die Lebensregel zu ziehen habe.

Die Parabel (*παραβολή*, Nebeneinanderftellung) veranfchaulicht eine wichtige Lehre durch ein Beifpiel aus dem Menschenleben, das als felbftftändige, durchgeführte Gefchichte behandelt ift. Die finnliche Veranfchau-lichung macht fie der populären Lehre werth; ihr Inhalt ift je better, je kundiger und verftändlicher er Allen ift und verlangt Einfachheit der Auf-faffung und Form. Das Freie Phantafifche, das im Wunderbaren der Fabel liegt und wirksam werden kann, ift ihr nicht eigenthümlich; das befchauliche Element waltet ihrem Zweck gemäß in ihr vor.

Richtig behandelt gehören diefe Formen noch ganz der Poefie; das Lehrhafte ift in ihnen aufgearbeitet; doch ift ihre poetifche Bedeutung nur befchränkt; es ift poetifche Kleinarbeit, die allerdings fehr nützlich fein kann.

Der Spruch, das Sprichwort ift die kürzeft didaktifch-poetifche Form. Echter Spruch hat immer Anfchaulichkeit, Bildlichkeit des Ausdrucks. So lange er direct als lebensvolle Willensbeftimmung des Hörers auftritt, ift er nicht ganz trockene Lehre, fondern ift poetifch.

Wird ein der Phantafie durchaus unzugänglicher Inhalt in Verfe gebracht, etwa um better behalten zu werden im Gedächtniß, fo ift damit, wie fchon früher gefagt, noch keine Dichtung geliefert. Wird eine Belehrung für die an abtracter Denkkraft Schwächeren oder für diejenigen, welche alles Abtractere langweilig finden, dadurch mundgerechter gemacht, daß fo viel wie möglich vom Inhalt verfinnlicht und durch allgemeine poetifche Steige-rung des Ausdrucks lebendiger gemacht, dazwifchen aber viel Lehrhaftes ganz einfach belaffen wird, fo kommt der Zwitter zwifchen Wiffenfchaft und Poefie heraus, den manche Zeiten für die ideale Harmonifirung beider gehalten haben. Je nach dem Stoff ift ein folches Gedicht nun poetifcher zu ge-ftalten. Wenn eine ftetige Entwicklung zu geben möglich ift, die fich an finnliche Vorgänge anfnießt, ftatt einer breiten Befchreibung und eines un-finnlichen Inhalts, fo ift eine bedeutendere Poefie möglich. Den Ackerbau befchreiben, ift unpoetifch, aber den Ackerbauer bei feiner Arbeit in den ver-fchiedenen Jahreszeiten verfolgen, giebt einen nicht unpoetifchen Vorwurf.

Virgils Georgikon ist ein Beispiel. Über die Alpen ein beschreibendes Lehrgedicht machen, schematisch Alles abhandelnd, giebt keine Poesie. Ein Gang durch die Alpen kann poetisch behandelt werden. Hallers Fassung, welche den Kern seines Gedichts ausmacht, (mit welchem die zumeist citirten breit malenden Stellen nicht verwechselt werden dürfen,) daß er das Leben der Alpenbewohner durch den Wechsel des Jahres uns 'vorführt, ist geschickt, wengleich auch eine solche Behandlung nie mit der frei poetischen verglichen werden kann, mögen Einzelheiten oder das Einzelne auch zum Herrlichsten gehören. Es giebt dann doch nur ein Aufreihen von Schönheiten auf einen Faden, kein höheres Kunstwerk. Darauf sehe man z. B. den in seinen Schilderungen wundervollen Childe Harold von Byron an.

Tritt die lehrhafte, bessernde Absicht satirisch oder strafend auf, so gilt auch dafür das soeben im Allgemeinen vom Lehrgedicht Gefagte. Ein bloßes Hecheln, Bewitzeln, Niederreißen, Schelten, Strafen kann es nicht an sich poetischer machen. Höheren Schwung nimmt die Satire erst, wenn der Satiriker, wie Schiller so schön auseinandergesetzt hat, ein Ideal vor Augen hat und gegen dieses nun heiterer oder ernster oder ergrimmt das Getadelte hält. Durch solche Idealität, auch beim Streit- oder Strafgedicht durch das Moment der Leidenschaftlichkeit, welches an sich von poetischer Wirkksamkeit zu sein pflegt, können die genannten Dichtungsarten poetische Bedeutung bekommen.

Was die Dichtung in prosaischer Form betrifft, so gelten die Forderungen hinsichtlich der Harmonie von Inhalt und Form, welche oben aufgestellt wurden. Die Form ihres prosaischen Ausdrucks ist natürlich nicht gleichgültig, wie dies auch die Rhetorik weiß. Namentlich je kleiner der Inhalt, desto mehr muß nach Umständen die Sprache auf das dichterische Element berechnet werden. In dem großen Roman ist das Ganze die Dichtung; die einzelne Stelle ist ein so kleines Theilchen, daß sie an sich nicht von hervorragender Wichtigkeit ist. Die Idee, die ganze künstlerische sinnliche Handhabung des Stoffs lassen den Roman immer Dichtung bleiben; im Einzelnen verträgt er auch das wissenschaftliche und ethische Moment; je mehr derselben er zählt, desto gewöhnlichere Redeweise wird er oder muß er zeigen, um nicht zum Inhaltsfehler auch noch den der Disharmonie mit der Form zu machen.

Die Prosa, sagt Aristoteles in der Rhetorik, darf weder wie Verse abgemessen sein, noch auch alles Zeitmaßes entbehren . . . denn das Unbestimmte und Regellose ist unerquicklich und unfaßlich. Was nun Alles bestimmt und regelt, ist die Zahl, und die Zahlbestimmung für die äußere Form der Rede ist eben das Zeitmaß, von dem auch die Versfüße Abschnitte sind. Deshalb muß eine Rede ein Zeitmaß haben, aber kein Versmaß. Dies gilt allgemein, aber ganz besonders hier.

Das Zeitmaß für die Prosa der Dichtung ist sehr verschieden, bald kurz,

bald lang, so gut kurze und lange Verse in Dichtungen gebraucht werden. Nie darf eine dichterische Prosa aber Längen gebrauchen, wie etwa schon die Prosa der Geschichte oder gar allgemeine wissenschaftliche Redeweise, weil alsdann ganz der Sprachrhythmus dem Ohre verloren geht. Man sehe sich das Märchen, sowie Sprichwort und Fabel an, welche, wie oben bemerkt, zur prosaischen Behandlung neigen, wie kurz gemeinlich ihr Zeitmaß ist: Es war einmal ein König, der hatte drei Söhne, die waren ihm gar lieb. Und da er sterben sollte, da gab er dem ersten Sohne das Reich und alle fahrende Habe u. f. w. Oder die Erzählung: Nun pflog der Schmied in der Rula großer und harter Arbeit bei Nacht, und brannte und hitzte das Eisen und schlug dann mit dem großen Hammer darauf und fluchte und schalt zu allen Malen den Landgrafen und sprach: Nun werd hart, Du schmählicher, böser, unfeliger Herre! u. f. w. Die beste Belehrung, wie die Prosa der Dichtung zu behandeln, giebt die Bibelübersetzung Luthers. Ganz allgemein läßt sich fordern: Geschlossene, möglichst einfache Satzbildung und Aneinanderreihung der Sätze, von denen jeder ein möglichst volles Bild geben soll. Alles wissenschaftliche Deduciren, Einschachteln und die Anschaulichkeit störende Unterbrechen der Gedanken, Verclausuliren, näheres Definiren u. dergl. ist zu verbannen, ist nur ausnahmsweise und dann eigentlich nur komisch zu gestatten. Dagegen ist auch die bestimmt rhythmische Form und der hochpoetische, in Bildern, Metaphern u. f. w. schwebende Stil der Poesie, sowie der übermäßig dramatische für die Erzählung in Prosa zu vermeiden. (Mehrere neuere Romane sind manieristisch in ihrem prosaischen Stil. Den hochpoetischen kommt auch, wie gesagt, poetischere Sprache zu; aber es reißt auch für andere nach dem Vorbild von Scheffel und G. Freytag die Unfitte ein — und dieselbe erstreckt sich z. B. auch schon auf Einleitungen von historischen Werken — ganze Seiten in einem bestimmten Rhythmus zu bringen, so daß man durch einfache Abtheilung Alles in Verse auflösen kann. Dies ist nicht schön, sondern störend, nicht stilvoll, sondern manieristisch.)

Es ist oben dargethan, wie sich Inhalt und Form bedingen. Wer die prosaische Form wählt für seine Erzählung, hat dadurch von vornherein auf Alles Verzicht geleistet, was nur in der idealen Form würdigen Ausdruck findet — es sei denn daß er komische Wirkungen erzielen oder ganz unbesangene Naivetät geben will, die von einem solchen Widerspruch zwischen Phantasie, z. B. zwischen eigentlichem Wunder und Wirklichkeit nichts weiß. Eine Erzählung, die den Anspruch macht, ein Stück wirkliches Leben ganz real zu geben, muß prosaische Form haben, lautet anders gefaßt der Satz.

Um die Haupterzählungsform der neueren Zeit, den Roman, hier zu besprechen, so entwickelte sich dieser aus dem voll-poetischen Epos. Wie schon bemerkt, zeigte er lange Zeit jene Disharmonie zwischen dem Phantasie-Inhalt und der Prosa-Form, die besonders in den Amadis-Romanen so auf-

fällig und dem guten Don Quijote und manchem seiner Zeitgenossen so gefährlich ward, weil durch solche unaufgelöste Vermischung von Wirklichkeit und Wunderbarem statt schöne Phantasie Unsinn und eine verwirrende Phantastik herauskommt, die dem, der für sie schwärmt, allen Boden unter den Füßen entzieht. (Die Vermischung von Ideal und Wirklichkeit mag man an Nero und Ulrich von Liechtenstein, Stürmern und Drängern und Romantikern studiren. In vielen Erzählungen der letzten tritt jener Widerspruch zwischen Phantasie und Wirklichkeit, noch greller gemacht durch die profaische Form, als grauenhaft, wahnwitzig zu Tage.) Allmählich entwickelte sich der Roman in Form und Wesen übereinstimmend und ergab das neue, profaische Epos, wie man ihn genannt hat, welches die Grundregeln mit dem reinen Epos gemein hat, aber in allem der profaischen Fassung gemäß modificirt ist. Aus der Phantasie-Welt sind wir mit voller Absicht in die wirkliche gestellt. Innerhalb des Wirklichen schaltet die dichterische Phantasie wieder frei. Alles Übernatürliche ist somit z. B. auf das Außerordentliche herabgestimmt. Nirgends darf ein Bruch mit der Realität oder, was gleich ist, mit dem in der Wirklichkeit für möglich Gehaltenen eintreten.

Was der Roman auf der einen Seite durch seine realistische Form verliert, gewinnt er auf andern Gebieten wieder gegen die ideale. Büßt er an Höhe ein und erlaubt keinen Phantasie-Flug wie das voll-poetische Epos, so bekommt er nach der Breite des Lebens Raum. Gegen die ideale Kraft, an welcher er verliert, gewinnt er an stofflichem Interesse, da er ein unmittelbareres Spiegelbild des Lebens ist — er wird freilich dadurch auch leicht zur Didaktik verführt und zu übermäßiger Breite oder modischer Pflege einzelner, gerade für interessant geltender Zustände der Gesellschaft. Der Hörer, kann sich z. B. mit den Helden der Romane leicht identificiren, da die Erzählung sich auf wirklichem Boden bewegt, während die Ideale des Epos über ihm schweben und er immer einen Abstand zwischen sich und ihrer Welt gewahrt, der freilich die schöne, reine, ideale Sehnsucht und das Streben nach dem Idealen weckt. Daß der Roman in schöner Weise seine Kraft ausnutzen muß und sich dem wirklichen Leben anlehnen, sich, nicht flach, aber breit und weit im guten Sinne darin ausdehnen soll, versteht sich.

Der Roman entstand in der Zeit und aus Dichtungen der Zeit, in welcher die Liebe zwischen den Geschlechtern, die Minne ein Hauptgegenstand der idealen Phantasie geworden war: das Geheimniß der Herzensneigungen, das Sehnen, Leiden, Ringen der Liebenden, sich zu besitzen. Liebe und außerordentliche, der Zeit gemäß bis ans Wunderbare streifende Begebenheiten bildeten meistens den Inhalt und gelten bis auf den heutigen Tag als das Wesentliche des sogenannten Romanhaften. Ganz richtig beschränkten sich jene Romane meistens auf die Erzählung, wie die Liebe entstanden und wie

ihr Ausgang war, d. h. ob die Liebenden zur Vereinigung kamen oder nicht. Mit der Ehe oder dem Tode schloß die Geschichte ab.

Es ist die Liebe ein Ewiges, ein Hauptfächliches im Menschenleben, wie sie Mann und Weib eint; sie ist überdies an sich idealisirend und bleibt daher ewig ein Hauptstoff für die dichterische Darstellung. Sie ist aber durchaus nicht einziger Stoff für die große profaische Erzählung, am wenigsten ist diese auf die Liebe als „Verliebtsein“ der jugendlichen Liebe beschränkt. Der Roman kann zum Thema ebenso gut die Ehe behandeln, ebenso gut andere wichtige menschliche Verhältnisse wählen. Wir sehen heutigen Tags auch den eigentlichen Liebesroman nicht mehr an der Spitze, sondern den sogenannten culturgeschichtlichen Roman vorwalten.

Alle Compositions-Forderungen für das Epos gelten auch für den Roman: Interesse, Bedeutung, Einheit in der Mannigfaltigkeit u. s. w. Das Triviale und ganz Phantasielose ist an sich ausgeschlossen. Damit fallen eine Menge Romane, welche die Alltäglichkeit und Langweiligkeit alltäglichen Lebens zu schildern sich zur Aufgabe gemacht zu haben scheinen. Ein Roman als Kunstwerk soll Einheit haben. Einheit der Person giebt noch keine genügende Einheit. Hundert Geschichten von einem Manne erzählt, geben noch keine einheitliche Erzählung. Alles Aneinanderreihen von Abenteuern, Anekdoten u. s. w. hat also noch nichts mit der Einheit des Kunstwerks zu thun, welches höhere geistige Zusammenfassung verlangt. Nehmen wir die Odyssee auch hier als Beispiel, so ist des Odysseus Sehnsucht und sein Bestreben in die Heimath zurückzukehren die treibende Kraft. In den Abenteuern ist Maß gehalten und ist Mannigfaltigkeit, nicht bloß Vielheit gegeben; sie zeigen den zur Heimath und Gattin Strebenden im schönsten Lichte; Gefahren von den Elementen, wilden Völkern so wenig, wie göttliches Wohlleben und Götterliebe bei der Circe und Kalypso und menschliche Glückseligkeit bei den Phäaken vermögen ihn zurückzuhalten. Der Dichter hat sich wohl gehütet, was ihm leicht geworden wäre, noch zwanzig Abenteuer zu erzählen, so daß die Vielheit oder selbst Mannigfaltigkeit die Einheit überwuchert hätte. Dem Streben des Odysseus steht das retardirende Schicksal, der Zorn Poseidons u. s. w. entgegen. Die Mannigfaltigkeit der Lagen wird dadurch herbeigeführt. In ähnlicher Weise muß nun jede Einheit durch Mannigfaltigkeit und Wechsel aufgelöst werden. Hierbei ist zu bemerken, daß man dies für den Wechsel und die Mannigfaltigkeit einer umfassenden epischen Dichtung nothwendige Hinausschieben des Ziels nicht der Art auffassen und übertreiben darf, daß der Held des Romans durchaus eine retardirende Persönlichkeit sein müsse.

Er kann es sein und der Dichter kann die äußeren Umstände wirken lassen, um ihn fortzuschieben und die durchaus nöthige Bewegung hervorzubringen. Er kann aber auch durchaus energisch sein und die Umstände werden dann die nöthige Breite bewirken müssen, um ihn in den verschiedensten Lebenslagen zu zeigen. Die letztere Behandlung wird im Allgemeinen

wegen ihrer Lebendigkeit vorzuziehen sein; die erste zeigt viel Neigung für didaktische, also weniger dichterische Entwicklung und verfällt eher der Breite und Langweiligkeit. Göthe begann den Wilhelm Meister mit dem Helden als strebender Persönlichkeit; doch für das Streben, worin er begann, wußte er keinen richtigen Ausgang; es war zu sehr angelegt auf den Schauspieler und das Schauspielleben; statt daß Wilhelm, nachdem er das Bühnenleben durchgemacht, energisch das höhere wirkliche Leben, dessen schönen Schein der Schauspieler vielfach giebt, activ zu gewinnen sucht, macht ihn der Dichter dann mehr zum passiven Helden, so weit man von einem passiven Helden sprechen kann. Nun fehlt aber der Schwung, die treibende Kraft, das sichere Ziel, und Wilhelm bleibt im Allgemeinen stecken. Man kann den Wilhelm Meister wegen dieses Wechfels und der Behandlung des Stoffes, die in den letzten Theilen in mancher Beziehung in das 17. Jahrhundert zurückweist, in anderen wieder weit vorgreift, nicht musterhaft nennen. Er ist aber in feinen Schwächen nur zu oft Muster geworden; wie der Bildhauer sich wohl verhaut und dann den Schaden nicht mehr gut machen kann, sondern so gut es geht sich behelfen muß — ähnlich war es Göthe ergangen, dem beim Beginn das Ende seines Romans noch nicht deutlich vor der Seele stand. So wenig man eine unnatürliche aus dem Verhauenen hervorgegangene Stellung plastisch nachzuahmen hat, so wenig solche Compositionsfehler des Dichters.

Die Wahl des Stoffes für den Roman ist durchaus eine unbefchränkte innerhalb der genannten Forderungen. Die Gegenwart oder die Vergangenheit, ein engeres oder weiteres Bild kann gewählt werden. Im Allgemeinen wird, wo das Niedere im ästhetischen Sinne zur Geltung kommt, die humoristische oder komische Behandlung sich vernoethwendigen, wenn nicht das ästhetische Wohlgefallen aufhören soll; der Schelmen-, Gaunerroman u. f. w. lieben komische, der Alltagsroman mit dem Übermaß nicht-idealer Zustände die humoristische Behandlung im engeren Sinne. Das Alltägliche in idealer Auffassung hat der Idylle zu entsprechen. Salonroman, Familienroman u. f. w. sind nur besondere Stufen; der gute, umfassende Roman schränkt sich nicht auf eine Classe ein, sondern sucht das ganze Leben nach Hoch und Niedrig, Arm und Reich, Glück und Unglück zu umfassen, immer freilich mit Rücksicht auf die harmonische Einheit und die Harmonie der Theile. Mit crastem Wechsel ist nichts gethan. Die Dorfgeschichte unserer Zeit ist ein extremes Gegenstück gegen den Salonroman und einseitig, wie dieser, falls sie nicht als Idylle behandelt und als solche von der harmonischen Schönheit getragen wird; das gilt überhaupt vom ausschließlichen Ständeroman, Theater-, Künstler- (Maler-, Musiker- u. f. w.), Soldatenroman u. f. w. Natürlich muß irgendwo das Hauptgewicht liegen; die Lebensstellung des Helden bedingt schon, daß wir hauptsächlich einen Fürsten, Staatsmann, Gelehrten, Künstler, Krieger, Fabrikanten oder was es sei, und das entsprechende Leben gezeichnet finden,

aber das Lebensbild soll nicht craß, sondern nur soweit es das künstlerische Maß fordert, aus dem ganzen Leben herausgelöst werden. Eine nicht zu überwindende Öde und der Eindruck des Unnatürlichen ist sonst Folge, gerade wie in der Wirklichkeit selbst. Jene Stoffe sind deshalb vorzuziehen, welche an sich die Darstellung mannigfaltiger Lebenszustände ermöglichen und sowohl die höheren geistigen, wie die niederen Kräfte des Menschen zeigen. Die Dorfgeschichte, der Künstlerroman, der Salonroman u. s. w. sündigen hingegen nur zu oft. Eine Salongeschichte, in welche das arbeitende Leben höchstens als Bedienter hereintritt, ist sad und erscheint menschlich-unnatürlich. Alle solche einseitigen Behandlungen haben überdies die Neigung zu beschreiben, didaktisch zu werden. Da nun das allgemeine Leben dem Roman ein nothwendiger Hintergrund ist, das allgemeine Leben aber durchaus realistisch ist, so ist, um keinen Zwiefpalt hereinzubringen, dem Roman eine realistischere Behandlung mehr angemessen als die Steigerung ins Idealistische. Der realen Form der Prosa entspricht nur realerer Inhalt, natürlich in der allgemein idealisirenden Behandlung der Kunst.

Der humoristische, der komische, satirische Roman u. s. w. erklären sich aus dem Gefagten.

Der Lehrroman, der Tendenzroman sind Mischarten, welche namentlich denjenigen Classen der Gesellschaft zufagen, welche der dichterischen Anschaulichkeit zur Lehre noch bedürfen, und sich „bilden“ und unvermerkt belehrt werden wollen.

Daß wir in den letzten Jahrzehnten einen großen Aufschwung im Roman genommen haben, ist bekannt. Namentlich in der Kunst, den Fluß der Erzählung bei breiter Anlage und eingehender Charakterisirung zu erhalten, zeichnen sich mehrere unserer hervorragenden Romanschriftsteller aus.

Wenige Worte über die Stellung des Romans zur Geschichte und zu geschichtlichen Größen. Der Roman verlangt als Dichtung die größtmögliche Freiheit. Der Dichtung bleibt das Rein-Menschliche immer das höchste Ziel. Die Prosa läßt ihn an die Wirklichkeit knüpfen und die Wahrscheinlichkeit derselben erstreben. Dadurch entsteht nun zwischen Wahrheit der Geschichte und Roman weit leichter ein Conflict, als z. B. zwischen Geschichte und Drama. Die Vermischung von Wahrheit und Fiction verletzt im Roman weit eher; die Gebiete liegen sich zu nahe; das eine wird zu leicht für das andere genommen. Daher ist davon abzurathen, eine bedeutende, durch die Geschichte bekannte Person zum Helden zu machen, weil der Dichter zu sehr gebunden ist durch die Wahrheit, um frei dem Schönen nachstreben zu können, da jede Fiction, jedes Zudichten und Erdichten der Wahrheit Schaden thut. Geschichtlich bekannte Helden eignen sich deshalb besser zur Romangeschichte als zu Geschichtsromanen. (Alexanders des Großen Leben; Cyropädie; Leben Friedrichs des Großen, Leben Napoleons für das Volk; Kugler hat für seine Geschichte Friedrichs des Großen einen guten

Ton getroffen; Thiers in seiner Geschichte des Kaiserreichs versteht sehr gut zu dichten. Ihm ist der Effect durchaus nicht der Wahrheit absolut nachstehend, wie sehr er auch auf die Unparteilichkeit der Geschichte pocht; er hat eben so viel den dichterischen als den wissenschaftlichen Zweck vor Augen; die Gloire des französischen Volkes ist die leitende Idee und soll sein Werk für die Franzosen eine große Epopöe sein. Die deutschen Leser des Werkes von Thiers sollen dies nicht vergessen. Übrigens ist Thiers' Gloiremanie des ersten Kaiserreichs den Franzosen theuer zu stehen gekommen. Niemand hat sie so wie Thiers in ihren Unbesieglichkeitschwindel und Chauvinismus hineingehetzt.) Dagegen kann der Dichter trefflich bedeutende geschichtliche Ereignisse als Hintergrund und an geeigneten Stellen auch zur Belebung, zum höheren Eindruck des Scheines der Wahrheit geschichtlich bekannte Persönlichkeiten benutzen. (Im Allgemeinen lasse man aber dafür die Gegenwart und jüngste Vergangenheit aus dem Spiel. Der Dichter hat nicht tendenziös der geschichtlichen Kritik und Wahrheit vorzugreifen.) Walter Scott ist darin oft Muster. Der Roman wird dadurch an die Wirklichkeit geknüpft und verliert das Schemenhafte, das ihm sonst leicht anklebt und gegen die Prosa disharmonisch absteht.

Der Roman gehört durch seine Verbreitung und Beliebtheit zu den wichtigsten Bildungs-Erscheinungen unserer Tage. Sein Nutzen, sein Schaden kann ungeheuer sein. Doch repräsentirt darin der Dichter meistens nur Zeitaltern. Aber man denke etwa an den französischen Roman der letzten Jahre. Wie schlug, vom ganz Schlimmen abgesehen, das Interessante des äußerlichen Scheins bei den sogenannten Helden und Heldinnen vor über das innerlich Tüchtige, über Pflichtidealisirung. Die Dichter behandelten am liebsten Probleme, deren Lösung sie selbst so wenig wie Andere finden konnten, unter falschen Gesichtspunkten. Sie erregten, aber sie klärten nicht. Sie verwirrten mehr, als daß sie Positives hinsichtlich neuer Ziele brachten. Diese Art französischer Idealhelden können nicht Stand halten vor Männern, die ihre Pflicht thun und die großen Interessen nicht über ihre persönlichen Interessen außer Augen verlieren. Auf die französischen Romane fällt in dieser Beziehung ein großer Theil der Schuld der letzten französischen Niederlage. Was die englische Aristokratie anbelangt, so ist z. B. d'Israeli's Roman *Lothair* ein sehr schlimmes Zeichen für sie. Diese Menschen, die nichts zu thun haben und sich zu thun machen und besten Falls nach Ideen suchen, damit das sorgenlose Leben nicht zu langweilig wird — das sind nicht mehr die Männer der ehrgeizigen, politisch bewegten, in politischer Thätigkeit den Kernpunkt ihrer Existenz sehenden Aristokratie, die so mächtig war, weil sie so thätig und ganz bei der Sache war. Auch unser deutscher Roman ließ die Geldieberzeit mit dem großen Krachabschluß schon vorahnen. Der moderne Held mußte auch finanzielle und industrielle Superiorität besitzen. Vermögens-Conflicte wurden beliebt. Geld machen können ward die Lösung.

Man kann in dieser Beziehung grade im Roman einer Zeit und einem Volk den Puls fühlen. Es läßt sich nicht behaupten, daß derselbe jetzt gefund schlägt.

Auf alle einzelnen Arten der Erzählung ist hier nicht einzugehen, auf Anekdote, Schwank, gewöhnliche Erzählung u. s. w. Nur noch der Novelle sei hier gedacht. Sie entstand in Italien im Gegensatz zu den Erzählungen der Heldengeschichten und deren ausführlicher epischer Behandlung. Die Novelle ist ursprünglich die Erzählung einer, in der naheliegenden Vergangenheit geschehenen Begebenheit, die alles Beschreiben, alle Einzelschilderung der umgebenden Natur, der Menschen u. s. w. ausschließt, welche der breitere, umfassende Roman gestattet. Die wahre Novelle giebt wegen der Anforderung des stetigen Flusses, der Klarheit und Einfachheit der Erzählung ein treffliches Probestück für einen guten Erzähler ab.

III. Die Lyrik.

In der epischen Dichtung erzählte uns der Dichter Geschehenes, er selbst trat zurück. Die Begebenheiten und Dinge waren die Hauptsache. Er war nur der Mund, der getreu und schön zu berichten hatte. In der Lyrik dagegen ist Kern der Dichtung das subjective Gefühl, und alle äußeren Dinge und Begebenheiten sind nur dazu da, um die innere Gefühlskraft in ihrer ganzen Ausdehnung und verschiedensten Thätigkeit zu zeigen.

In der Lyrik verkündet das Menschen-Ich sich selbst. Es erscheint darin in seiner Eigenart, nach Lust oder Schmerz zu fühlen, danach im Leben getroffen zu werden und gegen alles Äußere, was das Leben für uns ausmacht, je nach der Individualität in persönlicher Empfindung zu reagieren. Es spricht die Menschenfee darin, die in dieser Weise die Welt in sich einfaugt und ausstrahlt und dabei Zeugniß ablegt von ihrer Befonderheit der Empfindung.

Das Gebiet ist grenzenlos; es wäre ein vergebliches Bemühen, es genau bestimmen, eintheilen und beschreiben zu wollen. Wir fahen überdies schon, wie unmöglich es oft ist, feste Grenzen zu setzen. Außenwelt und Innenwelt bestimmen einander; oft ist nicht einmal zu entscheiden, wo jene oder diese in der Art vorherrscht, daß wir von einer epischen oder von einer lyrischen Erzählung reden müssen. Der Dichter kann Alles bis auf seine Empfindungen wegwerfen, aber er kann auch nur mit Dingen reden, um doch nur von sich zu sagen, oder doch stets seine Empfindungen dabei durchklingen zu lassen. Und ebenso kann er beide durcheinander fließen lassen.

Wenn beim Epos der äußere Stoff die Einsicht schwieriger macht, so sieht man für die Lyrik leicht die Wahrheit des Wortes von Göthe: „Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens“. Schöne Lyrik setzt das Schöne in der eigenen Brust voraus.

Der Lyriker wirkt durch die Subjectivität. Ist sie nicht ungewöhnlich kräftig, reich und tief in Gefühl und Leidenschaft, der Geist nicht umfassend und hoch, kurz fehlen ihr außergewöhnliche Eigenschaften, so fehlt überhaupt die lyrische Berechtigung, Andere mit sich unterhalten zu wollen. Abgesehen von einer genialen lyrischen Kraft, welche durch Macht und Neuheit der Empfindung immer ihre Berechtigung in sich selbst trägt, gilt Schillers Kritik über Bürger, aus welcher wir hier einige Sätze citiren: „Mit Recht verlangt er (der gebildete Mann) von dem Dichter, . . . daß er im Intellectuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit ihm stehe, weil er auch in Stunden des Genusses nicht unter sich sinken will. Es ist also nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern, man muß auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug; man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also werth sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternemen darf, die Vortrefflichen zu rühren. Der höchste Werth seines Gedichtes kann kein anderer sein, als daß es der reine, vollendete Abdruck einer interessanten Gemüthslage, eines interessanten vollendeten Geistes ist. Nur ein solcher Geist soll sich uns in Kunstwerken ausdrücken; er wird uns in seiner kleinsten Äußerung kenntlich sein, und umsonst wird, der es nicht ist, diesen wesentlichen Mangel durch Kunst zu verdecken suchen.“

Es ist schwer, die Lyrik befriedigend einzutheilen. Eine allgemeine Theilung ergäbe sich nach Freude und Leid und doch, nur einfache Zeiten kennen solche entschiedene Trennung der Empfindung, wo wirklich nur Jubel oder nur Klage ist. Man scheidet gewöhnlich nach der Anlehnung des Gefühls an die Anschauung oder epischer Lyrik, nach reiner Lyrik und nach der Anlehnung an die gedankenhafte Geistesthätigkeit oder der Gedanken-Lyrik. Andre trennen nach Gefühl und Geist, wonach die fogenannte didaktische Lyrik von der eigentlichen gefondert wird.

Erinnern wir uns, wie beschränkt die Empfindung als ein sich selbst gegenständliches Gefühl in unentwickelten Menschen und Völkern ist. Die Völker in Urzeiten und barbarischen Zuständen sind darin wie die Kinder. Freude, Schmerz, Verzweiflung, Mitleiden, Muth, Zuneigung u. s. w. äußern sich durch das Ausbrechen des Gefühls in Jauchzen, Weinen, Schreien, Stampfen, zorniges Toben u. s. w. Die Aussage davon geschieht durchgehends der Art, daß das Factum genannt wird, welches die Empfindung erregt und

diese selbst als reine Affectäußerung von Jauchzen, Weinen, Händeringen, Haarraufen u. dgl. der Erzählung nachfolgt. Tanz, Musik (natürlich auch der rohsten Art, Pauke, Schelle, Trommel u. f. w.), Pantomime, dann Klage-Perfönen (Klageweiber) gehören noch zum vollen Ausdruck der Empfindung auf solchen Stufen. Es muß wirklich gejubelt oder geweint werden.

Der Ausgangspunkt ist natürlich die Improvisation, obwohl auch hiebei — grade in barbarischen Zeiten sucht der Mensch Alles schnell in feste Form zu bringen und dadurch zu bewahren — sich bald festere Formen herausbilden, womit dann die lyrische Kunstformung beginnt.

Z. B. es kommt die Nachricht eines Sieges: Der Feind ist geschlagen! Seine Todten bedecken das Feld! Seine Hütten gehen in Feuer auf! All seine Heerden sind unsere Beute! — Jeder Satz des Boten wird von der Schaar, die um ihn anwächst und mit ihm zieht, von Jauchzen, Freudensprung u. f. w. begleitet. Oder die Todtenklage erhebt sich um den Gefallenen. Nichts natürlicher als das Andenken an die Tugenden des Todten zu erneuen, den Schmerz dadurch zu fänstigen und zu verstärken, das Rachegefühl gegen den etwaigen Mörder wach zu rufen. Hier muß Weinen, Wehruf, Rache schrei jeden Satz der Erinnerung Seitens der Leidtragenden, der Klageweiber u. f. w. begleiten. Dabei wird sich diese Empfindung gewöhnlich dramatisch durch die verschiedenen Leidtragenden gestalten, indem der Erzähler vom Tode und die Angehörigen und der Chor wechseln. So z. B. singen die Chöre und die Frau in einer arabischen Todtenklage (aus Daumas: le grand désert): „Wo ist er? Sein Roß ist gekommen; er ist nicht gekommen; sein Geschoß ist gekommen; er ist nicht gekommen . . . wo ist er? — Man sagt, er ist todt, mitten durchs Herz getroffen. Er kämpfte für die Seinen. Man sagt, er ist todt. — Nein, er ist nicht todt! Seine Seele ist bei Gott. Wir sehen ihn wieder eines Tags. Nein, er ist nicht todt — (Die Frau:) Mein Zelt ist leer; mich schüttelt Kälte. Wo ist mein Löwe? Wo seines Gleichen finden? Er kämpfte nur mit dem Säbel. Er war ein Mann des Schreckens. Die Furcht ist nun im Stamm. (Beide Chöre:) Er ist nicht todt; er ist nicht todt! Er ließ Dir seine Stärke; er ließ Dir seine Kinder! Sie werden die Stützen Deiner Schultern sein. Er ist nicht todt.“ — Bei Freudensfesten in der Familie ist ein Ähnliches. Z. B. bei der Heimführung einer Braut knüpften viele Völker gern an Pantomimen, etwa die einer Entführung, oder an Erzählungen von einer Liebe der Gottheit; Tanz, Musik begleitet die Improvisation — wie wir auch noch auf manchen Bauernhochzeiten in verschiedenen Gegenden unseres Vaterlandes Nachklänge gewahren können.

Es kann sich in solcher Weise eine kräftige lyrische Anlage zeigen und entwickeln. Gewöhnlich wird dieselbe aber erst im Dienste der Religion, wie wir dies durchgehends für die Entwicklung der Kunst finden, ihre höhere Kunstweihe und Ordnung erhalten. Wird die Dichtung ein religiöser Act, so wird sie nicht bloß berechtigt, sondern verpflichtet, sich edel zu halten und

die höchsten Empfindungen auszudrücken, während auf den vorhergehenden Stufen das Individuum sich für sich und gegen seine Nebenmenschen der bewegten und zumal vieler sanfteren, zärtlicheren Gefühle noch zu schämen pflegt. Gegen die Gottheit und in deren Auftrag ist das anders. Hier kann deshalb das eigentliche Streben nach dem Schönen sich dann freier entfalten. Weihe, Schönheit und Ordnung wird nun verlangt. Das Formale wird nun entgegen der Improvisation ausgebildet; denn die Dichtung wird als religiöser Act überliefert, wiederholt, bei den wiederkehrenden Anlässen im Aufzug, mit Chören gefungen, von Musik, mit Tanz, Pantomime u. dgl. begleitet.

Die Lyrik wird hier eine höhere Angelegenheit, die nicht mehr dem Einzelnen und der Familie oder der Menge überlassen ist; sie wird echte Kunstform.

So entwickelt sich nun z. B. die Hymne (*ῥυμος*) an die Götter, als Dank, Flehen, Bitte u. f. w. Südländische Aufregung und Taumelfreude bildet aus der religiösen Jubellyrik den Dithyrambus (*διθύραμβος*). Das Weihelied für große Thaten, oder bedeutsamen Tag, für einen Helden, das Vaterland, einen Weiheact ergiebt die getragene lyrische Dichtung, welche wir als Ode (*ὕδνη*) bezeichnen. Nun wird also die Hymne den Göttern für einen Sieg, die Ode zu Ehren des Sieges und der Tapferen gefungen; das Brautlied erfchallt am Tage der Hochzeit und der Trauergefang (*naenia*) im Todtenhaus.

Je nach dem Inhalt wird die äußere Form einfacher oder rhythmisch bewegter sein. Für alle Formen öffentlichen Vortrags wird sich leicht eine Auftheilung nach Chören, die sich antworten und dann zusammen fingen, also eine Zwei- und Drei-Theilung der (gefungenen) Dichtung ergeben.

Wird eine solche Lyrik ganz speciell zur Religion selbst gerechnet und als religiöse Ausübung entwickelt, so kann sie hohe Ausbildung erlangen, während die private Lyrik im Rohen und Ungefügen bleibt und nicht über den Einfall und den abgerissenen Gefühlsausbruch, derben Scherz u. f. w. mit Gejodel und Gestampf u. dergl. hinauskommt.

Jene Allgemein-Lyrik wird gemeiniglich als Hymne und Ode und feststehender Weihe- und Trauer-Sang objectiver sein in Bezug auf den Thatbestand, aus dem die Empfindung sich dann zu ergeben hat. Es ist nicht die individuelle, sondern möglichst weit die allgemeine Empfindung darin ausgesprochen. (Es läßt sich das Gefagte ja auch an unserem Kirchenliede erkennen.)

Eine ganz andere Wendung tritt ein, sobald auch die Subjectivität sich frei und kühn genug findet, ihre persönlichen Gefühle zu sagen und aus dem allgemeinen Rahmen mit ihrem Ich heraustritt. Factisch werden wir solche Subjectivität in sehr leidenschaftlich zerrissenen, in Parteien sich abkämpfenden Zeiten durchbrechen sehen, meistens verbunden auch mit starkem Selbstgefühl, Spott- und Hohndichtung. Archilochos und Bertrand de Born

— es sind ähnliche Geister. Der Dichter der Vita nuova, der Begründer der neuen Subjectivität ist Dante.

Nun kommt das „Ich“.

Ich bin Diener des Gottes des Kriegs, des gewaltigen Ares
 Und wohl kundig zugleich lieblichen Mufen-Gefchenks . . .
 Hier mein Speer, der backt mir das Brod, der keltert den Wein mir,
 Den Ismarischen; ich trinke geleht an den Speer.

— — —
 Denn mein Trauern, es heilt ja das Unglück nicht, und ich mach es
 Auch nicht schlimmer, wenn mich Wein und Vergnügen zerztret.

(Archilochos.)

Sobald die Subjectivität in einer Zeit und einem Volk von lyrischer Kraft sich selbstständig gemacht hat und aus der allgemeinen Lyrik, die durchgehends, wie gefagt, einen publiken Charakter hat, austritt, kann die ganze Empfindungsfülle der Persönlichkeit tausendfältig ausströmen. Was das Herz eigenthümlich bewegt nach Stimmung und Leidenschaft, Wonne, Schmerz, Frömmigkeit, Vaterlandsliebe, Liebe, Freundschaft, Zorn, Hohn u. f. w. findet nun individuellen Ausdruck. Erst jetzt kommt die hohe Ausbildung des Feingefühls und aller zusammengesetzten Regungen.

Es verändert sich damit nun auch die äußere Formung. Anstatt der allgemeineren Begehrnisse und Thatfachen der vorausgehenden Lyrik kommt mit dem persönlichen Gefühl das zufällige Begehrniß, aus dem es entspringt und die Scenerie, in der es sich findet. Die Natur und alles Dahingehörige wird stimmungsvoll herangezogen und Bewegtheit und Mannigfaltigkeit in solcher Weise gewonnen.

Der Mond ist hinabgefunken
 Und das Plejadengefirn,
 Mitternacht ist's;
 Es vergeht die Stunde,
 Und ich bin noch allein.

Oder:

Ach Herzensmutter! 's geht nicht
 An dem Webestuhl das Wirken!
 Zum Knaben zieht die Sehnsucht,
 Mich bezwingt Aphrodite.

(Sappho.)

Von religiösen Gedichten hat man dabei edle, hohe Empfindungen und durchgebildete Formen gelernt. Was vom Himmel galt, wird auf das Irdische übertragen, z. B. was der Göttin oder himmlischen Jungfrau lange allein zukam, überträgt sich nun auf die Geliebte.

Erst in solcher Zeit (in der Antike und im Mittelalter ist die ähnliche Entwicklung) bildet sich nun die Liebeslyrik aus:

Selig muß sich dünken der Mann, den Göttern
Gleich, wer Dir gegenüber, den Blick im Blicke
Sitzet, Dir zur Seite vernehmen kann die
Liebliche Stimme.

Und das süße Lächeln! ach, Alles das hat
Mir das Herz im Busen bezaubert: sieht mein
Auge dich, so kommt aus der Kehle mir kein
Sterbender Laut mehr.

Dann ist stumm die Lippe, gelähmt die Zunge,
Ueberläuft die Wangen ein leises Feuer,
Vor den Augen dunkelt es mir, ein Braufen
Raft in den Ohren

(Sappho nach Hartung.)

Das Herz wird die Welt, stemmt sich aber auch trotzig gegen die Welt:

Herz, mein Herz, von namenlosem Sorgendrang zerwühlet, halt
Aus und wehr der Bösefinnten Pfeile muthig ab, die Brust
Keck entgegen werfend, grade vor die Feinde hingestellt,
Fest und sicher! Wenn Du siegst, frohlocke nur nicht überlaut,
Und verlierst Du, winsle nicht zu Haus am Boden liegend! Nein!
Freu Dich mäfsig nur des Frohen, stelle Dich im Schmerze nicht
Ungeberdig und bedenk, in welchem Tact die Dinge gehn!

(Archilochos nach Hartung.)

Es giebt mit solcher gewonnenen subjectiven Freiheit und ihrem Selbstbewußtsein nun, wie gesagt, keine Empfindung, aus Natur oder innerem Gemüthe, welche der Lyrik nicht erschlossen wäre vom einfachsten Gefühlsausdruck des unwillkürlich vorquellenden Liedes bis zur höchsten und feinsten durchdachten Empfindung. Der subjective Geist gewinnt dann auch leicht die Gewohnheit, die Objectivität im Bericht der Thatfachen aufzugeben; er taucht dann Alles in seine Empfindung und schafft bewußt oder unbewußt, statt reiner Epik, epische oder andererseits gedankenhafte Lyrik.

Gerade die ältere Zeit liebt, wie wir sahen, gebundenere Formen und strebt um der allgemeinen leichteren Verwendung willen, ganz bestimmte Rhythmen-Reihen oder Versordnungen für Freude, Trauer, Spott, für Lieder mit Leyer, Flöte oder Sang, für Gedankenlyrik u. s. w. aufzustellen. Diese äußere Form (Distichon, Alkäische, Sapphische Ode, Tagelied, Sonett u. s. w.) giebt dann häufig die äußere Auftheilung ab.

Der Lyriker muß nicht bloß die reiche, tiefe, starke, schöne Empfindung haben; er muß auch über den Ausdruck nach Sprache und deren Form gebieten. Ein dichterisches Sprachtalent ohne selbständigen vollen Inhalt er giebt auch hier natürlich nur Virtuofenthum. In der ältesten Zeit ist der Dichter gewöhnlich auch der Sänger, beziehungsweise der Componist seines Liedes.

Der Verschiedenheit des lyrischen Inhalts entspricht die Verschiedenheit der Form. Wenn sie sich von der Epik loslöst oder aus der wilden Improvisation erhebt, so wird sie meistens auch in der Form noch den epischen Einfluß zeigen. Wie die griechische Elegie sich aus dem Hexameter durch Hinzutritt des Pentameters entwickelte, so braucht z. B. der Kürenberger, einer unserer ältesten Lyriker auch die einfache Weise des Nibelungenliedes. Ist doch auch der Inhalt noch episch gefaßt und nur der Schluß voll lyrisch.

Ich zog mir einen Falken länger denn ein Jahr:
da ich ihn gezähmet, als ich ihn wollte han
und ich ihm fein Gefieder mit Golde wohl bewand,
er hub sich auf viel hohe und flog in andere Land'.
Seit sah ich den Falken schöne fliegen:
er führte an seinem Fufs seidene Riemen
und war ihm fein Gefieder allroth, Goldschein,
Gott fende sie zusammen, die Geliebte wollen gerne fein.

Die Hymne — griechisch und im alten Kirchenlied — verträgt einfache Weise, wie sie groß und klar ihre Empfindungen ausströmt.

Der Dithyrambus und dahingehörige Dichtung wird freie Formen, in ungebunden erscheinenden, gleichsam auffpringenden Tacten und Rhythmen wählen.

Mit dem Durchbruch der Subjectivität wird gegen den epischen Ausdruck die Bewegtheit der Form wachsen. Der gleichmäßige Ton, den eine Erzählung verlangt, ist hier nicht charakteristisch; die Mannigfaltigkeit, in die das Gefühl sich zerlegt, der Anfaß, der Ausdruck, der Abschluß desselben, wie sich Alles kurz, strophisch auszudrücken pflegt, bringt leicht auch einen Wechsel der Rhythmen oder der sonstigen Versordnung mit sich.

Wie die griechische Lyrik dieser Art in wechselnden Metren, so setzte die mittelalterliche um nach Verslängen und Reimen. Zu den Versen der Sappho mögen die des Alkäos stehen, in denen er sein Vaterland mit dem lecken Schiff vergleicht:

Die Windesrichtung wahrlich begreif ich nicht;
Denn theils von drüben rollen die Wogen her,
Und andre hüben; wir dazwischen
Fahren dahin in dem dunklen Schiffe.

Herr Walter von der Vogelweide windet z. B. folgende Verse zur Strophe:

Unter den Blumen an der Haide,
Da unser zweier Bette was,
Da mögt ihr finden, wie wir beide
Blumen brachen und das Gras.
Vor dem Wald in einem Thal,
Tandaradei,
Schöne fang die Nachtigal.

Auf dem Höhepunkt der Lyrik ist Form und Inhalt im schönen Gleichgewicht und überwiegt keine. Wenn das Gemüth die Freiheit der Art errungen hat, daß es der Willkür sich hinzugeben anfängt und mit seinen Empfindungen spielt, so erstreckt sich auch dies Spiel auf die Formen. Diese werden noch ausgebildet, wenn der Inhalt schon zu erstarren beginnt. Gewaltfamkeit des Gefühls soll ihn dann emporfchrauben, der reichen und überreichen Form gerecht zu werden und dieselbe auszufüllen. Dann kommt die Epigonenlyrik, reich an Formen, klingend an Worten, übertrieben Gefühl hafchend und erpressend. Dann kommen auch alle möglichen Formüberreibungen und Spielereien. Unfinnige Dithyramben und unsinniges Reimwesen stehen auf gleicher Stufe. Eine Spielerei Konrads von Würzburg: jedes Wort mit dem nächsten zu reimen, mag daran erinnern, daß jedes Formenübermaß so auch zu häufiger Reim schadet, indem durch den Klang die Dichtung musikalisch zugedeckt wird und diese, statt schön, klingklangmäßig erscheint:

Gar bar lit wit walt kalt,
 Sné wé tuot, gluot si bi mir.
 Gras was é, klé spranc blanc
 bluot guot schein: ein hac pflac ir.

(Ganz baar liegt weit Wald kalt, Schnee weh thut, Gluth sei bei mir. Gras war eh, Klee sprang blank, Blüthe gut schien, ein Hag pflag ihr.)

Zum kurzen Hinweis, wie Form, hier das Umsetzen aus drei in zwei Hebungen und die kurzen Maße, charakterisirt, folgende Verse:

Es schleicht ein zehrend Feuer
 Durch mein Gebein,
 Mein Schatt' ist mir nicht treuer
 Als diese Pein.
 Ich höre die Stunden ziehen
 Trüben Gefichts,
 Sie kommen, weilen, fliehen —
 Und ändern nichts.

(Geibel: Meiden.)

Wie der Reim durch sein Eintreffen oder Aussetzen bewegt, dafür aus Julius Groffe's Gedichten:

In der Mondnacht auf den Lindenbaum
 Bin ich geflogen;
 Schauernde Wipfel raufchten leise kaum
 Im Windeswiegen.
 Der Baum bis hoch zu ihrem Erker blüht,
 Sie noch zu schaun entbrannte mein Gemüth.

Kam doch kein Schlaf den heißen Sinnen —
 Und rings die Vögel aus ihrem Traum
 Flogen aufgestört von hinnen.

Hier setzt Versmaß, Reihe und Reim unruhig um. Der Reim der vorletzten Reihe greift noch einmal wieder zurück; wir meinten ihn verklungen, da kehrt er wunderfam wieder und stellt sich unruhig zwischen die beiden letzten Reime.

Für die lyrische Strophenbildung ist lehrreich die Refrainbildung, wo die Empfindung ganz äußerlich ihre Einheit kennzeichnet, indem sie aus der Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Entwicklungen immer wieder in ihre Hauptidee zurückkehrt.

Beut die Liebe dir Bedrängniß?
 Scheuche lächelnd Angst und Pein!
 Denn erfüllt muß das Verhängniß
 Meines stolzen Herzens sein!
 Ob ich sinne, ob ich suche,
 Keine andre kann ich lieben:
 Denn so steht's im Schickfalsbuche
 Mir urzeitlich vorgegeschrieben.

(Bodenstedt.)

Was auch der Dichter thut, er muß das schüchterne Mädchen lieben; was auch dies beginne, vor Allem soll sie ihn lieben, denn beiden „steht's im Schickfalsbuche so urzeitlich vorgegeschrieben“.

Im Epos war die Einheit eine Begebenheit, die an sich als ein Geschehenes ihre Einheit in sich trug. Die Mannigfaltigkeit ergab sich aus den Einzelheiten der Begebenheit. In der Lyrik ist die Einheit das eine volle Gefühl, aus welchem heraus der Dichter singt und welches, wenn wahr und stark, in all seiner Mannigfaltigkeit doch nichts Fremdartiges, Ungehöriges duldet, — ja niemals darauf verfällt, sondern nur das Entsprechende magnetisch anzieht, Widersprechendes aber gar nicht annimmt. Die schöne Mannigfaltigkeit ergibt sich innerhalb des einen umfassenden Gefühles oder lyrischen Gedankens dadurch, daß dieser nun gleichsam durchfugirt wird, daß der Dichter die zusammengehörigen Empfindungen — natürlich immer in concreter dichterischer Fassung — in engeren oder umfassenderen Kreisen durchmißt, um zum Schluß wieder die Empfindung gehoben und geläutert in sich zurückkehren zu lassen oder vielmehr auf seinem Spiralgang den höheren Punkt, der über dem Ausgangspunkt liegt, zu erreichen. Das dunkle, geheimnißvolle Walten der Empfindung — in diesen Urgrund wird in der Lyrik Alles, auch das von Außen Kommende, gezogen; es taucht darin unter, wird verwandelt zu neuer Bildung. Wie die Entwicklung der Liebe Gretchens war, wissen wir aus dem dramatischen Verlauf, aber wenn ihr Leben und Lieben lyrisch gefaßt wird, dann lautet es:

Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer und nimmermehr —

oder:

Ach neige, Du Schmerzenseiche,
Dein Antlitz gnädig meiner Noth — —

Wie aus dem dunkeln Boden die Pflanze sich erhebt, um sich nach oben auszubreiten, so aus dem Gefühl die lyrische Dichtung, in ihm wurzelnd, aus ihm einheitlich erwachend und genährt, ob sie dann auch noch so gestaltenfroh, voll und bunt ihre Krone entfalte, ob sie, wie der Baumwipfel im Sturm, im Sturm der dithyrambischen Begeisterung, mit ihrem reichen Kronenschmuck noch so wild durcheinandertosen mag, daß es oft schwer wird, den Zusammenhang zu gewahren. Es ist Alles organisch gewachsen und bis zum letzten Zweig und Blatt verbunden. Viele Wurzeln, reichste Krone, und doch Einheit.

Geben wir ein Paar Beispiele für lyrische Entwicklung. Die einfache Form eines kleineren lyrischen Liedes oder Gedichtes mag man sich an schönen Göthe'schen oder auch an den reinsten Liedern Heine's selbst absehen, z. B. an: Wie kommst, daß Du so traurig bist? Füllest wieder Busch und Thal u. f. w. oder: Du bist wie eine Blume, so schön, so hold und rein. Gewöhnlich setzt der lyrische Dichter mit dem das Ganze tragenden lyrischen Grundton ein. Nun muß er sich hüten, statt schön zu entwickeln, die Mannigfaltigkeit durch die bloße Erläuterung und Aneinanderreihung von Belegen zu seinem Grundgedanken zu geben. Diese Composition ist unorganisch und steht trotz allem blendenden Reichthum, den sie auf den ersten Blick gewährt, tief. Sie ergiebt gewöhnlich ein Aneinanderreihen, dessen künstlerischen Mangel man leicht daran gewahrt, daß man diese oder jene auch bedeutendere Partie weglassen kann, ohne daß das Ganze gesprengt ist oder auch nur für den Unbefangenen ein Mangel sichtbar wird — immer ein Zeichen niederer Gestaltung. Wählen wir ein an sich glänzendes Beispiel, Schillers Götter Griechenlands — er selber sah den Fehler dieser Weise seiner früheren Jugend bald ein; was er im Einzelnen in der Bürger'schen Kritik darüber sagt, läßt sich auf diese ganze Compositionsweise ausdehnen. Der Dichter setzt mit dem Hauptgedanken ein: Da ihr noch die schöne Welt regieret, schöne Wefen aus dem Fabelland, wie ganz anders, anders war es da! Dies führt er durch eine noch beliebig zu verlängernde Aneinanderreihung von dem, was einst schön und wie schön es war, aus, gegenüber der nüchternen naturwissenschaftlichen Erklärung; Götter und Halbgötter waren, wo wir nur Materie sehen, Helios, Dryaden, Najaden u. f. w.; die Götter stiegen zu den Menschen nieder; Alles war fröhlich; Spiele, schöner bacchischer Jubel auf Erden; selbst der Tod war schöner, der Himmel freudiger: der Mensch konnte zu den Göttern sich emporringen. Nun wird der Gedanke weitergeführt in dem Nachsatz: jetzt hat des Nordens schauerlicher

Wahn all dies Schöne zerstört; wie dies gefchehn, sehen wir wieder in Parallelbildern. Großartig schön greift er dann, hochpoetisch, wieder auf den Anfangsgedanken zurück, in trauernder Reflexion, aber ihn verklärend und als einen ewigen Gedanken hinstellend: es mußte Alles vergehen. Was unsterblich im Gefang soll leben, muß im Leben untergehen! (Diesen tiefen Riß zwischen der schönen, gottheitsvollen Idealwelt und der nüchternen Verstandesauflösung und Anschauung behandelt auch Aristophanes in den Wolken; man sehe dieselben darauf an, wie der Dichter den Gedanken darin — komisch auf dem ernstesten Hintergrund — Fleisch und Blut verliehen hat.) Die sogenannte Gedankendichtung wird, nebenbei bemerkt, immer Gefahr laufen, in den Fehler solcher Aneinanderreihung nicht organisch verbundener Vielheit zu verfallen.

Ein Beispiel schöner Entwicklung gebe wieder Schiller im Spaziergang. Der Dichter tritt in die Natur; freudig athmet er ihre Wonnen ein. Aber diese Wonne ist gleichsam noch eine ungeprüfte; die einfache zu Anfang muß sich wandeln; neue Schönheiten kommen; schließlich wird der Dichter fortgerissen; traurige, schreckliche Gedanken überdrängen seine Seele und wollen ihn in ihre Wirbel, in die Verzweiflung reißen, wollen jenes harmonische Gefühl, von welchem er ausging, zer Sprengen. Aber nun greift die Dichtung zurück; höher, sicherer, edler geht siegend das harmonische Gefühl aus den Stürmen hervor: Von der Flur und den Wiesen tritt der Dichter in den Wald; der Pfad führt aufwärts; plötzlich öffnet sich oben weiter Fernblick über die Gegend. Felder, Dörfer regen zu idyllischen Gedanken an; die Landstraße führt Blick und Geist in die Ferne. Die Stadt erscheint vor seinen Blicken. Die Menschheit, wie sie in ihr vereint wirkt, steht vor seinem Geist: ihr soziales, wissenschaftliches, künstlerisches, politisches Leben (hier wieder in Aneinanderreihung) liegt wirkend, waltend vor ihm. Die Vernunft entfaltet dort zuhöchst ihre befreiende Kraft; sie bricht die Fesseln der Menschheit. Aber damit wogt auch der finstere Gedanke im Dichter auf an die Schrecken der mißverstandenen Freiheit, der entfesselten Begierde. Schaudernd starrt er auf die Thaten der in Wuth des Verbrechens und Elendes aufstehenden Menschheit, in denen nichts mehr von wahrer, schöner menschlicher Natur zu finden. Angstvoll sieht er sich selbst im Felsgeklüft; in der wilden schauerlich öden Natur steht er allein. Aber er faßt sich; der Krampf entweicht; ein Traum nur waren die furchtbaren Bilder; die ewig waltende, ewig in sich harmonische Natur umgiebt ihn; so wie sie waltet im Wechsel, so ist allenthalben trotz Wechsel und Kampf und Aufruhr doch wieder Rückkehr zur Harmonie; höher, schöner kehrt die Freude zurück, mit welcher er in die Natur hinaustrat; sicherer sieht er ins Leben. Alles Schöne faßt noch immer der gleiche Ring: Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün wandeln die nahen und wandeln vereint die ferneren Geschlechter und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.

Wie der Dichter oft auch äußerlich schön zusammenschließt, sieht man hier und an Göthe's Euphrosyne: Auch von des höchsten Gebirgs beeißten zackigen Gipfeln schwindet Purpur und Glanz scheidender Sonne hinweg — damit beginnt die Elegie und schließt: die nächtlichen Thränen fließen und über dem Wald kündigt der Morgen sich an.

Der rhythmische schöne Zusammenhang der Lyrik ergibt sich leicht nach Analogie des Früheren: Empfindung und Gedanke hat sich richtig zu entwickeln. Starre Bindung, wie die logische Begriffsentwicklung auch äußerlich in der Satzgliederung verlangt, verträgt keine Dichtung; je mehr sie der reflectirenden Gedankenauffassung sich nähert, desto mehr (z. B. im Sonett); je höher das Gefühl sich steigert und wie unbewußt hervorprudelt, je freier die Gedankenverbindung. In der begeisterten Ekstase stürmt die Lyrik wohl wie in bacchischer Wuth, in schönem dichterischem Wahnsinn daher. Von Stufe zu Stufe, von Gedanken zu Gedanken springt, fliegt sie, daß es schwer wird, ihr zu folgen und der mühsam Fuß vor Fuß Nachkletternde jeden Augenblick stockt und nicht weiß, wo nun den verbindenden Pfad finden. Aber wahre Begeisterung, einig in sich, bleibt im Zusammenhang; nur die unwahre, zusammenfloppelnde, den wahren Schwung affectirende giebt Unzusammenhängendes oder lahmen Unsinn. Wenn tiefes Gefühl zum Gefang anschwellend sich ausspricht, dann ist auch zuweilen die Musik, die Melodie der einigende Strom, aus dem lyrischer Gedanke nach lyrischem Gedanken auftaucht; der Hörende dichtet die Verbindung hinzu, wie dies unsere Volkslieder oft so schön zeigen und voraussetzen.

Daß die einzelnen, das Ganze organisch bildenden Theile auch in der Lyrik in schönem Verhältniß zu einander stehen müssen, braucht nicht mehr des Näheren auseinandergesetzt zu werden.

Die gewöhnliche Theilung der Lyrik ist, wie schon bemerkt, die nach ihrem Inhalt: episch-lyrische, rein lyrische, gedankenhaft-lyrische Dichtung; also ein Erzähltes in der Stimmung des Dichters wiedergegeben, so daß das Geschehene, welches mitgetheilt wird, den Kern bildet; oder die lyrische Empfindung ist die Hauptsache und bedient sich nur des Thatfächlichen, um sich concret zu zeigen, oder das gedankenhafte Weben des Geistes spricht sich aus tiefer Empfindung hervor aus. Sind hier wie überall die reinsten Formen die höchsten, so lassen sich doch ganz feste Grenzen natürlich nur in der Theorie, nicht in der lebendigen Wirklichkeit ziehen. Fassen wir den Zustand des Gemüthes ins Auge, so können wir danach im engeren lyrischen Kreise verschiedene Gebiete begrenzen: die begeisterte, sich aufschwingende, die frei in ihren Empfindungen dahinwallende, im Gleichgewicht befindliche und die ernst-traurige, gleichsam von ihrem Inhalt niedergedrückte Stimmung u. f. w.

Die episch-lyrische Dichtung bedarf nach dem im Epos Gefagten keiner langen Auseinandersetzung. Der Erzähler tritt darin mit seiner Persönlichkeit

nach Anschauung des Erzählten und nach Empfindung bei den mitgetheilten Begebenheiten vollwichtig vor. Er läßt uns nicht die volle Gemüthsfreiheit, das Erzählte nach unferm besten Empfinden aufzufassen, sondern läßt uns das Mitgetheilte durch das gefärbte Glas feiner Empfindung oder in dessen Widerschein sehen. Wer das will, muß etwas Bedeutendes zu bieten haben. Immer wird für solche subjective lyrische Behandlung ein besonders empfindungsreicher Stoff nothwendig sein, im Allgemeinen wird ein unruhiger, vielbewegter entsprechen. Das Harmonische hat in der schönen Entwicklung der Stimmungen zu liegen, die in sich trotz aller Contraste Einheit haben müssen. Viele mittelalterliche Dichtungen lyrisch-epischer Art haben den Fehler, daß ihre breite leichte Erzählung nicht genug interessante Gefühle zu tragen vermag. Byron giebt mehrere ergreifende Sinfonien der Leidenschaften in dieser Dichtart. Geht der reine Epiker gleich *medias in res*, so ist hier, nebenbei bemerkt, das die Stimmung feststellende Präludium von Wichtigkeit. Man sehe Gottfried von Straßburg mit seiner Einleitung zu Tristan, wie Byron mit seinem:

Hin über heitre dunkelblaue Flut
Schaut unfres Auges unbegrenzte Glut'
So weit der Wind haucht und die Wellen schäumen —

oder:

Die Stunde naht, wo Busch und Hag
Durchtönt der Nachtigallen Schlag —

oder:

Mir fehlt ein Held, worüber man wohl staunt,
Da jeden Mond ein neuer kommt dazu an u. f. w.

Kürzere oder längere derartige Ouvertüren sind hier wohl angebracht, ja der Dichter liebt, jede neue größere Entwicklung so einzuleiten.

Wir haben im Epos das rein epische Volkslied besprochen. Fügen wir hier die Ballade und Romanze als lyrisch-epische Dichtarten ein. Ballade heißt ursprünglich ein zum Tanz gefungenes Lied: Tanzlied war der Gefang des Demodokos über die Buhlschaft des Ares und der Aphrodite; zu epischen Liedern tanzten bis in neuere Zeit die Bewohner der Faröer. Allmählich hat sich der Name auf die lyrisch-epischen, Gefang voraussetzenden, volkstümlich behandelten Lieder übertragen, in denen in Liedform eine wegen der Empfindungen, die sie erregt, bedeutende Begebenheit mitgeteilt wird. Der Unterschied von der Romanze besteht nach dem gewöhnlichen Gebrauch darin, daß die Ballade mehr das allgemein volkstümliche Gepräge hat, während die Romanze den Charakter der Minnezeit in der Auffassung des Heldenthums, der Liebe und Gottesverehrung und damit des Schickfals trägt. In beiden giebt der Dichter bestimmt die Stimmung an, wie objectiv er auch sonst seinen Stoff behandeln mag. Die Ballade des Nordens, die uns die

mustergültige geworden — wonach man auch wohl die Ballade als ein solches Gedicht mit germanischem Gepräge charakterisirt hat — liebt in ihrer volkstümlichen Art die springende, Thatfache kurz an Thatfache stellende Behandlung, dabei dramatische Lebendigkeit. Man vergesse nicht, daß eigentlich der Gefang ihre Vortragsweise ist und sie in der Melodie die tragende Stimmung mit sich führt.

Auf die Auffassung der Romanze hat bei uns besonders die eigenthümliche spanische Romanze eingewirkt, die so Mufter ward, wie für die Ballade die englische und schottische Ballade. Ihr den nordischen Völkern auch dort, wo sie spanisch ganz populär ist, mehr getragen erscheinender Ton, die südliche, der höflich ritterlichen Zeit mehr entsprechende Auffassung von Liebe Ehre u. s. w., scheidet sie von der Ballade. Auch sie ist bewegt, erzählt gern dramatisch, hat aber innerhalb des Erzählten mehr Bindung, mehr Formzusammenhalt und Glätte. In der Ballade wogt die Empfindung gewöhnlich unruhiger durcheinander; in gleichmäßigeren, gehalteneren Wellen fließt die musikalisch gestimmte, recitativische Erzählung der Romanze dahin:

Durch die Stadt Granada ziehet
Traurig hin der Maurenkönig,
Dorthier von Elvira's Pforte
Bis zum Thor der Binarambla,
Weh' um mein Alhama!

Briefe waren ihm gekommen,
Sein Alhama sei verloren;
Warf die Briefe an den Boden,
Tödtet ihn, der sie ihm brachte,
Weh' um mein Alhama!

— — — — —
Da begann der Oberpriester,
Greis mit langem weißem Barte:
Recht geschiehet's dir, o König,
Und verdienst ärger Schickfal.
Haft ermordet die Benceragen,
Sie die Blüthe von Granada:
Haft die Fremden abgewiesen
Aus der reichen Stadt Cordova,
Drum wie jetzo dein Alhama
Wirft du bald dein Reich verlieren —
Weh' um mein Alhama!

(Romanze von der Eroberung von Alhama,
nach Herder.)

(Die spanische Romanze braucht die trochäische Versform und Affonanz.)
Ballade wie Romanze lieben cyklische Darstellung für umfassende Begeben-

heiten. Das große Epos kann sich in sie auflösen, wie es zu anderen Zeiten wieder aus solchen Liedern entsteht.

Die einfache Erzählung stellt, auch wo sie innerlich noch so dramatisch bewegt ist, nie Redende ohne eine vom Dichter gegebene Verbindung: „Da sagt er“ u. f. w. neben einander. Die dramatische Ballade thut dies in einer Weise, daß wir oft Alles, das Geschehene wie den Fortgang der Handlung, aus den Reden ergänzen müssen. So z. B. in dem bekannten: „Dein Schwert, wie ist's von Blut so roth, Edward, Edward!“

Es ist oft schwierig, Balladen zu classificiren und anzugeben, worin ihr mehr objectiver oder subjectiver Ton liegt. Man fühlt häufig mehr das Walten der dichterischen Subjectivität, als daß es sich genau angeben ließe. Es drückt sich aus in der ganzen Art und Weise, wie der Dichter die Erzählung anfaßt, ordnet, was er herausgreift und hervorhebt oder verschweigt.

Bei vielen Gedichten, z. B. manchen der schönsten Schiller'schen Erzählungen, ist Streit, ob sie Romanzen oder Balladen zu nennen sind. Schiller hat den Kampf mit dem Drachen eine Romanze genannt, vielleicht wegen des ritterlichen Inhalts, des romantischen Drachen-Abenteuers. Bürgschaft, Ring des Polykrates u. f. w. nennt er Ballade; Andere wollen diese Erzählungen, weil sie auf südlichem Boden spielen, Romanzen nennen. Es soll keine gewöhnliche Aushülfe sein, wenn behauptet wird, daß manchen der Schiller'schen sogenannten Balladen, wie z. B. den genannten: Bürgschaft, Ring des Polykrates, Taucher, weder die eine noch die andere Benennung zukommt; sie bilden eine durchaus eigene, aus dem Studium der Antike hervorgegangene dichterische Erzählungsart, die weder balladen- noch romanzenhaften Ton hat. Eine Menge derartiger Gedichte sind einfach als erzählender Art aufzuführen, ohne daß man sie streng classificiren und sie einfach unter Ballade oder Romanze registriren kann.

Die subjectivere Behandlung liebt zur Steigerung des Eindrucks, wie aus der unmittelbaren Anschauung, in der Gegenwart zu erzählen:

Der König spricht es und wirft von der Höh' u. f. w.

„Und munter fördert er die Schritte
Und sieht sich in des Waldes Mitte“ u. f. w.

Dieser Gebrauch des Präfers belebt, aber man vergesse nicht, daß es auch unruhig machen kann. Es erzählt weniger, als es schildert.

Auf die Fülle sonstiger lyrischer Gedichte, die weder Balladen- noch Romanzen-Ton einhalten aber im Allgemeinen in das lyrisch-epische Gebiet gehören, kann nur einfach verwiesen werden. Der Umfang dieser lyrischen Genre-Malerei ist unbestimmbar. Gerade in den vergangenen Decennien gab es in Geschichte und Culturleben ja kaum einen Stoff, der nicht den

Lyrikern Object für eine nach glänzendem Colorit strebende dichterische Malerei geworden wäre.

Wenden wir uns zum eigentlichen Lied, so gilt es auch hier, auf den Unterschied des fogenannten Volksliedes und Kunstliedes aufmerksam zu machen. Wenn der Dichter ein schönes Lied dichtet, welches nicht einer befondern Culturstufe allein, sondern dem ganzen Volksleben entspricht — es kann so hoch in Gedanken fein, wie es will, wenn dieselben Jeden ergreifen und der Ausdruck kräftig und einfach-edel ist —, so ist dies Kunstlied auch Volkslied; wenn ein Volkslied voll schön fein soll und nicht romantisches Bruchstück, so muß Kunst darin walten. Die Kluft zwischen unserer Volks- und unserer Kunstpoesie besteht meistens darin, daß die Kunstpoesie Standespoesie ist, die Volkspoesie durch ihre innere Willkürlichkeit die Befriedigung vermissen läßt. Viele Lieder Göthe's, mehrere von Uhland, Heine u. A. zeigen, daß der Widerspruch kein unlöslicher ist. Gemeinlich versteht man unter Volkslied eine lyrische Weise, welche durch die Liebe des Volks getragen, von Mund zu Mund gehend jedes dem allgemeinen Volksgefühl Widersprechende abgestoßen, durch Zu- und Um-dichtung aber das demselben Zufagende aufgenommen hat. Einer hat es gefungen; ein Anderer singt es aus dem Gedächtniß nach; eine Strophe wird vergeffen, eine neue kommt hinzu. In dieser Weise nimmt das singende Volk selber Theil an der Dichtung; allmählich sichten die verschiedenen Singarten sich und nur das Beste bleibt stehen. Dadurch bekommt es meistens den sinnigsten Gehalt; es wird der charakteristische lyrische Ausdruck nach Jubel und Trauer, in Liebe und Wehmuth und Spott. Sehr häufig erhält es aber auch etwas Springendes, ja Unverbundenes; die Verse laufen neben einander her; einer stimmt wohl nur halbwegs zum andern. Aus einer Fülle, aus ganz verschiedenen Dichtungen wird beliebig zusammen-gesetzt. (Man kann für ein Lied meistens mehrere Lesarten finden; manches Gedicht, das vielleicht in einer Gegend dreistrophig gefungen wird, kann in einer andern acht oder fünfzehn Strophen haben. Das Volk redigirt nicht minder willkürlich, als es die Verfasser von: des Knaben Wunderhorn zuweilen gethan haben.) Nun darf zwar die Lyrik nicht einen streng logischen Gedankenzusammenhang zeigen wollen; aber sie muß ihn doch besitzen und errathen lassen; mit dem willkürlichen und überromantischen Zusammen- und Durcheinanderwürfeln ist nirgends etwas gethan und dürfen die Fehler vieler Volkslieder nicht für nachahmungswürdige Vorzüge angesehen werden, wie dies Seitens mancher Romantiker geschah. Das gute Volkslied aber wird immer der Ausgang wie das Ziel jedes echten Liedes sein.

Wie aber es fassen, wie es nach allen seinen verschiedenen Richtungen charakterisiren! Was anders sagen, als daß es ganz Empfindung ist, die sich in Anschauung umsetzt und wieder die Empfindung so mächtig rührt! Daß es immer echt lyrisch, also ein Sang ist! Ich denk', wir ziehen einmal mit

wackeren Gefellen, die Kopf und Herz auf dem rechten Fleck haben, ob Einer drunter etwas zu gefehen hat. Mitten im Wald und auf der Haide, da fingt er's dann schon, wenn's auch nicht immer klingt nach allen Regeln. Horch, es ist noch ein junges verfhämtes Blut:

Dort oben auf dem Berge
Da steht ein hohes Haus,
Drein gehen alle Morgen
Drei hübsche Fräulein aus.

Die erst', die ist mein Schwester,
Die ander' ist mir gefreund't,
Die dritt' die hat keinen Namen,
Die muß mein eigen fein.

(Volkslied, wie die folgenden.)

Und da hebt ein Andrer an:

Innsbruck! ich muß dich lassen,
Ich fahr' dahin mein' Strafsen,
In fremde Land dahin.

Und die Wehmuth fingt:

Ach Scheiden! Ach das Scheiden!
Wer hat doch das Scheiden erdacht?
Das hat mein jungfrich Herze
So traurig nun gemacht.

Und wenn nun Einer fänge:

Du bist mein und ich bin Dein,
Dafs' sollst du gewiß fein.
Du bist beschloffen in meinem Herzen,
Verloren ist das Schlüßfein,
Du mußt darinnen fein —

würden wir merken, daß dieser Sang einer der ältesten Klänge ist, den Wernher von Tegernsee uns erhalten hat? würden wir nicht meinen, es sei ein Schnadahüpf und die Cithar müßte dazu erklingen? Oder:

Die stillen, stillen Wasser, die haben keinen Grund,
Lafs ab von der Liebe, sie ist dir nicht gefund.
Die hohen hohen Berge, das tiefe, tiefe Thal —
Jetzt seh' ich dich herztäufiger Schatz zum allerletzten Mal.

Doch wild Volk ist dabei. Weg mit den Milchbartweifen und mit der Liebelei. Ein schön Lied von der Schlacht von Pavia, das klingt anders:

Was woll'n wir aber heben an,
 Ein neues Lied zu fingen,
 Wohl von dem König aus Frankenreich,
 Mailand, das wollt' er zwingen.

Oder jetzt nur gleich das Lied der Landsknechte, wenn wir durchs Dorf ziehen. Da schau die Mäd'el zum Fenster heraus und der dicke Pater steht unter der Thür:

Ei werd' ich dann erschossen,
 Erschossen auf breiter Haid,
 So trägt man mich auf langen Spießsen,
 Ein Grab ist mir bereit;
 So schlägt man mir den Pumerlein Pum,
 Der ist mir neunmal lieber,
 Denn aller Pfaffen Gebrumm.

Es ist zu allen Zeiten dasselbe; damals, hundert Jahr, zweihundert Jahr später und heut zu Tag. Lieb' im Herzen, einen Becher Wein, und eine kecke That — und wer will, mag das Volk belauschen: dann singt es die Lieder, die uns ins Herz greifen, die alten, alten und immer neuen Lieder mit ihren schönen Weisen und Worten. Und wer recht Verständniß hat und ein rechtes Herz für sein Volk, der soll versuchen es ihm nachzufingen, wie unser Göthe. Fragen darf man es dazu nicht, aber hören zur rechten Zeit. Will aber Einer wissen, was dazu gehört: die einfachen, aber vollen, starken, ewigen Gefühle der Menschenbrust nach Luft und Leid, tiefe Liebe, Trennungschmerzen, Lebensfreude, Jugendmuth, ein Herz für die Natur, für den Himmel mit all den Sternen, die da gehn, für die Erde mit ihren Blumen, für den Wald mit seinem Grün und Vogelruf, für die blühende Linde und die Frau Nachtigall und die Quellen, die da fließen, und den Wind, der da weht und die Wolken, die da ziehen aus der Heimath herüber.

So das Volkslied. Gleich ihm, nur je nach den besonderen Sphären des Geistes, in welchen der Dichter sich bewegt, entstehen alle guten Lieder. Tiefes Gefühl bewegt die Seele und läßt alles Schöne, Holde, Kräftige, Traurige u. s. w. heraufwogen, so daß Schönes sich zum Schönen ordnet. Der Dichter sucht und wählt dann nicht; magnetisch zieht seine Empfindung das ihr Zufagende, zieht Eins das Andere aus allen Anschauungen und Empfindungen an sich heran. Er weiß selbst oft nicht, wie das Lied entsteht. Er kann die Stimmung dafür nicht wecken; sie kommt und geht wohl, ohne daß er sie halten kann. Die Bildung des Volksliedes ist, wie schon gesagt, nur in der Art vom fogenannten Kunstliede verschieden, daß bei ihm ein aus dem Gedächtniß nachsingender Sänger die ihm fehlende Reihe oder Strophe ergänzt oder ohne Weiteres im lebendigen Gefühl eine neue Idee einfiebt. Das vollständig herausgearbeitete Gedicht des Kunst-

poeten verträgt dies feltener; dann kommt auch die feste Art der Überlieferung hinzu. Sie geschieht durch das gedruckte und gewöhnlich nur gelesene Wort.

In der Blüthezeit unserer deutschen Poesie im Mittelalter sehen wir, wie bei den Griechen und Romanen, das Bestreben, ganz bestimmte Formen für die Lyrik herauszubilden. Da man aber manche Formen willkürlich von den Fremden entlehnte, so behandelte man sie nun auch willkürlich, und es entstanden eine Menge Weisen, von denen oft die eine verzwickter als die andere war, namentlich seitdem das ehrfame Bürgerthum die Poesie handwerksmäßig zu betreiben liebte. Ungeheuerliche Formbildungen wurden geschaffen. Nur diejenigen, welche am volkstümlichsten waren und sich am meisten dem alten epischen Sang angeschlossen, sich z. B. aus dem Nibelungen-Vers entwickelten, erhielten sich. Diesen mangelte aber doch vielfach jene Formbestimmtheit, welche die Lyrik so liebt, um der inneren Bewegtheit gleichsam ein Gegengewicht zu geben. Als die Kunstpoesie im Anfang des 17. Jahrhunderts wieder erwachte, sah man sich hauptsächlich auf fremde Formen angewiesen und ahmte dieselben nach, wo man über die einfachen Verswechsel des gewöhnlichen Liedes hinausging. So pflegte man z. B. die Sonettform — die dann wieder zurücktrat, um erst in diesem Jahrhundert durch Rückert, Göthe, Platen u. A. zur neuen Geltung zu kommen.

Es ist unmöglich, hier alle Gebiete der Volks-, wie der Kunstlyrik zu übersehen, geschweige die einzelnen näher zu betrachten, wie wichtig sie auch im Volksleben sein mögen (Kirchenlied, Gefellschaftslied, Gelegenheitsgedicht u. f. w.). Dem Inhalte nach herrscht die ungebundenste Freiheit; jede Empfindung, Alles, was durch irgend eine Stimmung lyrischen Werth bekommt, ist ja wählbar; auch die Form ist für die echte Lyrik durch keine andere Bedingung eingeschränkt, als daß sie fangbar sein müsse.

Ein Wort unseres Altmeisters der Dichtung aber, des großen Göthe, gebe zuvor noch den Abschluß und treffliche Lehre in Bezug auf Dichtung im Allgemeinen, besonders aber auf die Lyrik für den, welcher seine Worte zu erfassen strebt.

Göthe sagt in: „Noch ein Wort für junge Dichter“, wie er den jungen Poeten gezeigt habe, daß, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse, indem er, gebeude er sich, wie er wolle, immer nur sein Individuum zu Tage fördern werde. „Geht er dabei frisch und froh zu Werke, so manifestirt er gewiß den Werth seines Lebens, die Hoheit oder Anmuth, vielleicht auch die anmuthige Hoheit, die ihm von Natur verliehen war. Ich kann übrigens recht gut bemerken, auf wen ich in dieser Art gewirkt; es entspringt daraus gewissermaßen eine Naturdichtung, und nur auf diese Art ist es möglich Original zu sein. Glücklicher Weise steht unsere Poesie im Technischen so hoch, das Verdienst eines würdigen Gehalts liegt so klar am Tage, daß wir wunderfam erfreuliche Erscheinungen

aufzutreten sehen. Dieses kann immer noch besser werden und niemand weiß, wohin es führen mag, nur freilich muß jeder sich selbst kennen lernen, sich selbst zu beurtheilen wissen, weil hier kein fremder äußerer Maßstab zu Hülfe zu nehmen ist.

„Worauf aber alles ankommt, sei in Kurzem gefagt. Der junge Dichter spreche nur aus, was lebt und fortwirkt, unter welcherlei Gestalt es auch sein möge; er beseitige streng allen Widergeist, alles Mißwollen, Mißreden, und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus. Ich kann es meinen jungen Freunden nicht ernst genug empfehlen, daß sie sich selbst beobachten müssen, auf daß bei einer gewissen Facilität des rhythmischen Ausdrucks sie doch auch immer an Gehalt mehr und mehr gewinnen. Poetischer Gehalt aber ist Gehalt des eignen Lebens; den kann uns niemand geben, vielleicht verdüffern, aber nicht verkümmern. Alles, was Eitelkeit, d. h. Selbstgefälliges ohne Fundament ist, wird schlimmer als jemals behandelt werden.

„Sich frei zu erklären ist eine große Anmaßung: denn man erklärt, zugleich, daß man sich selbst beherrschen wolle und wer vermag das? Zu meinen Freunden, den jungen Dichtern, spreche ich hierüber folgendermaßen. Ihr habt jetzt eigentlich keine Norm, und die müßt ihr euch selbst geben: fragt euch bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte und ob dies Erlebte euch gefördert habe? Ihr seid nicht gefördert, wenn ihr eine Geliebte, die ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert. Das ist gar nichts werth und wenn ihr noch soviel Geschick und Talent dabei aufopfert.“

„Man halte sich ans fortschreitende Leben, und prüfe sich bei Gelegenheiten: denn da beweist sich's im Augenblick, ob wir lebendig sind, und bei späterer Betrachtung, ob wir lebendig waren.“

In der gedankenhafteren Lyrik wallt aus den Empfindungen der poetische Ausdruck auf; der Geist, statt ihn frei dahinzugeben, wie in den bisherigen Arten, faßt sogleich das Gefühl selbst und verweilt auf ihm betrachtend. Es ist in der ausgebildetsten Form ein wunderbares Wogen von Gefühl und schöner, immer poetisch in die Erscheinung tretender Betrachtung. So in der echten Elegie. Trauer ist der Elegie nicht unbedingt nothwendig; auch andere Gefühle können in ihr Ausdruck finden, wenn sie diesen in die Betrachtung überfließenden Charakter tragen. Das Alterthum hat für die Elegie eine feste Form ausgebildet: den Hexameter mit dem Pentameter. Wenn jener kräftig vorwärtsträgt, so scheint dieser plötzlich zu focken, zu verweilen, um wieder zurück- oder doch abwärtszufinken. Trefflich nimmt er dadurch das gedankenhafte Element auf. Die Elegie (ursprünglich zur Flöte vorgetragen) ist der Ausdehnung nach nicht weiter beschränkt; es bestimmt sich die Größe nach der Mannigfaltigkeit ihres Inhalts. Schiller, im Spaziergang, eine Welt uns zeigend, um bei jedem Wechsel der weiten Ausichten mit seinen Betrachtungen ihnen zu folgen, muß dem Inhalt gemäß sich ausbreiten. Nur die allgemeine

lyrische Spannkraft giebt hier das Maß. Man vergleiche auch die kurzen römischen Elegien Göthe's — die ewige Stadt ist an sich selbst schon die Stätte nicht zurückzuweisender elegischer Betrachtung — mit feiner schönen Todtenklage: Euphrosyne oder mit Alexis und Dora:

Ach unauffaltfam strebet das Schiff mit jedem Momente
Durch die schäumende Fluth weiter und weiter hinaus!

Man achte darauf, wie die Elegie bald zum reinen Gedanken-Gedicht, bald zur reineren lyrischen oder zur reineren epischen Erzählung und zur Idylle hinüberführt, je nachdem die Betrachtung dem Inhalt oder der Inhalt der Betrachtung vortritt.

Wenn nun eine derartige Dichtung in kurzer Charakteristik eines Objects sich zusammenfaßt, so bildet sich das sogenannte Epigramm, das ursprünglich durchaus nicht satirisch ist. Es heißt „Aufschrift“ und war bestimmt zur Aufschrift auf Weihgeschenke, Grabdenkmäler, sonstige Erinnerungstafeln; es galt eine schöne, sinnvolle Betrachtung an ein Ereigniß zu knüpfen; je kürzer, je besser. So ward es vielfach in ein Distichon eingeschlossen. Allmählich wurde es freier angewandt; die scharfe witzige Bemerkung schlug statt der ruhigen Betrachtung vielfach vor und spitzte es sich dann zum satirischen Sinngedicht zu. Als solches, als witziges, boshaftes Gedicht, ein scharfer Pfeil vom lyrischen Bogen wurde es zu manchen Zeiten verwendet und fast nur in dieser Form erkannt. Der gefühlvolle Lyriker, dem so oft die Schwächen des Gefühls, leichte Verletztheit, Eitelkeit u. s. w. ankleben, hat darin eine gefährliche Waffe. Für das scharfe Epigramm bedarf es keiner Beispiele. Für das Epigramm im weiteren Sinne sei hier auf Göthe's und Schillers Epigramme, z. B. auf dessen Columbus, Säemann, Kaufmann u. s. w. verwiesen. Als Grabaufschrift stehe hier jenes herrliche des Simonides auf die Thermopylenkämpfer:

Wanderer, kommst Du nach Sparta, verkündige dorten, Du habest
Uns hier liegen gesehen, wie das Gesetz es befahl.

Als Weihaufschrift eines Gemäldes der Erinna:

Nimm, was zierliche Hände gemalt hier, besser Prometheus;
Denn auch Sterbliche sind dir in Geschicklichkeit gleich.
Wenigstens wer so treu der Jungfrau Züge getroffen,
Hätt' er ihr Stimme verliehn, wär' Agatharchis sie ganz.

Die mannigfachen Formen betrachtender Lyrik gilt es hier nicht näher zu besprechen. Nur ein Paar der bekannteren, festgeordneten sei hier noch angeführt. Die Italiener haben — bis auf Petrarca noch in schwankenderen Formen — in ihrem Sonett sich eine Form für gedankenvolle

Lyrik herausgebildet, die ihnen zum Träger des Epigramms im weiteren Sinne ward.

Das Gedicht ist auf 14 Verse beschränkt, welche sich den Reimen nach zu 8 und 6 theilen. Die strengste Form ergiebt das Schema: a b b a, a b b a, c d c, d c d (2 Quaternarien oder Quatries von 2 Reimen und 2 Terzinen, bei denen die Reime aber wechselnder sein können, z. B. häufig c d e, c d e u. f. w.). — Manche Dichter haben sich Freiheiten erlaubt. So z. B. bildet Shakespeare seine Sonette der Regel nach so, daß die 12 ersten Verse in 3 vierzeilige Strophen sich gliedern, und die beiden letzten im gepaarten Reime folgen.

Entledige dich von jenen Ketten allen,
Die gutgemuthet du bisher getragen,
Und wolle nicht, mit kindlichem Verzagen
Der schnöden Mittelmäßigkeit gefallen!

Und mag die Bosheit auch die Fäuste ballen,
Noch athmen Seelen, welche keck es wagen,
Lebendig wie die deinige zu schlagen,
Drum laß die frischen Lieder nur erschallen.

Geschwätzigen Kritikern gönne du die Kleinheit,
Bald dies und das zu tadeln und zu loben,
Und nie zu fassen eines Geistes Einheit.

Ihr kurzer Groll wird allgemach vertoben,
Du aber schüttelst ab des Tag's Gemeinheit,
Wenn dich der heil'ge Rhythmus trägt nach oben.

(Platen. Sonette 1.)

Das Sonett bekommt durch den eigenthümlichen Bruch der Vierverse und Dreiverse mit dem wechselnden Reim etwas Gegensätzliches im inneren Bau, dem auch der Inhalt zu entsprechen hat. Was im Distichon Hexameter und Pentameter, übernimmt hier in ihrer Art die Theilung nach Vorderatz in den 8 ersten Versen und Nachatz in den 6 letzten. Für die liedartige Lyrik eignet sich daher diese Form nicht, dagegen trefflich zur betrachtenden Lyrik; sie verlangt strenge Gebundenheit der Gedanken, genaues Ineinandergreifen; der Gedankensprung u. dergl. widerstreitet dem Sonett.

Eine eigenthümliche Form haben die Orientalen gebildet — das Gafel. Wie der Hexameter das Gedicht episch weiterführt, der Pentameter es gleichsam unterbricht, so wird im Gafel von der zweiten Strophe an — die erste aus zwei Versen bestehend reimt beide Verse — das Gedicht in der je ersten Zeile weiter geführt, durch die zweite Zeile aber wieder an die erste Strophe gebunden, indem der je zweite Vers stets mit der ersten Strophe reimt, während der je erste Vers reimlos willkürlich ist:

Verbitter Dir das junge Leben nicht,
 Verschmähe, was Dir Gott gegeben, nicht!
 Verschliefs Dein Herz der Liebe Offenbarung
 Und Deinen Mund dem Trank der Reben nicht!
 Sieh, schöneren Doppellohn als Wein und Liebe,
 Beut Dir die Erde für Dein Streben nicht!
 Drum ehre sie als Deine Erdengötter,
 Und andern huldige daneben nicht!
 Die Thoren, die bis zu dem Jenfeits schmachten,
 Sie lassen leben, doch sie leben nicht.
 Der Mufti mag mit Höll' und Teufel drohen,
 Die Weifen hören das und beben nicht.
 Der Mufti glaubt, er wisse Alles besser,
 Mirza Schaffy glaubt das nun eben nicht.

(Bodenstedt: Mirza Schaffy.)

Betrachtung, Zurückkommen auf den Ausgangspatz, den man nach allen Theilen auseinanderlegt, hat sich diese Form geschaffen, die somit nicht willkürlich verwendet werden kann.

Was die, aus der Einbildungskraft zur abstracteren Vernunftanschauung hinausstrebende Gedankenlyrik betrifft (siehe Melchior Meyrs Gedichte: Vorrede), die namentlich durch Herder und Schiller Glanz erhielt, aber auch schon zu Schillers Zeit von W. v. Humboldt in der Befprechung von Hermann und Dorothea ihre richtige Würdigung und Widerlegung fand, so gilt das im allgemeinen Theil Gefagte. Da wo die ästhetische Vorstellung aufhört und der reine Gedanke derartig vortritt, daß er nicht mehr im Medium der dichterischen Persönlichkeit, sondern davon losgelöst erscheint, hat die Poesie ein Ende und die in Verse gebrachte Rhetorik beginnt, um mit Gedanken in Versmaßen aufzuhören.

Poetisirende Rhetorik kann in ihrer Weise verdienstlich sein und, wie schon oben auseinandergesetzt worden, eine treffliche Vermittlung für die Masse werden, welche die Ideen, die in der abstracten Form ihr trocken, leblos erscheinen, dichterisch ausgeschmückt gerne willkommen heißt, ist aber keine echte Poesie.

Es muß die Dichtung die großen Ideen ihrer Zeit verarbeiten, wenn sie sich auf der Höhe halten will und nicht in den Augen der Gebildeten zu einem Spiel für die Wallungen einer Knaben- und Jugendzeit herabfinken soll. Neuen, großen Wahrheiten des Gedankens dichterische Verkörperung zu geben, gehört natürlich zum Schwierigsten, ja, so lange der Dichter und die Zeit mit dem Inhalt, seiner Wahrheit, Schwierigkeit u. s. w. zu ringen haben, gehört eine völlige poetische Bewältigung zu den Unmöglichkeiten. Nichtsdestoweniger ringen diese Ideen nach Ausdruck. Vermag ein großer Dichter sie zu verkörpern, daß man ihnen die Gedankenschwere und Abstraction nicht mehr anmerkt, so ist dies das Höchste, was er seiner Zeit

bieten kann. Aber auch wo er es nicht ganz vermag, wo er zu sehr mit dem Stoff ringt, wo er vielleicht die allgemeinen Begriffe mehr hinter Personifikationen allgemeiner Art verfleckt, als er sie zu beleben weiß, auch da werden Viele ihm natürlich noch entgegenjauchzen. Alle Gebildeten namentlich werden sich für ihn regen. Sein Unternehmen ist groß; die Anstrengung, welche er zu machen hat, ist ungeheuer. Diese Arbeit des Bahnbrechens verdient Bewunderung. In dieser Weise war Schiller thätig, seine Eroberungen auf dem Gebiet des Denkens auch für die Poesie zu gewinnen. Das Gedicht: die Künstler, ist z. B. seine Ästhetik in Dichtung. Namentlich zu Anfang griff er, aber immer großartig und bewunderungswürdig, über die Grenzen hinaus. Die Idee sucht sich das Ideal, findet aber oft nur eine Vorstellung, durch welche das Begriffsgerüste ziemlich deutlich hervorblickt. Nichtsdestoweniger zählen solche Gedichte durch die Größe, Macht und Kühnheit der Ideen, dann durch die dichterische Bewältigung, wie er, Schiller, sie doch vermochte, zu den herrlichsten Erscheinungen. Wer macht es ihm, selbst da, wo seine Kraft nicht ausreichte, in der Weise nach? Welchen neuen Schwung hat er gegeben, welche neue Bahnen gebrochen! Aber Muster sind diese Gedichte darum nicht. Die Idee überwiegt die Vorstellung; die Harmonie zwischen Inhalt und Erscheinung fehlt. Schiller selbst sah es ein und arbeitete mit seiner ganzen Kraft, dem Mangel abzuhelfen. Zum Vergleiche betrachte man etwa seine „Künstler“ und seine „Glocke“, wie er der Vorstellung zu Hülfe zu kommen, die Rechte und Bedingungen reiner Poesie zu wahren sich bestrebt hat. Eine Behandlung, wie wir sie etwa in den „Künstlern“ sehen, ist nun freilich verführerisch für den Denker mit poetischem Talent. Gerade deswegen ist aber mit um so mehr Entschiedenheit darauf aufmerksam zu machen, wie in ihr nicht das richtige, geschweige das höchste Princip der Dichtung zum Ausdruck kommt. Die philosophische Poesie bewegt sich in einer, für die Dichtung gefährlichen Weise an den Grenzen und jenseits der eigentlichen Grenzen. Die Gedanken schwere darf da nicht verlocken. Die volle lebendige Vorstellung bleibt Hauptaufgabe der Dichtung. Auch hier liegen freilich wieder manche der bedeutendsten, großartigsten Weisen hart an den Grenzen. Doch brauche ich dafür nur an das zu erinnern, was über die gleichen Fälle in der bildenden Kunst und in der Tonkunst gesagt worden. Hier kann fast die sämtliche Lyrik Schillers als Beispiel genannt werden.

Dasselbe gilt von den dichterischen Werken der beschaulichen Vernunft. Wer könnte uns schöner mit den Worten der Weisheit erfreuen, als der Dichter, dem Welt und Leben das Buch waren, das stets vor seinen Augen lag, der wie Niemand die Herzen und den Lauf der Dinge zusammen erforscht hat. Der ältere Dichter wird sich darum hauptsächlich zu dieser Poesie hingezogen fühlen. Gibt er die goldne Lehre in goldner Fassung, so ist das vortrefflich. Gedanke und Dichtung sind ja alsdann vereint, wie

es verlangt worden. Ich brauche dafür, um von andern Völkern auch hier abzusehen, nur an unferen mittelalterlichen Freidank, Göthe's, Schillers und Rückerts derartige Schöpfungen zu erinnern. Fehlt das ästhetische Element oder ist es schwach, so werden wir uns, wenn das ethische vortrefflich ist, nicht sehr darum bekümmern. Wenn dieses in eine äußere poetische Form, z. B. in Verse, gebracht worden, so wird das ihm niemals einen Werth nehmen, eher wird die präcise, der Überlieferung so günstige Form des Verses seinen Werth noch erhöhen. Freilich solche Sprüche der Weisheit als höchste Poesie hinstellen, ist durchaus verkehrt. Bei wirklich poetischer Weise ist hier aber vor Einem zu warnen. Das Alter, der ewige gute Nestor, hält leicht alle seine Worte für Gold und mag keins opfern, weil unter Umständen doch ein jedes seine gute Stelle finden könnte. Es vergißt, daß die Jugend nicht so durchaus thöricht ist und da wird es bei seinen Ermahnungen und Weisheitsprüchen ihr wohl in Einem wieder gleich; beide meinen, nicht genug fagen zu können.

Für die weiteren Unterscheidungen — z. B. des Naiven, des Sentimentalen, des Komischen, Classischen, Romantischen u. s. w. — in der Lyrik fehlt hier der Raum. Auch in die Gegenwart zu greifen, ist hier nicht verflattet, um an ihren Sängern und Dichtern die lyrischen Richtungen und Bestrebungen unserer Zeit zu zeigen, oder die Wirkungen der früheren Dichtergenerationen auf unsere Tage nachzuweisen.

Die deutsche Lyrik blüht noch; es hat damit keine Noth: Mag auch hier der Bruch mit so manchen früheren idealen Anschauungen schwer lasten, indem schon die Art unserer Bildung uns so sehr gegen die Nachahmung des Früheren hindrängt und dadurch der Muth zur Selbständigkeit gelähmt und den neuen Ansätzen ihre Naivetät genommen wird, mag der Durchbruch zu einer neuen Verklärung und Idealisierung unserer Gefühle noch so schwer sein — unser Volk ist im Großen Ganzen ja frisch, ist tief empfindend. Die unausbleiblich schwächere Übergangsdichtung mit ihrem Abmühen und Haschen nach Stoff und Empfindung darf uns nicht stören, noch darf sie mit ungerechter Härte betrachtet werden. Seien wir nur als Volk tüchtig und nach Hohem strebend: um schöne Lyrik brauchen wir Deutsche dann nicht zu sorgen.

IV. Das Drama.

Aus den Reichen der dichterischen schönen Anschauungen und Empfindungen treten wir im Drama in die Sphäre, deren Gipfel die ideale Darstellung des Wollens und der sich daraus entwickelnden Handlungen und ihrer Folgen ist. Der Mensch als gegenwärtig Handelnder ist hier Gegenstand der Darstellung.

Im Drama ($\delta\rho\acute{\alpha}\mu\alpha$ = Handlung) wird eine den befonderen, näher darzulegenden Anforderungen der Kunst gemäße, die Phantasie erfüllende, bedeutende Handlung unmittelbar in der Art des wirklichen Geschehens, ohne Vermittlung eines Erzählers wie im Epos, schön dargestellt. Schon die Lyrik zeigte Unmittelbarkeit im Ausdruck und sie leitet in so weit zum Drama über. Aber aus ihrer subjectiven Gefühlswelt und deren eigenthümlicher Concentration und Stimmung führt uns das Drama wieder in das volle, objective vom Gefühl zur That übergehende Leben. Das Drama weitet sich nicht nach dem Umfang des Epos hin in dessen die ganze Außenwelt schön darlegende Breite, sondern nach einer ihm eigenthümlichen Tiefe, hier gebundener, dort freier, hier schwächer, dort mächtiger. In einer Art faßt es Epos und Lyrik zusammen, gegen Jedes einbüßend, gegen Jedes wieder gewinnend.

Mit Aristoteles (citirte Stellen ohne weitere Angabe des Autors sind immer aus der Poetik des Aristoteles genommen) setzen wir, auf das beim Epos Gefagte zurückweisend, für das Drama ganz allgemein genommen denselben Inhalt wie für das Epos: eine durch menschliche Handlung sich gestaltende Begebenheit. Auch Darstellungen anderer Art und von anderen Begebenheiten sind möglich, stehen aber niedriger oder fallen aus der Dichtung. Deren Ausdruck ist die Sprache. Es folgt daraus, daß alles dramatische Geschehen, welches nicht durch die Sprache begriffen ist, aus der Dichtung fällt und uns hier nicht angeht. So z. B. die Pantomime, in welcher Menschen handeln aber nicht sprechen, und Auführungen von Begebenheiten durch bloße Schaufstellungen, Decorationseffecte u. dergl. Das Geschehen im Drama muß der Art sein, daß es in der Dichtung enthalten ist und durch sie Ausdruck findet. Reine Dichtung — bloßes Reden — ohne Handlung, z. B. daß nur erzählt wird oder Einer oder Mehrere lyrisch ihr Gefühl ausdrücken, widerspricht gleichfalls der Grundforderung des Dramas, daß es eine Handlung zeige, wonach es auch seinen Namen führt. Eine lyrische Hin- und Widerrede zwischen zwei Personen braucht an sich keine Handlung mit sich zu führen und ist dann nicht dramatisch, sondern eben ein lyrisches Wechselgespräch. Ebenso ist — wie es dramatisch unfertige Zeiten wirklich zeigen — ein unorganischer Wechsel zwischen Erzählung oder lyrischem Gefühlsausdruck und Handlung erst eine niedere Vorstufe der Kunst, welche in Allem innere geistige, lebensvolle Verbindung voraussetzt. Wird im Drama also einerseits Poesie, Sprache, andererseits Handlung gefordert, so versteht sich, daß beide im lebensvollen Zusammenhang mit einander stehen müssen und Wort und That in geistiger Verkettung und Folge ineinander greifen. Vom ersten Wort des Dramas bis zur letzten That muß diese lebendige Verbindung und Ableitung stattfinden. Da das Wort Ausdruck der inneren Anschauungen und Empfindungen, kurz zusammengefaßt des Charakters ist, so wird That und Charakter mit einander zu stimmen haben, d. h. von einander abhängig sein.

Das Epos wird erzählt. Das Drama wird von handelnden Personen in seinem unmittelbaren, aus der Gegenwart in die unbekannte Zukunft hinein-führenden Werden dargestellt. Man sieht in ihm nicht mehr durch das Medium einer Mittelperson, sondern direct aus Action und Reaction sich das Werden entwickeln. Die wichtigsten Folgerungen ergeben sich aus dieser Form.

Im Epos war ein Erzähler, welcher — mochte er auch von einer Zukunft berichten — die Begebenheit als eine vergangene überfah und deshalb schon von Anfang an aus seiner Kenntniß des Ausgangs Aufschluß geben konnte. Seine genaue Bekanntschaft mit allem zur mitgetheilten Geschichte Gehörigen wird vorausgesetzt. Er umfaßte und erzählte die ganze Thatfache mit allem örtlichen und zeitlichen Zubehör, wo derselbe wichtig war und dann als wichtigsten Theil seiner Erzählung. Er mochte Winke, Warnungen vor falschen Folgerungen, konnte Aufklärungen geben. Er schaltete mit dem Stoffe, in soweit er das Eine nur im Flug anführen, das Andere in seiner ganzen Ausführlichkeit erzählen konnte, mit aller Breite, welche das Interesse zuließ, nach den verschiedensten Umständen und Nebensachen. Er behielt Alles in seiner Hand. Er konnte vor und rückwärts greifen, das Spätere zuerst erzählen, das Frühere nachträglich einschalten.

Wie anders im Drama! Der Dichter hat sich nach einer Seite hin unendlich frei gemacht, nach der andern dadurch wieder beschränkt. Er hat sich in alle handelnden Personen vervielfacht, sich selbst aber damit geopfert. Er ist im Drama verschwunden und kann als eigene Person kein Wort mehr sagen; das dramatische Werk hat er ganz von sich abgelöst. Ja, wie in der richtigen Fiction für dasselbe kein Dichter mehr vorhanden ist, wenn es in Wirklichkeit tritt, so auch kein Zuhörer (und Zuschauer), auf den irgendwie Bezug genommen und dem etwas klar gemacht werden müßte. Das dramatisch Dargestellte ist eine Welt für sich und muß in sich wahr und künstlerisch natürlich auch verständlich sein. Alles, was einer außerhalb der Handlung liegenden und sich nicht aus ihr ergebenden Erklärung bedarf, ist im Drama unstatthaft.

Begebenheiten, welche aus irgend einem Grunde, wegen ihrer Verwicklung, Größe, Dunkelheit u. s. w. ohne solche Nachhülfen und Ergänzungen — denen der Epiker so leicht gerecht werden kann — nicht klar dargestellt werden können, oder auch nur schwerfällig im Drama selbst durch die handelnden Personen, etwa durch deren Erzählungen, Erklärungen, Schilderungen u. s. w. bewältigt werden können, sind dramatisch ungeeignet. Nur dramatische Unfertigkeit — nachgeahmt oder nachgeahmt, wenn die Alterthümlichkeit solcher Form copirt wird, oder aus Bequemlichkeit benutzt — gestattet sich directe Nachhülfe für den Hörer und Zuschauer; die freiere Komik überspringt zuweilen, den darin liegenden komischen Widerspruch selbst komisch benutzend, die dramatische Fiction und wendet sich, wie z. B. in der Parabase, direct aus der Darstellung heraus an das Publicum. Ernste dramatische Kunst thut

dies nicht. — Die Unterschiede zwischen Epos und Drama hinsichtlich der engeren Wahl des Stoffes und seiner Behandlung sind nach dieser Seite hin klar.

Im Drama wird also eine, die Phantasie erfüllende, durch menschliche Handlungen sich gestaltende bedeutende Begebenheit unmittelbar in der Art ihres wirklichen Geschehens durch handelnde Personen in schöner poetischer Kunst-Bildung dargestellt.

Handelnde Personen allein die Träger des Dramas! Der Dichter ganz zurückgetreten! Die epische Verbindung, welche er gab, aufgehoben, und dadurch die ganze Fassung gewandelt. Man streiche dafür in den dramatisch-belebtesten Stellen eines Epos die Worte des Erzählers und stelle die gegebenen Reden neben einander — es bleibt dramatische Rede, aber es wird kein Drama daraus.

Wie wir durch die Art der Darstellung aus der oben beredeten Weite des Epos hinsichtlich der Außenwelt poetisch enger begrenzt werden, ist leicht zu sehen. Aus der völlig freien, nur in sich wahren Phantasie treten wir im Drama in die beschränktere. Jede Dichtung ist auf die lebendige Darstellung im sprachlichen Ausdruck angelegt. Wo der Dichter die Begebenheit dramatisch nach Reden und Handlungen auftheilt, da muß die Darstellung auch in sich Wahrheit haben. Der Epiker war so ganz frei, weil er nur für die Phantasie darstellte; das Drama drängt seiner Natur nach zur wirklichen Darstellung; nun ist überall Begrenzung! Der Dichter ist an die Bühnendarstellung und den Schauspieler gebunden; Taufenderlei außerhalb seiner eigentlichen Kunst Liegendes ist von ihm zu berücksichtigen und ist zu überwinden. Er, der Freie, macht sich wieder abhängig von Andern, wenn auch nur in der Art, daß er die Vielheit, die zu seiner Kunst nöthig ist, beherrschen muß. Er muß selber gegen Andere und Anderes Wille werden. Dann — wie hat er sich sonst beschränkt! Wo bleibt die Natur, die Thierwelt? Wie alles das bewältigen, was wir vor unserer Phantasie allein so leicht fähen, nach Größe oder Kleinheit des Raums und der Zeit? Sobald wir mit dem wirklichen Auge, nicht bloß mehr mit dem der Phantasie sehen, so wird Alles durch die Wirklichkeit in einer Weise bedingt, von der im Epos keine Ahnung war. Der wirkliche Schauplatz vor Allem! Der Ort, wo die Handlung vor sich geht! Der Epiker erzählte davon; in der dramatischen Aufführung muß er gegeben sein. Der Dichter setzt ihn voraus; er bestimmt ihn genau und läßt nach seiner Angabe andere Künste und Handwerke den Schein der Örtlichkeit geben (scenische Einrichtung, Decoration u. s. w.). Er muß sie so genau vor seinem geistigen Blick haben, wie der Epiker; nur dann kann er richtig und ohne Wirrung die Handlung dichterisch beherrschen; aber das ganze Bild der Örtlichkeit selbst poetisch zu verarbeiten, wie der Epiker es kann, davor warnt ihn der sinnliche Vergleich des Gefagten mit der etwa durch die Malerei und durch Nebenkünste gegebenen, im Schein dargestellten Wirklichkeit. Es stellt sich ferner der große Unterschied vom Epos heraus.

welches jede mögliche und unmögliche Thätigkeit uns in wenigen Worten vergegenwärtigen kann und als nur mit dem Worte wirkend Zeit und Ort gar nicht zu berücksichtigen braucht; es erzählt uns z. B. in wenigen Versen, daß der Held tagelang im Meer herumschwimmt, wie er weite Reisen macht, ein Stück Land bearbeitet, Hunderte von Gegnern erschlägt u. s. w. Die werdende dramatische Handlung aber ist, soweit sie zur Aufführung kommt, ganz bestimmt an Ort und Zeit gebunden; was wir sehen, muß in seiner Art möglich fein oder gemacht werden; was für das Epos höchst einfach ist, wird bei der sichtbaren Aufführung, wo nicht bloß die Phantasie arbeitet, sondern die Sinne wirksam werden, leicht zum Unfinn. Die Zauberflücke, die aber deswegen immer durch das Komische ihren Widerspruch heiter auflösen müssen und mancherlei niedere dramatische Arten, welche auf die epische Schaulust im Drama speculiren, suchen zwar auch solche nur dem Epos zustehende Begebenheiten zu verwerthen; in die Aufführung des höheren Dramas gehören sie nicht hinein oder dürfen doch nur nebenfächlich erscheinen. Alle äußeren Verhältnisse, die nicht im Menschen ihren Ausdruck finden, geben nur einen Rahmen für das Menschengemälde oder sie sind durch Erzählungen in die Handlung einzuschieben. In Shakespeare's Sturm befinden wir uns auf dem Schiffe; in den Gesprächen und dem Treiben der Menschen kommt er uns zum vollen Bewußtsein. Der Untergang des Schiffes, das Schwimmen der Schiffbrüchigen hören wir nur erzählen; nur in einem Zauberflück oder einer Poffe dürfen wir etwa einen Schwimmer in den Wogen dargestellt sehen. Doch können wir hier nicht näher auf den Unterschied der wahren Kunst und solcher Künsteleien eingehen, zumal auch hier eine genaue Grenze anzugeben unmöglich ist.

Daß der Dramatiker nicht dieselbe Leichtigkeit hat, uns so außergewöhnliche Personen in Bezug auf körperliche Kraft, Schönheit, auf Äußeres überhaupt, vorzuführen, wie dies der Epiker vermag, folgt ebenso. Wenn uns der Erzähler einen übermenschlichen Helden schildert, der zwanzig ihn angreifende Männer erschlägt, so ist das in der Phantasie ein ganz ander Ding, als wenn wir die zwanzig Männer den Kampf wirklich gegen einen aufführen sehen, der in seiner leibhaftigen Größe, Breite der Schultern u. s. w. vor uns steht und uns seine Fechtergeschicklichkeit zeigen soll. Es ist große Gefahr, daß uns solche Heldenthat sehr spaßhaft und wunderlich vorkomme. Alles was uns aber stören und an der Wahrheit des dramatisch Vorgeführten zweifeln lassen könnte, hat der Dichter so viel wie möglich zu vermeiden. Ähnlich, wo es sich etwa um eine überwältigende Schönheit handelt. Wir stellen uns das Höchste von Schönheit unter der Helena des Homer vor, was wir nur in unserer Phantasie zu ahnen vermögen. Wenn wir aber eine Helena auf der Bühne erscheinen sehen, dann werden wir sogleich Kritik üben. Möglicherweise hat sie eine außergewöhnliche Schönheit als Vertreterin gefunden, aber der Dichter wird sich niemals gänzlich darauf verlassen können

und begeht einen dramatischen Verstoß, wo er auf eine derartige Außergewöhnlichkeit rechnet. Frei darf er nur die Kräfte verwenden, bei denen wir ihn nicht so controliren können. Er wird also darauf hingewiesen, sich mehr auf die innerlichen, fomit hauptsächlich auf die geistigen Eigenschaften, ihren Ausfluß und ihren Ausdruck in der Erscheinung zu richten. Man sieht, wie wir auf den Charakter der Personen hingeführt werden, welche in dem Ausdruck ihrer Anschauung und Empfindung, dann aber besonders im Ausdruck des Willens, der auf ein Object sich richtet, darzustellen sind.

Das Drama stellt eine Handlung durch handelnde Personen dar. Diese Handlung als Gesamttbegebenheit wollen wir mit Aristoteles die Fabel des Stückes nennen. Diese Fabel ist als Ganzes die Hauptsache, ist das Erste. Sie giebt gerade wie im Epos die Einheit. „Daher sind die Thatfachen und die Fabel der Endzweck der tragischen Darstellung; der Endzweck aber ist in Allem das Höchste: der Grundbestandtheil also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel; das Zweite darin aber sind die Charaktere.“ Die That folgt aus dem Willen; dieser ist bedingt durch die ganze geistige Beschaffenheit des Menschen, durch seinen Charakter. Wenn der Dichter also von der That ausgeht, um unumstößlich die Einheit und innere Wahrheit für seine Dichtung zu haben, so ist der Verlauf des Stückes, so wie er es nun sich entwickeln läßt und wie es der Zuschauer sieht, der, daß aus den Charakteren sich die Handlung entwickelt. Für das Publicum werden also die Charaktere, der Entwicklung und Wirklichkeit gemäß, den Ausgangspunkt bilden. Ist die Handlung dramatisch schön, so liegt darin, daß den Charakteren Gelegenheit gegeben ist, sich schön zu zeigen, wozu die geeigneten Situationen gehören. Es scheitern nun so viele dramatische Dichter daran, daß sie diesen Zusammenhang nicht begreifen, nicht das Ganze ins Auge fassen, sondern nur das Einzelne. Dem Germanen in seiner Freude an der Individualität liegt im Allgemeinen nahe, sich in diese zu vertiefen und die dramatische Aufgabe darin zu finden, Charaktere von Menschen zu zeichnen und psychologische Zergliederungen zu geben, dagegen die frische vorwärtsführende Handlung zu vernachlässigen und sie durch das Verweilen in den Charakteren schleppend zu machen, womit ein plumptes Vorwärtsführen der Handlung, wegen des geringeren Gewichts, das darauf gelegt wird, häufig zusammenhängt. Dem Romanen und seinem scharfen, hafteren Geiste sagt dagegen durchschnittlich mehr die Verwicklung und Lösung der Handlung, also besonders die Situation, zu, worüber er die Charaktere oft vernachlässigt oder mit allgemeinen sich begnügt. Wo er von der Situation und ihrer feinen Ausführung sich abwendet, fällt er leicht in den Fehler einer mehr breiten, rhetorischen als tiefen Charakterschilderung. Schon Aristoteles weist darauf hin, wie gefährlich es ist, die Handlung über die Charakteristik zu vernachlässigen: „Überdies kann es eine Tragödie ohne Handlung nicht geben, wohl aber ohne individuelle Charaktere . . . wenn Jemand in Einem fort charakter-

schildernde Reden und wohl geschaffene Gespräche und geistreiche Gedanken vortragen wollte, so wird er doch nicht das hervorbringen, was die Wirkung der Tragödie sein sollte; vielmehr wird dazu weit eher eine Tragödie im Stande sein, in welcher diese Stücke zwar weit unvollkommener sind, die aber eine rechte Fabel und Verknüpfung der Thatfachen darbietet.* Er vergleicht Charakterfilderung ohne Handlung mit Farben ohne Zeichnung; „wenn Jemand nämlich die schönsten Farben ohne Zeichnung auftrüge, so würde er damit kein solches Wohlgefallen erregen, als wenn er ein Bild nur mit Kreide zeichnete.“ Die Handlung könnten wir auch mit der lebendigen Melodie vergleichen, wenn wir hier die Musik zur Vergleichung heranziehen sollten. Aristoteles betont noch weiterhin, daß der Dichter mehr in die Fabel seinen Dichterberuf setzen müsse, als in die Verse (Diction).

Wo nun aber die wahre dramatische Verschmelzung hinsichtlich der Handlung und der Handelnden stattfindet, da werden die eigentlichen dramatischen Charaktere ein besonderes Gepräge haben. Sie werden mit ihrem Wollen, verlangend oder abwehrend, in Beziehung zu den Thaten stehen. Ein bloßes Erleiden eines von Außen kommenden guten oder üblen Geschicks, wie es das Epos so schön behandeln kann, ein noch so ungestümes und bedeutendes Handeln, welches aber zu der eigentlichen, den Kern des Dramas bildenden Handlung in keiner Beziehung steht, ist undramatisch. Das Wollen und Nicht-Wollen und die daraus folgende That und die Einwirkung der That auf das weitere Wollen, das wird dramatisch von Wichtigkeit. Darum sind die zu weichen, um Handlung sich gar nicht kümmernden Charaktere sowie die zu starren, harten, unwandelbaren Charaktere, welche wie in überirdischer oder welche in ganz naiver Sicherheit ihren Weg gehen oder in stumpfer Gefühllosigkeit bei Allem, was auch aus ihrem Handeln geschehen mag, verharren, als Träger des Dramas ausgeschlossen. Wenn Richard III. nicht von Gewissensbissen gefoltert wäre, wenn Macbeth nicht nach seinen Thaten das Graufen mit sich trüge, wenn er sich über seinen Mord etwa wie ein antiker Held zuweilen im Epos mit einem bitteren, bereuenden Weinen und einer Enttönnung durch einen Priester beruhigen könnte, so wären sie undramatisch. Weder der gefühllose Barbar, die stumpfe Henkerfeele, der absolute Böfewicht, der steinharte, grimme Held der nordischen Sage, der echte Vertreter orientalischen Despotismus, der ruhige Fatalist, der kindlich Alles hinnehmende Mensch, der überzeugungssichere Fanatiker sind zu gebrauchen, noch die ganz verschwimmenden Seelen, welche ohne jedes Wollen maschinenhaft sich den Einwirkungen Anderer hingeben.

Bei einer richtigen Gesamtfassung ergiebt sich die Richtigkeit des Einzelnen von selbst. Die interessante, in sich wahre Handlung ist wahr und interessant nach ihren Theilen. Diese auseinander gelegt ergeben wahre und interessante Situationen und Charaktere. Es bedarf keines Wortes, daß der Dichter die genaueste Charakterkenntniß besitzen muß, um aus den Charak-

teren richtig die Handlung fließen zu lassen. Alles, was auf die Fabel des Stücks keinen Bezug hat, ist auch für dieses ein überflüssiges, resp. störendes, ablenkendes, schädliches Beiwerk. Natürlich soll damit nicht jede poetische Arabeske verbannt werden. Die schöne Form wird sich auch darin zeigen, daß nicht etwa bloß das dürre Knochengerüst überall zum Vorschein kommt. Daß ferner die anscheinende Abschweifung oft nothwendig, weil charakteristisch ist, erfieht man leicht. So wird der nachdenkliche Mensch in die Betrachtung und Sentenz, der Launige auf heitere Nebendinge, der Traurige immer auf seinen Gram u. f. w. abschweifen.

Das Drama muß als Kunstwerk Bedeutung, Ganzheit, rechte Größe, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Freiheit in der Ordnung u. f. w. haben.

Die Bedeutung werde bei den einzelnen Arten näher besprochen. Hier nur so viel, daß das Drama die höchsten Probleme, vor Allem jene im Menschenleben so wichtigen des Verhältnisses zwischen Freiheit und Nothwendigkeit unseres Willens und Handelns umfaßt.

Als Kunstwerk verlangt das Drama eine ein Ganzes bildende Handlung von bestimmtem Umfang. Folgen wir darin Aristoteles (Cap. 7): „Denn es kann etwas ein Ganzes sein und doch eines bestimmten Umfanges ermangeln. Ein Ganzes ist nämlich etwas, das Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist dasjenige, was an und für sich nicht nothwendig ein Vorhergehendes voraussetzt, nach welchem aber seiner Natur nach ein Anderes sein oder werden muß. Ende aber ist umgekehrt dasjenige, was an und für sich die Folge eines Vorhergehenden sein muß, entweder mit Nothwendigkeit oder nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, auf was aber weiter nichts folgt. Mitte dagegen ist das, was selber Folge eines Vorhergehenden, und wovon Anderes wiederum eine Folge ist. Eine gut angelegte Fabel darf daher weder von jedem beliebigen Punkte anfangen, noch bei Jedem beliebigen Punkte endigen, sondern sie muß nach den eben bemerkten Begriffen eingerichtet sein. Und da ferner jedes Schöne, sei es nun gemalte Figur oder irgend ein anderer Gegenstand, das aus mehreren Theilen besteht, in diesen letzteren nicht nur eine gehörige Anordnung darbieten muß, sondern auch nicht jede beliebige Größe haben darf (denn in der rechten Größe und Anordnung liegt die Schönheit), so kann aus diesem Grunde weder ein überaus kleines Gemälde schön sein, weil die Anschauung desselben nicht zur Deutlichkeit gelangen kann, da sie in einem Zeitraum, der sich dem Unmerklichen annähert, vollzogen wird, noch auch ein überaus großes, weil hier die Anschauung nicht zugleich das Ganze umfassen kann, sondern dem Beschauenden die Einheit und Ganzheit bei der Beschauung verloren geht, wie z. B. wenn ein Gemälde 250 Meilen groß wäre. Wie daher bei leiblichen Gestalten und bei Gemälden zwar eine gewisse Größe Statt haben, dieselbe aber leicht zu überschauen sein muß: so gilt es auch von der Fabel der Tragödie, daß sie zwar einen gewissen Umfang haben, dieser aber leicht zu behalten sein müsse.“

Allein die Bestimmung der Grenzen des Umfanges in Rücksicht auf die Ausführung und sinnliche Darstellung ist nicht Sache der Kunsttheorie . . . Was aber die in der Natur der Sache selbst liegende Grenzbestimmung betrifft, so ist jedesmal die Handlung, je umfassender sie ist, sofern sie dabei überschaulich bleibt, desto schöner in Hinsicht auf den Umfang. Um es ohne Umschweif zu sagen: derjenige Umfang von wahrscheinlich oder nothwendig auf einander folgenden Begebenheiten, in welchem ein Schicksalswechsel aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück vorgehen kann, das ist die ausreichende Bestimmung für den Umfang der Tragödie.“

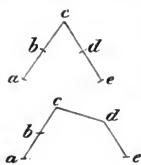
Die Größe des Ganzen richtet sich nach seiner Übersichtlichkeit, folglich nach der Kraft der Zuschauer und Zuhörer, wie lange diese die Anspannung des Geistes und der Phantasie, welche das Drama von ihnen verlangt, ohne Ermüdung aushalten können. Es kann das Drama als eine einheitliche Handlung nicht an einem beliebigen Punkte abgebrochen werden, sondern ist in einem Zusammenhange vorzuführen. Daß der Zuhörer auch am Ende noch keine Ermüdung verspüren darf, indem sonst dem letzten Theile des in der Zeit sich abspinnenden Werkes großer Schaden zugefügt würde, ist leicht einzusehen. Daß aber innerhalb der ihm zugemessenen Zeit der Dichter die Handlung derartig muß ausführen können, daß nirgends für uns darin Lücken vorhanden sind und sie uns vollständig in ihrem inneren Zusammenhange klar geworden ist, versteht sich ebenso. Danach hat er also wiederum seinen Stoff zu wählen und zu behandeln. Er kann keine Handlung zum Vorwurfe für sein Drama brauchen, welche acht Stunden ununterbrochener Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen würde, während die Zuschauer nach vier Stunden sich ermüdet fühlen. In diesem Falle wäre er genöthigt, den Stoff aufzugeben oder in mehrere Theile zu zerlegen, deren jeder aber Selbständigkeit haben müßte, so daß längere Pausen zwischen den einzelnen Abtheilungen Ruhepunkte gäben. In unsern Acteinschnitten haben wir im Kleinen dasselbe Princip, was wir etwa bei Trilogien, die über einen ganzen Tag oder mehrere Tage dauern, im größeren Maßstabe angewendet finden.

Das Drama verlangt Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine einzige Begebenheit ist nur eine Scene, kein kunstvolles Drama. Die Einheit der einen, werdenden Handlung muß also aus Theilen bestehen, die organisch zusammenwachsend die Einheit bilden; in ihnen muß Übereinstimmung, Zusammengehörigkeit, Gleichgewicht u. s. w., aber auch der richtige Wechsel herrschen, damit die Mannigfaltigkeit uns erfreue und nicht übermäßige Einheit eintönig werde. Für den Wechsel können wir auf des Aristoteles soeben angeführte Worte verweisen. Der größte derartige, das Ganze beherrschende Wechsel im Drama wird ein Übergang vom Glück zum Unglück oder vom Unglück zum Glück sein. Sodann wird Wechsel durch die Verschiedenartigkeit der Theile eintreten, also verschiedene Personen, z. B.: Mann und Weib, Jung und Alt, Kühne und Feige, Starke und Schwache, Gute und

Böfe, die sich in verschiedenen Situationen zeigen, wodurch sich in Sprache, Absichten, Bestrebungen, Leiden und Handeln aller Persönlichkeiten eine unendliche Mannigfaltigkeit ergibt. Lauter Gute, lauter Böfe u. f. w., lauter Männer, Weiber, Greife, Jünglinge in einem Drama werden es, trotz der inneren Verschiedenheit, die noch walten kann, in die Gefahr bringen, eintönig zu erscheinen. Dasselbe mit den Absichten. Eine einzige Absicht, ein einziger Wille, Zweck ist eintönig. Mindestens der Wechsel von Streben und Gegenstreben wird erfordert, mindestens zwei Kräfte müssen gegen einander wirken. Je reicher der Wechsel, die Mannigfaltigkeit ist, ohne der Einheit zu schaden, desto besser. Die ganz einfachen Fabeln sind daher weniger entsprechend als die „verwickelten“. Sobald aber die Einheit gestört, das Ganze weniger übersichtlich, weil zu verwickelt und verworren wird, sobald das Bestreben sich kundgibt, in Einzelheiten zu verfallen, sobald ist Übermaß eingetreten. Die Geschlossenheit des Dramas und die Harmonie der Theile hat sich ebenso nach allen unseren Anforderungen zu gestalten. Die Fabel darf, „da sie Darstellung einer Handlung ist, nur eine und diese ganz vorstellen, und die Thatfachen, welche Theile derselben sind, müssen auf eine solche Art verbunden sein, daß wenn ein Theil veretzt oder weggelassen wird, das Ganze auseinander gerissen und zerrüttet wird. Denn was da sein oder auch nicht da sein kann, ohne etwas in der Handlung bemerkbar zu machen, ist gar kein Theil des Ganzen“. Zu solchen überflüssigen Einschüpfeln gehören die sogenannten Epifoden. Deswegen sind nach Aristoteles die epifodenreichen Fabeln und Handlungen die schlechtesten.

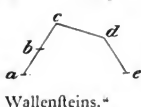
Was die Ordnung des ganzen Stoffes betrifft, so gelten einfach die oft angeführten Gesetze. Ist er groß, so bedarf er zur Übersichtlichkeit der schönen Gliederung. Er setzt sich aus mehreren Handlungen — Auftritten, Scenen — zusammen. Ein viel umfassender Stoff zerlegt sich in große Hauptgruppen, Acte, die sich wiederum in sich gliedern. Jede der Hauptgruppen ist wieder mit einer gewissen Selbstständigkeit zu behandeln, ähnlich wie jede Gruppe innerhalb eines großen Gemäldes sich aufzubauen hat. Über die Ungleichmäßigkeit der Theilung, das Gegengewicht, die Proportion ward an seinem Orte gesprochen. Wir lieben auch hier die gleiche Theilung weniger, als die ungleiche. Lebendiger baut sich die Dreitheilung auf als die starrere Zweitheilung, welche gleichsam nur Anfang und Ende, keine Mitte hat. Hier heißt dies: Einleitung, Verwicklung, Auflösung. Für ein größeres Drama ist aus den oft angeführten Gründen die Fünfteilung die beliebteste; sie giebt uns in den fünf Acten eine reiche, bewegte und doch gut zu übersehende Gliederung (die Oper liebt die Dreitheilung; manche Völker gehen in ihren Dramen zur siebenten und höheren Theilung). Wir finden, schon aus der Anforderung, im Drama eine Handlung zu sehen, die sich aus mehreren Handlungen zusammensetzt, das Princip der Gipfelung deutlich verlangt. Ein Höhepunkt wird unter solchen Umständen eintreten,

zu dem der voraussetzungslose Anfang hinaufführt, und der selbst zum Ende hinabsinkt. Dieser Höhepunkt kann genau in der Mitte liegen, wird aber meistens die genaue Regelmäßigkeit vermeiden. In dem fünfactigen Stück z. B. fällt der Höhepunkt in den dritten Act. In ihm aber kann er zu Anfang, in der Mitte, oder, wie gerne geschieht, zu Ende des dritten Actes liegen. Hierüber, sowie für das Drama überhaupt, verweise ich auf die ausführliche Abhandlung Gustav Freytags: „die Technik des Dramas“. Freytag giebt folgende Verbildlichung des Aufbaues.



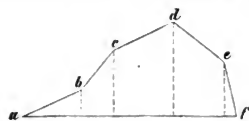
„a Einleitung, b Steigerung, c Höhepunkt, d Fall oder Umkehr, e Katastrophe.“

Er stellt Schillers Wallenstein ohne die Piccolomini folgendermaßen dar:



„c giebt den Höhepunkt: die erste Action des Veraths, z. B. die Verhandlungen mit Wrangel, c d Versuche, das Heer zu verführen, d Umkehr: das Gewissen der Soldaten empört sich; e Katastrophe: Tod Wallensteins.“

Die gewöhnliche Weise, die große fünfactige Tragödie aufzubauen, läßt sich noch besser mit folgender Figur verinnlichen:



Im ersten Acte leitet uns der Dichter in die Handlung ein. Dies kann in der präciseften Weise geschehen, eine gewisse Ruhe und Ausführlichkeit ist jedoch darin wünschenswerth. Im zweiten Acte b c kräftiges Aufwärtstreben der Handlung. Kraft, Kühnheit muß schon in ihr wirken. Im dritten Act c d steigt sie auf ihren Höhepunkt, zur Peripetie, dem Umschlag. Im vierten Acte d e sinkt die Handlung gegen die Katastrophe, gewöhnlich in dem kräftigsten Bemühen des Helden, dem über ihn hereinbrechenden Unglück Stand zu halten. Der fünfte Act e f giebt diese Katastrophe, den starken, kräftig abfallenden Schluß und Abschluß.

Wesen und Erscheinung müssen einander entsprechen. Die innere Wahrheit des Inhalts, die Schönheit des Ausdrucks gelten hier wie in allen Kunstwerken. Sprache also, Form u. s. w. hat zum Inhalte zu stimmen und demselben nach allen Anforderungen des Schönen Ausdruck zu geben, vom Deutlichen, Richtigen an bis zu den Forderungen höchster Art. „Die Güte des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, daß er deutlich und doch nicht niedrig sei.“

Was die kunstgemäße Bildung der Sprache im Drama betrifft, so ist über einige ihrer Formen schon gehandelt worden. In Zeiten, wo die Formen verknöchert sind, sehen wir den Künstler ihre Schranken durchbrechen; Ungebundenheit wird gegen die Starrheit gesetzt, bis allmählich eine neue schöne

Form wieder gewonnen wird. So fahen wir in der Zeit, wo die dramatische Kunst und Sprache dem starren Zwange verfallen war und sich im Alexandriner dahinquälte, von den kühnen ins entgegengesetzte Extrem greifenden Neuerern, welche eine neue Zeit heraufzuführen sollten, den Vers gänzlich bei Seite geworfen. Die Ordnung des Dramas, sein Aufbau, seine Gliederung in Acte und Scenen galt für hinreichend, um das Kunstwerk erkennen zu lassen. Innerhalb dieser größeren Ordnung keine andere mehr! Wahrheit nach der Natur wurde die Lofung. Wie in Wirklichkeit sollte die Rede sich ergehen. Diese Charaktere, welche den Formalismus, die Versteifung und Verzopfung des Lebens bekämpften, sollten nicht in einer gemachten Sprache sprechen, wofür man die Verse anzusehen gewohnt war, welche von Versmachern so lange Zeit geschmiedet, nicht von Dichtern gedichtet waren. Lessings Sara Sampson, Minna von Barnhelm, Emilia Galotti, Göthe's Götz von Berlichingen, Clavigo, Egmont, Schillers mächtige Erfindungs-dramen u. a. sind in Prosa geschrieben. Naturalismus wog vor. Aber sowie in diesen Männern, namentlich in Göthe und Schiller das echte Kunstbewußtsein über jene andern, ob noch so großartigen außerästhetischen Absichten siegte, sobald griffen sie zum Vers. Sie wählten nach dem Vorbild der Engländer den (in der Cäsar freien) fünf Fußigen Jambus, dessen Vortrefflichkeit für die bewegte Rede wir bei den Versmaßen hervorgehoben haben. Seitdem steht der fünf Fußige Jambus als Gesprächsvers bei uns fest. Der Inhalt bedingt den Stil. Idealer Inhalt bedarf idealer Form. Natürlich wird naturalistische Lebensdarstellung nicht den Vers vertragen, sondern Prosa verlangen. So in den dramatischen Genrebildern, welche eine gewöhnliche Nachahmung des Lebens geben, dann besonders im niedrig-komischen Drama. Da wo der Dichter höhere und niedere Sphären miteinander wechseln läßt oder Personen aus ihnen durcheinander gebraucht, läßt er wohl einen Wechsel zwischen Prosa und Vers eintreten. So z. B. Shakespeare, der seinen edlen Personen Verse, seinen Clowns und Leuten aus niederm Volk Prosa giebt. Es gilt hier dasselbe, was von dem Übergange der Sprache in Gefang früher bemerkt worden. Dort wo die Verssprache scharf, lebendig, in ihrer Kürze, in ihrer ganzen Behandlung realistisch an das Leben erinnernd ist, wird sie in Prosa übergehen können, ohne daß eine Disharmonie eintritt. Shakespeare's Figuren sind alle wie aus dem Leben gegriffen und ihre Sprache ist ihnen angemessen. Sein Heinrich V., sein Hamlet mögen nicht bloß Prosa anhören, sondern auch selber in profaische Rede fallen. Wenn aber Schillers Jungfrau von Orleans oder Göthe's Iphigenie plötzlich dasselbe thäten, wäre es ein ander Ding. Der getragene Charakter mit getragener Sprache in Versen wechselt und steigert sich nöthigenfalls in Gefang. Was in dem antiken Drama kein Bruch war, weil allgemeinere Charaktere, hohe, ausgebildete Diction darin herrschten: der Übergang von der Rede in Gefang, das würde in einem Drama mit individuellen Charakteren, möglichst der gewöhnlichen

Sprache angepaßten Versen, möglichst natürlicher Action u. f. w. eine unausflehliche Disharmonie erzeugen. Und während in diesem Prosa gebraucht sein darf, ist sie in jenem undenkbar. Die griechischen Tragiker handelten richtig und die großen englischen Tragiker ebenfalls. Sie hatten Stilgefühl. Stil aber besteht nicht in absoluter Einförmigkeit. Jeder derartige Übergang in der Kunst muß richtig vermittelt sein.

Es ist leicht zu sehen, daß eine bedeutende Einwirkung der Stoff auf die Behandlung haben wird. Wählt der Dichter ihn aus der Mythe oder Sage, denen allgemeine Ideen, dichterisch verkörpert, zum Grunde liegen, so wird auch eine allgemeine Behandlung, also typische Charaktere, geboten sein. Andernfalls müßte er den ganzen Charakter der Sage verändern, ihr ein anderes Leben einflößen, um keinen Bruch zwischen Inhalt und Erscheinung eintreten zu lassen. Ganz in derselben Weise wird der Dichter sich in der Allgemeinheit halten müssen, wo er uns eine typische Verkörperung eines Standes, einer Menschenklasse u. f. w. vorführt, etwa den Schneider oder Schmied, den Geizigen oder lüfternen Frömmeler, den echten Aristokraten oder den Mann des Volks, den Franzosen oder den Engländer u. f. w. Ein allgemein menschlich gefaßter Ödipus und eine Personification etwa eines Geizigen verlangen beide aus innerer Nothwendigkeit typische Behandlung. Man mag diese Art und Weise schätzen, wie man will; an sich ist sie richtig.

Wenn der Dichter nun aber eine scharf sich aus dem Allgemeinen lösende Persönlichkeit wählt, etwa eine historisch genau bestimmte, welche keine Allgemeinheit, sondern vor Allem sich selbst repräsentirt und nur durch ihre innere Wahrheit mit dem Allgemeinen zusammenhängt, dann hat er in ihr auch nicht etwa ein allgemeines Menschenloos zu schildern, sondern das ihr eigenthümliche Schicksal. Und er kann und darf dies nicht in allgemeinen Zügen, sondern wird das Ganze individuelle zu behandeln haben. Man sehe nur, wie die eigenartige Figur der Antigone des Sophokles zu einer an die moderne Weise streifenden Behandlung drängt, wie die allgemeinen Personificationen einer edlen Jünglingsnatur und einer Jungfrau gleich zu einer feltfam abstechenden Behandlung dieser Partien im Wallenstein führen. Daß der Dichter es zu vermeiden hat, das Allgemeine und das Befondere craß neben einander zu stellen, daß dadurch keine Verschmelzung erzielt wird, sondern eine Disharmonie kaum zu umgehen ist, ist deutlich. Der Contrast ist auch hier wirksam, doch muß Stileinheit bewahrt bleiben.

Weiter ist leicht zu sehen, daß der Dichter nicht so viele typische Figuren neben einander stellen darf, als er uns individuelle vorführen kann. Jene werden uns leichter leblos, flach erscheinen. Je mehr Figuren, desto größere Eigenartigkeit wird verlangt. Ein Drama mit zwanzig, dreißig oder vierzig typischen Charakteren wird einen unüberwindlich öden, maskenhaften Eindruck machen. Ein Drama mit drei oder vier Personen, einen gewal-

tigen, allgemein-menschlichen Stoff behandelnd, wird keine Specialität der wenigen, darin handelnden Personen dulden. Sie werden Träger des Allgemeinen sein, für ganze Arten stehen müssen. Gewicht der Einzelnen wird zu ersetzen haben, was an Vielheit fehlt. Andernfalls würden wir nur den Eindruck einer Scene, nicht einer vollen Handlung bekommen können.

Je befonderer der Inhalt des Dramas, desto mehr Ereignisse, Träger der Handlung u. s. w. sind also nöthig, die Befonderheit ins rechte Licht zu setzen. Wer den Wallenstein dramatisch behandeln will, bedarf, um einen richtigen ästhetischen Zusammenhang zu geben, einer Menge Ereignisse und Personen. Andernfalls würde der Dichter nur eine Scene aus dem Leben Wallensteins oder doch nicht die geschichtliche Persönlichkeit geben können. Um zwei feindliche Brüder zu zeigen, braucht der Dichter nicht viele Figuren oder Ereignisse in Bewegung zu setzen. Die beiden Brüder und ein Object ihres Zwistes genügen nöthigenfalls für diesen allgemeinen Inhalt. Je mehr Figuren und Handlungen nun aber der Dichter gebraucht, desto mehr ist er wieder gezwungen, sich mit seinem Stoffe auszubreiten. Zwanzig oder dreißig handelnde, thätig eingreifende Personen lassen sich nicht auf einen Punkt zusammendrängen; sie würden sich nur im Wege stehen. Der Dichter muß sie so über mehrere Ereignisse vertheilen, daß sie zwar alle zusammen handeln und ihre Handlungen sich in einem Höhepunkt gipfeln, daß sie aber nirgends durch ihre Vielheit verwirrend erscheinen. Wo nur wenige Personen verwandt werden, wird im Gegentheil sich die Handlung zusammenzuziehen haben. Statt der Vielheit in der Handlung wird hier durch die geringe Zahl auch eine Beschränkung der Handlung geboten. Möglichenfalls wird hier nur der Höhepunkt derselben gegeben.

Man vergleiche das Drama eines Äschylus mit dem eines Shakespeare. Sie sind beide in ihrer Weise gleich richtig, jenes in seiner Allgemeinheit, dieses in der individuellen Auffassung und Behandlung. Als einen Versuch, diese Extreme zu verbinden, ohne von der einen oder andern viel zu opfern, kann man, unter anderen, Schillers Jungfrau von Orleans ansehen. Der Dichter giebt darin eine viel umfassende Handlung, viele Personen und bleibt doch mehr in der Allgemeinheit, als daß er scharfe, individuelle Charaktere zeichnete, wie sie seine Jugendwerke haben. Nach dem Gefagten mag man auch Schillers Vorschlag betreffs des Chors in der Braut von Messina beurtheilen, für welchen er anstatt zweier Chorführer und des Gefangs sieben Sprecher vorschlägt. Der Gefang hat an sich schon etwas Allgemeines; jeder Halbchor steht nur für eine Person. Wenn die Chöre nun aber in vier und drei Sprecher aufgetheilt werden, so werden diese Sieben auf der Bühne trotz der wundervollen Dinge, welche sie sagen, einen unlebendigen Eindruck machen. Sieben Personen ohne scharfe Persönlichkeit! von denen der Eine ganz gut sagen könnte, was der Andere sagt! Wir werden ihnen als Persönlichkeiten kein Interesse abgewinnen können. Wozu dann aber so viele Sprecher

gebrauchen, dafür sieht der Zuschauer keinen Grund und in Folge dessen wird es schwierig sein, unter solchen Umständen einen voll-lebendigen Eindruck zu machen.

Den Inhalt für das Drama giebt das unübersehbare Menschenleben. Von den niederen Erscheinungen an, mit denen nur das Komische verfühnen kann, bis hinauf zu den höchsten, zu übermenschlichen Bestrebungen, in welchen der Mensch die Gottheit, die ganze Welt zu erfassen, zu ergründen sucht, worin sein Geist mit den ewigen, unerklärlichen Mächten ringt, und hinab bis in die Tiefen des Bösen. Hier taumelt der betrunkene Keifflicker auf die Bühne. Dort ist Prometheus! Der Titane am Kaukasus, von Kraft und Gewalt angefehmedet, im Kampfe mit dem Herrscher der Götter und der Welt, umwogt von den Okeaniden! Hier ist eine Kaffeegesellschaft der Inbegriff aller Glückseligkeit, dort ist das Leben ein Traum! Hier schreiten nüchterne Intriganten über die Bühne, denen das Nicken eines Königs das Höchste ist, dort ringt Faust, der erkennen will, was die Welt in ihrem Innersten zusammenhält, der getreue Knecht des Ewigen, an den der Versucher herantritt, daß er das Weh der Erden zu allen Geistesqualen erdulden muß. Hier spottet in grandiofer Satire ein Aristophanes, dort redet der weisevolle Sophokles. Hier ist die Welt in einem Kaufmannsstübchen beschlossen, wo zwei neue Kunden in der Woche ein Ereigniß sind, dort wird gewürfelt um Länder und Reiche und Weltherrschaft. Hier wird ein fader Gefelle verlacht; dort mordet Macbeth. „Der Natur den Spiegel vorhalten, der Tugend ihre wahren Züge, dem Laster sein rechtes Abbild, dem Jahrhundert und der Zeit ihres Wesens Gestalt und Ausdruck zeigen“ das ist, wie Shakespeare sagt, die Aufgabe des Dramas. Wir sehen in ihm in das Innere der Menschen; sie legen uns das Getriebe ihrer Seele und Handlungen vor. Wir sehen damit in den Menschen das wahre Wesen der Zeit.

Nach allgemeinen Übersichten kann man das Drama verschiedentlich in Bezug auf den Inhalt ordnen. Aristoteles wählt (in seinem 2. Cap. der Poetik) die Charaktere der handelnden Personen; entweder sind im Drama bessere handelnd als zu unfern Zeiten, oder eben solche, oder schlechtere, oder kann man sagen: ungewöhnliche, gewöhnliche und niedere Personen. Um die niederen Persönlichkeiten erträglich zu machen, wird man des Komischen bedürfen; auch die gewöhnlichen Charaktere wird man gern durch Komik erfreulicher machen. „Gerade in dieser Verschiedenheit liegt auch der Unterschied zwischen der Tragödie und Komödie, indem die letzte niedrigere, die erstere aber vorzüglichere Personen darzustellen bezweckt als sie jetzt gewöhnlich sind.“

Eine andere Theilung wird sich ergeben, wenn man das Stück darauf ansieht, was in ihm besonders hervortritt: die Situationen, resp. die Gesamthandlung oder die Charaktere und ihre Leidenschaften; wir bekommen dann das geschichtliche Drama, das Verwicklungs-, Intriguenstück u. dgl. Anderer-

feits das Charakterdrama. Es läßt sich ferner unterscheiden, je nachdem ein ernster Grundton durch das Drama geht oder ein idyllisch-friedlicher, ein heiterer, oder ein komischer, possenhafter u. s. w. Die Charaktere werden damit in innigster Verbindung stehen und wird sich diese Unterscheidung mit derjenigen nach den Charakteren durchschnittlich vereinigen.

Am bestimmendsten ist in einem Drama für unsere Auffassung der Ausgang. Heiter, komisch, beruhigend, traurig, traurig-erschütternd? Welche Gefühle nehmen wir mit? In welche Zukunft sehen wir hinein?

Verschiedenheiten des Dramas ergeben sich ferner, je nachdem es ausschließlich gesprochen, declamirt, gesungen oder von Musik begleitet wird oder nicht, oder Sprechen und Singen wechselt. Das griechische Drama ging aus von Gefang, Musik und Tanz, doch überwog bald der gesprochene Dialog und gestaltete sich daraus das eigentliche Drama. Unsere Oper wurde gebildet, indem man das ganze Drama wieder in Gefang auflöste — und zwar zuerst in Italien in Nachahmung der antiken Dramen. Damit wird die Oper zum Lyrischen hinübergeführt und bildet ein dramatisch-lyrisches Mischstück, mit allen Schwächen, welche den Mischarten anhaften. Bekommt die Instrumental-Musik darauf besonderen Einfluß, so wird die Vermischung noch größer. Es kann daher in einer Oper das Dramatische nur eine untergeordnete Stelle einnehmen; weder als eigentliches Drama noch als eigentliche Lyrik wird sie zuhöchst stehen; in einzelnen dramatischen und lyrischen Scenen wird sie ihre Triumphe feiern. Im gewöhnlichen Singpiel finden wir Rede und Gefang untermischt (siehe oben: Musik); bei den Cantaten, Oratorien u. s. w. ist dramatische Fassung, doch wird die Aufführung ganz auf den Gefang allein verlegt. Nur die Stimmen der Sänger kommen dabei in Betracht; jede handelnde Darstellung fällt fort. So können solche lyrisch-dramatische Gefangstücke sich freier bewegen und sind andererseits wieder durch ihre Eigenthümlichkeit gebunden. Das Melodrama verbindet Rede mit Musik, indem es zuweilen jene von dieser getragen werden läßt, zuweilen beide abwechseln läßt und in solcher Weise die Handlung weiterführt. (Im Egmont der Schluß.)

Ein kurzer Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Dramas wird in mancher Beziehung das Verständniß desselben erleichtern. Wir übergehen hier die dramatischen Dichtungen des Orients (z. B. das hohe Lied der Juden; auch Hiob ist dahin zu rechnen), und die dramatischen Aufzüge und Handlungen verschiedener Culte (z. B. des Adonisfestes), welche für das Drama von keiner Wichtigkeit geworden sind. Die griechische Tragödie und Komödie nahmen ihren Ursprung von den Bakchischen Festen. Aus dem Dithyrambus gestaltete sich die Tragödie; aus den Luftbarkeiten des heiteren Tollens der Winzer u. s. w. die Komödie. An die Weihegefänge zu Ehren der Gottheit wurde eine Handlung geknüpft und dargestellt. Zum Chor und dessen Tanz kam das Wort und die mimische Darstellung des Redenden.

Feierlicher, gottesdienstlicher Brauch, Gefang, der das Göttliche verherrlichte, war der Ausgangspunkt. Erst allmählich kam das eigentliche Drama zur Gleichberechtigung. Die Wahl des Stoffes wurde dadurch beeinflusst; der Dichter war auf Mythos und Sage, dem Mythos des Gottes entsprechend, hingewiesen. Das Ganze war ein religiöser Act, der unter der Obhut des Staates bei der Aufführung stand, wie andere religiöse Bräuche auch. Die Darstellung von Heroen, Göttern und dergl. mußte darauf führen, ihre Gestalten besonders auszuzeichnen durch Größe und sonstige äußere Erscheinung; daß so wenige Schauspieler agirten, die sich in die Rollen theilen mußten, machte, ganz abgesehen von dem künstlerischen Schein, der die naturalistische Nachahmung verschmähte, mit welcher Gefang, Musik und Tanz doch nicht stimmte, besondere Ausstattung wünschenswerth. So ward Kothurn und Maske eingeführt. Zu all diesem — Gefang, Fabel, heroischen Personen, Götterfeier, Masken u. f. w. — paßte keine individuelle Behandlung der Charaktere; diese, die Sprache, der ganze Stil hielten sich auf einer über gewöhnliche Menschlichkeit hinausgehenden Höhe, gingen damit aber auch auf das Typische, Allgemeine. Diese typischen Gestalten waren nicht die Kinder der leichten, beweglichen Gegenwart. Was sie sprachen, war nicht das Geschwätz des Marktes; was sie empfanden, hufchte nicht durch die Herzen und zuckte nicht über die Angesichter in leichtem Wechsel und Spiele. Mehr als gewöhnliche Menschen, bedurften sie nicht des schnellen Mienenspiels; groß wie die Götterbilder und in den Masken starr wie sie, erschienen die Gestalten der griechischen Bühne. (Die Größe der offenen Bühne kam ebenfalls in Betracht und veranlaßte noch eigene zur Verstärkung der Stimme dienende Schallapparate in den Masken.) Leidenschaft verkündet vor Allem die Sprache. Ihre Rhythmen begannen dann zu wogen und steigerten sich auch zum Gefang. Solche Figuren mußten in einer gedrängten Handlung gezeigt werden. Allzuviel Action hätte sich nicht gut mit dem Kostüm verbinden lassen; die Gefänge verlängerten die Handlung, so daß auch ein kurzes Stück schon bedeutende Zeit einnahm. Dadurch war man gezwungen, die Handlung auf ihren Höhepunkt zu concentriren. Dasjenige, was man nicht dramatisch bewältigen konnte, mußte man durch Erzählung (Prolog u. f. w.) zu ersetzen suchen. Solcher Höhepunkt der Handlung, den man wählte, faßt sich natürlich gewöhnlich der Art zusammen, daß er in einer kurzen Zeit und an einem Orte geschieht. Dadurch entstand jene berühmte Einheit von Ort und Zeit, welche die Franzosen später pedantisch festhielten und in der Theorie des Dramas so berüchtigt gemacht haben. Was bei der Art und Weise des griechischen Dramas sich ganz einfach als zweckmäßig, aus der Handlung selbst ergab, wird für andere Behandlungen dramatischer Darstellungen zur Pedanterie, zum Zwang und zur Verkehrtheit. Um umfassendere Handlungen darzustellen, wo Zeit und Ort, Personen u. dergl. verändert waren, bildeten die Griechen die Dreihandlung, die Trilogie aus, mit dem Satyrspiel dazu

Vierhandlung, Tetralogie. Wir, wenn wir umfassendere Stoffe wählen, theilen dieselben, gleichfalls Ort und Zeit wechselnd, in Acte. Auch innerhalb der Acte gestatten wir Scenenwechsel, wenn mehrere getrennte Handlungen dies nothwendig machen. Wie oft dies geschehen kann, ist nicht Sache der Theorie, sondern hängt von dem Eindruck der Störung auf die Zuschauer ab.) Der gewaltige Äschylos hat in einer Epoche der großartigsten Charakterentfaltung in einem bis dahin einfacheren Volke das griechische Drama von roheren Anfängen gleich auf eine Höhe gehoben, daß seine Werke noch heut und so auf immer zu dem Erhabensten zählen, was die Dichtung geschaffen. Nach ihm kam der Meister des Schönen, Sophokles. Er führte das Drama ins Menschlich-Schöne. Auch seine Götter werden menschlicher, während sein großartiger Vorgänger die Menschen ins Übermenschliche hob. Aber als nach ihm Euripides und Andere in voller Berechtigung die typischen Formen zerprengten und der Reflexion der Leidenschaft, menschlicher Beweglichkeit des Gemüths und Raffinirtheit Raum gaben, als sie den Chor aus seiner Wichtigkeit bei Seite schoben, nun aber doch nicht die neuen Formen zu finden vermochten, welche damit geboten waren, da war die antike Tragödie an ihren Abschluß gekommen. Sie konnte innerhalb ihrer religiösen Auffassung nicht weiter. Euripides hätte den Chor entfernen, das Stück beweglicher machen, eine Eintheilung, eine Umfassung des Stoffes nach unserer Art vornehmen müssen. Er blieb bei der älteren Behandlung und gebrauchte nun oft in unstatthafter Weise Prolog und Erzählung, weil er nicht unsere Entwicklungsacte hatte, um das Stück der dichterischen Idee gemäß zu formen. Auch der Abschluß erforderte in Folge dessen nicht selten besondere Hülfen (deus ex machina). Nach einer Seite bewegte Euripides sich mit moderner Freiheit, ja Willkürlichkeit, nach der andern blieb er gebunden. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, die wahre neue Form zu finden.

Die Komödie entwickelte sich gleichfalls aus den Bakchischen Festlichkeiten und Schwänken. Verkleidung, derbe Späße und Tänze bildeten die Grundlage. Der Ton war drahtisch, finnllich und locker; das Ganze ursprünglich mehr schwankhaft, der Natur nach zur Satire, zur Verspottung einladend. Das Niedrig-Natürliche und das Verkehrte wurde belacht, das Schlechte durch Witz und Hohn bestraft, verspottet und verdammt. Aristophanes brachte die Komödie auf ihre Höhe, wo sie im Gewande und in der Maske des Scherzes die tiefsten und darum immer wichtigen Probleme erfaßte. Auch diese Masken-Komödie hatte im Ganzen typische Charaktere. Mit dem Fall der Athenischen Macht verlor die Komödie an Bedeutung und Werth und Kühnheit. Sie ging allmählich mehr und mehr in die Formen unseres gewöhnlichen Lustspiels über, in heitere Nachahmung des gewöhnlichen Lebens. Die Römer nahmen es von den Griechen herüber; es paßte ganz gut zu ihren alten Volksspielen und Schwänken. Ihre Tragödien führten sie in der Wirklichkeit auf, wenn nach dem Triumphzuge der Henker bereit stand, sein

Opfer, das einst vielleicht über Länder geboten und jetzt den Triumph verherrlicht hatte, in Empfang zu nehmen. Die beliebten Gladiatorenspiele, Thierkämpfe u. dergl. hinderten ebenfalls die dramatische Kunst. Nur das Luftspiel mit derben Späßen konnte daneben sich halten und bildete typische Figuren aus, die sich erhielten und in das italienische Luftspiel übergingen. Die Tragödie ward unter diesen Umständen mehr Gelehrtenfache und damit Lefedrama. Bei dramatischen Aufführungen überwog in der Schauspielerthätigkeit die Mimik mehr und mehr. Statt weitergeführt zu werden, verkümmerte bei den Römern die Tragödie.

Über lange Zeiten müssen wir dann hinweggehen, ehe wir wieder ein Drama finden. Wieder ist es die Religion, an welche es sich anlehnt. Ähnlich wie im Alterthum bei den Adonisfesten, ähnlich wie aus den Bakchischen Feierlichkeiten, gestalten sich in der christlichen Kirche dramatische Darstellungen. Es werden besondere Scenen, etwa aus der Paffions- oder Auferstehungsgeschichte an die Feierlichkeit der darauf bezüglichen Tage angegeschlossen. Dem Volke ist das Schauen Noth. Es muß Christus blutend zum Kreuze wanken, es muß ihn auferstehen sehen; erst dann fühlt es recht, was die Worte des Predigers zu befragen haben. Die Schauluft griff begierig nach diesen Spielen (Myfterien, nach Wackernagel: Miferien, abzuleiten von *ministra*). Die Kirche, die ganze Stadt nimmt Theil. In der Kirche, wo sie nicht ausreicht, in den Straßen, auf dem Markt wird gespielt; Hunderte sind dabei thätig; die ganze Stadt, die Landschaft schaut aus Fenstern, von Dächern herab, oder von den Straßen aus zu. Aber dies Stück geht nicht von einem Chorgefang aus, wie die griechische Tragödie. Eine Erzählung liegt zum Grunde; von Darstellung des Epischen nimmt es seinen Anfang.

Bei diesen Darstellungen drängte die Menge theilnehmend hinzu; nicht ein, zwei, dann drei Schauspieler, sondern zwanzig, dreißig, hundert und hunderte wollten agiren. So ging alles in die Breite. Das Spiel dauerte einen Tag, mehrere Tage, wurde durch Epifoden bereichert. Aber der derbe Geist des Volkshumors ist in Massen nicht zurückzudrängen; er liebt Schwank, Unfinn, Witz, Satire und auch das niedrig-sinnliche, obscöne Element; seit Heidenzeiten her hat er auch stets seine eigenen Diener gehabt, halb Sänger, halb Schauspieler; Luftigmacher, Tänzer, Geigenspieler, Zauberkünstler, Seiltänzer u. s. w. in einer Person. Der Volkshumor und seine dramatische Art, von dem vielleicht schon in der Edda einige Dichtungen als humoristische dramatische Stücke Kunde geben, als älteste Vorläufer der späteren Fastnachtspiele, drängt sich in das geistliche Spiel. Die Teufel, die Händler der Salben u. s. w. werden ihm überlassen. Er überwuchert das ganze religiöse Drama, daß die Kirche von Oben gegen das entgeistlichte Spiel einschreiten muß. Aber die Freude am Schauspiel ist einmal da. Sie läßt sich nicht hinwegdecretiren. In tollen Schwänken und rohen Späßen vertobt sie leider bei uns zu sehr. Sich selbst überlassen, versinkt sie oft in unfag-

bare Rohheit und Gemeinheit. Plumpere Obfcönitäten, als z. B. in unferen mittelalterlichen Faſtnachtſpielen gefagt wurden, ſind nicht denkbar. Kein Genius fand ſich bei uns, der die dramatiſchen Elemente zuſammenfaßte. Die Verſuche, welche gemacht wurden (Hans Sachs u. A.), blieben ſtecken.

Anders aber in einem andern germaniſchen Volke. Die Reformation iſt gekommen und hat von den großen Myſterien die Herzen des Volks abgewandt. Der freiheitliche Drang des Individuums, die größere Selbſtändigkeit des Geiſtes, der ſich von der Satzung und der äußeren Buße loſmacht, dafür nun aber alle Kämpfe des Inneren durchzumachen hat und ſich ſelbſt befreien muß, machen ſich geltend. Es giebt Spaltung, innere Zerriffenheit aber damit Vertiefung, Selbſterkenntniß und psychologiſche Kenntniß überhaupt. Dieſer geiſtige Zuſtand iſt dramatiſch nicht, wie zu Euripides Zeit, durch die überlieferten Formen behindert. Er hat keine Überlieferung der höchſten Kunſt zu Schranken. Er braucht nicht niederzureißen, er kann frei beginnen. In Deutſchland müht das Volk und mühen die Dichter ſich vergebens ab, um den Ausdruck für den neuen dramatiſchen Geiſt zu finden. Gelehrſamkeit, der vorwiegende orthodoxreligiöſe Geiſt und bürgerliche Beſchränkung hindern den Aufſchwung. Aber in dem luſtigen Alt-England, da greifen die Spieler, nachdem ihnen die religiöſen Stoffe genommen ſind, friſchweg in den Balladenreichthum und ſuchen ſich dort Stoff. Da braucht man nicht durch die klugen und die thörichten Jungfrauen oder durch ein Oſterſpiel die Menge anzuziehen, ſondern ſie drängt ſich auch herzu, wenn Robin Hood mit ſeinen luſtigen Mannen erſcheint, ſich mit Little John und Robert Green herumſchlägt und den Bruder Tuc im Walde trifft. Die epiſche Erzählung, die Sage und Ballade muß die Stoffe geben. Verkommene Gefellen, welche Bildung genoſſen haben, ziehen mit den Komödianten; der Gelehrtenhochmuth dieſer Jünger Thalia's und dann die Freude und Theilnahme der ganzen Zeit an Allem, was die Humaniora betrifft, läßt zu den Stoffen aus der alten Welt greifen; auch deren Formen, die als die höchſten gelten, die unterdeſſen in Italien wieder wirksam geworden waren ſeit dem Erblühen der Renaissance, ſucht man mehr und mehr anzutreiben. Die Zeit iſt aufgeregter; zwiſchen Glauben und Unglauben ſuchen die Geiſter den Halt in ſich ſelbſt und bringen damit nach Gut und Übel neue Anſchauungen von Welt und Schickſal. Wüſtes und Großes in That und Gedanken wirrt ſich in einander. Das engliſche Drama beginnt dies Alles wiederzuſpiegeln, — da wandert ein junger Menſch aus Stratford am Avon nach London. William Shakeſpeare wird Schaufpieler. Er beginnt Dramen zu dichten. Im Anfang iſt er befangen in den wüſten Weifen des Volksdramas und den halbverdauten claſſiſchen Reminiſcenzen. Aber er iſt ein Riefengeiſt. Und er ſtudirt die damals für unübertrefflich gehaltenen italieniſchen Muſter, die Feinheiten ihres Stils, die Blumen dieſer Reden, ihr süßes Getändel und ihre Witz- und Wortſpiele. In einer Zeit, wo unfere einſt ſo herrliche Sprache,

darin der Minnegefang erschollen und das Nibelungenlied gedichtet war, am tiefsten darniederlag, dichtet er, seine volle Kraft zu jenen Feinheiten in die Wagschale werfend, Romeo und Julie. Er war in der Nachahmung und Nacheiferung der Italiener nicht stehen geblieben. Er hatte gelernt! In den fröhlichen Tagen jugendlichen Aufschwungs schuf er seine fröhlichen Dramen, zwischen deren lustigen und kecken und schönen Figuren aber schon die düstere Figur eines Richard III. steht; dann kommen ein Othello, Hamlet, Macbeth, König Lear. Hinüber greift er dann ins classische Alterthum. Sein Blick ist härter; sein Herz nicht mehr so menschenfroh. Gelehrte Nachäfferei will mehr und mehr in die antiken Formen das neue Drama zwingen, das auf ganz anderem Boden als jene erwachsen ist. Da wählt er wohl, wie im Gegensatz, die alten formloseren Weisen des englischen Dramas gegenüber der Einheit in Zeit und Ort. Sein Wintermärchen hält er den gelehrten Mißverständlern entgegen; dann ertönt sein Schwanengefang im Sturm, wo er den Zauber abschwört und den Zauberstab zerbricht und tiefer, als das Senkblei jemals forschet, das Buch vergräbt, aus dem die Wunder gelernt worden. Mit ihm entfällt er der Bühne.

Von ihm gilt, was sein Cassius zum Brutus über Julius Cäsar sagt:

Er schreitet über diese enge Welt
Wie eine Kolossus; und wir kleinen Menschen,
Wir wandeln zwischen seinen Riefenbeinen. —

Wie die Spanier und Italiener ihr Drama entwickelt haben, übergehen wir hier.

Nachahmung der Antike hat zu der Oper in Italien, zu dem Drama mit Chören in den Niederlanden geführt. In Frankreich vereinfacht man das antike Drama zum vollständigen Rede-Drama. Statt des Chors kommt der Vertraute oder die Vertrauten. Corneille hebt dies neue, gegen das englische zusammengefaßte, auch in Ort und Zeit geschlossene Drama, wie ein Äschylos in feiner Art, gleich auf seinen Höhepunkt. Seine Charaktere repräsentiren die Muster der Ehre, der Selbstachtung und der Achtung, die sie von der Welt fordern, für die kommenden Generationen. Ihre Sprache wird die des adligen Wesens. Durch Corneille und den nicht so großen, aber auch weniger herben, weicheren Racine wird dies neue französische Drama nun auf lange Zeit hin Muster. (Für die geschichtliche Entwicklung des Dramas möge man etwa nachsehen: J. K. Klein: Geschichte des Dramas; Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst.)

Uns Deutschen nützten seinerzeit die dramatischen Errungenschaften der Engländer wenig. Unsere Bühne kam nicht hinaus über traurige Haupt- und Staatsactionen und ein niederes Lustspiel voll Hanswurffliaden und Rohheiten. Es ward ein allgemeiner Drang nach Änderung und Besserung dieser

Zustände zu Anfang des vorigen Jahrhunderts bei uns rege. Wie auf den epischen, so wartete die Zeit auf einen dramatischen Dichter. Es waren Zustände ähnlich, freilich nur im Kleinlich-Engen, wie kurz vor Shakespeare in England. Unfere erbärmlichen Verhältnisse vermochten keinen dramatischen Genius zu erzeugen, der am vollsten in seiner Zeit stehen muß, um ihr Ausdruck zu werden und ihr den Spiegel der dramatischen Kunst vorzuhalten. Da aber eine Änderung geschehen mußte, geschah sie der Art, daß die Zopfweisheit und Pedanterie, daß die Nachahmung eintrat und Gottsched das Drama in der bekannten Weise reformieren wollte. Aber die deutsche Bildung reichte noch nicht an die Höhe der französischen Tragik, welche den französischen Hof zum Hintergrunde hatte. Wie Lessing uns dann durch seinen Kampf gegen die falsche, französisch-antikißende Nachahmung und durch Shakespeare allmählich aus den Banden löste, wie er und Andere unser Drama zur Achtung gebietenden Stellung hoben, wie hehre dramatische Dichtungen wir durch Göthe und Schiller bekommen haben, ist bekannt.

Geben wir vor der kurzen Übersicht der Arten des Dramas noch einige, für alle geltende Bestimmungen.

Der Dichter kann den Inhalt auf geschehene Begebenheiten stützen oder mit Allem frei erfinden. Die Wirklichkeit ergibt, richtig erfaßt, unmittelbar die innere Wahrheit. Bei dem frei Erfundenen fragt es sich nach der Möglichkeit des Geschehens. Wenn es sich aber auch trifft, „daß der Dichter auf geschehene Begebenheiten seine Dichtung gründet, so ist er nichts destoweniger ein Dichter; denn es stehet ja nichts im Wege, daß nicht auch von dem wirklich Geschehenen Manches von solcher Beschaffenheit sein sollte, daß sich das Eintreten desselben als wahrscheinliche und mögliche Folge ergibt in einer solchen Verknüpfung, wie der Dichter sie erschafft.“ (Bei den Alten waren fast alle Tragödien dem Hauptinhalt und den Hauptpersonen nach aus der Überlieferung genommen. Bei Shakespeare kennt man bis auf 2 Stücke die Quelle.) „Der Dichter muß aber die Fabel so anlegen und in der sprachlichen Darstellung ausführen, daß er sich dieselbe so anschaulich als nur immer möglich vorstellt; denn wenn er die Sache so recht klar vor Augen hat, wie wenn er bei dem Verlauf der Begebenheiten selbst sich befindet, so wird er leicht das Schickliche auffinden und am wenigsten Gefahr laufen, daß ihm Widersprechendes entschlüpft.“ Dazu muß er auch die ganze Mimik des Handelnden vor Augen haben, welche unendlich wirksam ist. „Deswegen eignet sich zum Dichter nur ein genialer oder ein enthusiastischer Mensch. Der letztere besitzt nämlich eine große Fähigkeit, sich in fremde Zustände zu versetzen, der erstere große Geschicklichkeit, das Rechte herauszufinden . . . Die bereits erfundenen Stoffe sowohl, als wenn man solche selber erfindet, hat man zuerst in allgemeinen Umriffen festzustellen und dann erst das Ganze weiter auszuführen. Hienächst hat man nunmehr den Personen Namen beizulegen und die zur Sache gehörenden Epifoden

einzuflchten.“ In diesem Falle, weswegen Aristoteles immer wieder darauf zurückkommt, wird die wichtige Composition die bestmögliche Fassung erhalten.

Jede schön in sich gegliederte Handlung besteht aus Schürzung und Lösung. Andernfalls bekommen wir dramatische Begebenheiten. Der Schürzung der Handlung muß die völlige Lösung entsprechen. Das Drama setzt ein mit dem Beginn der Verwicklung und ist beschlossen mit der Lösung. So beginnt Richard III. mit der Absicht, sich auf den Thron zu schwingen und mit den Mitteln, die er dazu anwendet. Sein früheres Leben fällt aus diesem Drama heraus. Der Höhepunkt ist: er gewinnt durch Mord und Unthaten den Thron. Sein Sturz und Tod ist davon die Folge. Der Kaufmann von Venedig setzt nach kurzem Vorspiel ein mit dem Leihen des Geldes an Bassanio Zwecks der Werbung. Es schließt rund, sobald die daran sich knüpfende Begebenheit sich zu Ende entwickelt hat. In mehreren der Königstücke haben wir selbst bei Shakespeare dagegen nur dramatisirte Geschichte. Manche gewöhnliche Schaustücke bestehen nur aus Aneinanderreihung von Szenen, sogenannten Tableaux; sie zählen hinsichtlich der Composition zu den niedrigsten. „Man muß dessen eingedenk sein und nicht aus dem Stoffe für ein Epos eine Tragödie machen wollen wie z. B. wenn Jemand die gefammte Fabel der Iliade zu einer Tragödie umdichtete: alle Dichter, welche die ganze Zerstörung Iliions auf die Bühne gebracht haben und nicht einzelne Theile davon, fallen entweder durch oder halten sich doch nicht auf der Bühne . . . Bei plötzlichen Schicksalswechselfen dagegen und einfachen (d. h. nicht episch breiten) Handlungen erreichen die Dichter in vorzüglichem Grade das, was sie wollen; denn wenn eine Fabel diese Eigenschaften hat, wirkt sie tragisch und erregt unsere Theilnahme.“ Kurz sei hier nur darauf hingewiesen, daß je ungewöhnlicher bei aller inneren Wahrheit eine Handlung sich entwickelt und zur Lösung kommt, desto packender der Eindruck ist. Überraschungen jeder Art sind deshalb von Alters her für das Drama beliebt gewesen; nur zu oft hat die Einflucht von ihrer Wirksamkeit zur Effecthascherei geführt.

Die allgemeinste Eintheilung des Dramas geschieht nach der Art der darin stattfindenden Behandlung und Lösung. Es ergibt dies in großen Zügen die Theilung, welche wir für das ästhetische Reich überhaupt fanden: das Schöne im weiteren Sinne, das Komische und Tragische. Wir nehmen hier nur die großen einfachen Züge: die Handlung entwickelt sich zu einer erfreuenden schönen Lösung, zu einer komisch-erheiternden, zu einer tragischen. Es ergibt sich daraus das Schauspiel im engeren Sinne, das Lustspiel (Komödie) und das Trauerspiel (Tragödie).

Die Tragödie hat aus gleich zu nennenden Gründen die größte, erschütternde Wirkung, wie schon Aristoteles hervorhebt, aber es ist unrecht, das Schauspiel gegen sie so sehr zurücktreten zu lassen, wie dies oft in der Theorie geschieht.

Im Schauspiel fehen wir eine bedeutende, ernstere oder heitere, Begebenheit einen fogenannten guten Ausgang nehmen. Die ganze Handlung kann fehr ernst fein und dicht am tragifchen Abgrund hinführen. Man denke an Iphigenie, Orefles, an den Kaufmann von Venedig, Cymbeline u. f. w. Mit Ernftem kann viel Heiteres ſich verbinden, wie im Sturm, Wintermärchen. Je höher ein Schauspiel feinen Stoff greift, je bedeutendere Probleme es behandelt, deſto außerordentlicher und in ſich gefaßter muß die harmonifche Kraft des Dichters fein, um die reine, ſchöne Löfung zu geben. Man vergefse nicht, daß Vernichtung meiftens leichter ift als Erhaltung und Erhöhung. Die Reinigung des Willens im hohen Schauspiel ift nicht leichter als die der Tragödie. Freilich verführt jenes eher zu einem oberflächlicheren Behandeln der großen Lebensfragen, gegen welches der tragifche Ausgang von vornherein ſchützt, ift auch für den Augenblick, wie ſchon bemerkt, nicht fo erfchütternd-wirksam, kann aber in der Nachhaltigkeit des Eindrucks hinſichtlich der kräftigen, ſchönen Charaktere und der aus ihm zu gewinnenden Anfchauungen vom Leben ſich mit allem Großen aller Kunſt meifen. Nur der abſolute Pessimismus wird ſich von vornherein von ihm abwenden. Daß es häufig trivial und erbärmlich über die Gewöhnlichkeiten des Lebens dahin führt und bei Mangel des Komifchen in der gewöhnlichen Weiſe durch billige Rührung u. dergl. oder fonſtige Effecte fo viel Intereſſe zu erhalten ſucht, um ſich über Waſſer zu halten, kommt hier nicht in Betracht.

In der Komödie tritt das komifche Element voran und beherrſcht namentlich den Schluß. Wir haben feine große, aber auflöfende, unter Umftänden vernichtende Kraft gefehen. Als heiterer Humor kann es das Schöne umſpielen, luftig kann es mit dem Verlachen ſich begnügen, ſobald es aber in feiner vollen Kraft und als Kämpfer für eigene Rechnung erſcheint, ſobald tritt feine Eigenschaft voran, in der es, ob auch in ſo verſchiedener Weiſe, dem Tragifchen gleicht: die auflöfende, vernichtende. Eine tiefe Erkenntniß, ein Durchſchauen alles Hohlen, Häßlichen, Nichtigen, Schlechten wird dafür vorausgefetzt und für wahrhaft große Komiker immer ein tiefer Ernſt, ein heiliger Widerwille gegen das Verkehrte, Sympathie für alles Schöne. Dabei darf die Quelle der Komik nicht ſelbſt eine getrübt fein: wie tief der Komiker die Schäden, welche er geißelt, erkennt und empfindet, er darf nicht ſelbſt krankhaft zerriffen und verbittert, er ſoll innerlich frei fein und ſich nicht die Übel, gegen welche er kämpft, über den Kopf zufammenschlagen laffen. Aus diefen Gründen kann man ſagen, daß die große Komödie ſchwieriger für den Dichter ſei als die Tragödie, nicht, wie es wohl gefchehen, daß ſie höher ſtehe. Denn das Maß ift das hohe Ideal im Schönen: dieſes ift für Tragödie, Komödie und Schauspiel gleich hoch.

Die Unterarten des komifchen Dramas von der Burleſke, Poſſe, dem auf den Witz, auf das Komifche der Situation u. f. w. Nachdruck legenden, dem feineren, dem fatirifchen Luftſpiel u. f. w. bis zu den großartigen

Schöpfungen des Aristophanes, in welchen er seinem Volk und seiner Zeit nach den wichtigsten Beziehungen entgegentritt, haben wir nicht näher in Betracht zu ziehen.

Die komische Kraft ist gewaltig. Wenn der Dichter ein Ideal hat, wie er soll, und gegen dieses die Plattheit, Niedrigkeit und Schändlichkeit des Verspotteten hält und nicht bloß mit billigem Witz oder verflackerndem Humor, was ihm vorkommt, abrauft und hudelt oder umspielt, dann giebt es keine stärkere Waffe für das Gute, Wahre und Schöne, gegen das Häßliche, Verlogene und Schlechte. Um den Nutzen hier heranzuziehen, so liegt gerade in der Komödie ein populär ungemein wirkfames, bildendes oder doch wenigstens abschreckendes Element.

Auch in das Schauspiel und in die Tragödie, welche nicht bloß einen Höhepunkt, sondern einen Lebensabschnitt geben, liebt die Dichtung wohl Komisches einzuflechten, woraus sich dann eine besondere Art begleitenden Chors, je nachdem in seinen Contrasten von gewaltiger Wirkung, ergibt. In dem Schauspiel wird der Witz und der Humor nach der ganzen Breite des Scherzes, auch des sehr ernststen Scherzes über die Sonnenseite des Lebens seine Stelle finden können, in der Tragödie der tiefe Humor über die unerforschliche Nachtseite des Lebens vorherrschen. Man sehe den Sommernachts Traum und König Lear etwa darauf an.

In der Tragödie (siehe: das Erhabene und das Tragische) wird eine ernste bedeutende Handlung vorgeführt, deren Lösung und darin die Art der Sühnung uns mit Furcht und Mitleiden erfüllt.

Es handelt sich um Darstellung des Menschenwollens und Handelns, des Menschenlebens: in der Tragödie werden wir unmittelbar an den Rand des Lebens und des unentdeckten Landes geführt,

von dessen Ufern
kein Wanderer wiederkehrt,

zu dem großen und herben Schluß, der uns alle erwartet, die wir wie Laub im Wald sprießen und vergehen und meistens so leichtsinnig von dem Unausbleiblichen unsere Gedanken abwenden oder ihm so bangend und schauernd entgegensehen.

Die Tragödie, das Schauspiel der Endlichkeit und Begrenztheit der menschlichen Kraft, liebt, der inneren Entwicklung gemäß, wie wir früher auseinandergesetzt haben, den Wechsel von Glück und Unglück. Es ist der erschütterndste, doch braucht sie ihn nicht unbedingt und kann unmittelbar mit den Tagen des Übels beginnen. Immer muß sie ein Streben nach dem gesteckten Ziel zeigen und wie dies Streben unglücklich endet. Sie darf also nicht von philosophischer Beschaulichkeit, sondern muß von Leidenschaft beherrscht sein; erst zum Schluß soll nach der Sühnung die gereinigte harmo-

nische Stimmung des Geistes eintreten; so lange muß er gespannt, mit-kämpfend mit-leidend, mit-fürchtend mitgerissen werden.

Aber dem im Leben Ringenden tritt ewig der Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit entgegen — die Unruh' in der großen Weltuhr: hier ist der Geist, der Charakter mit seinem Wünschen, Sehnen, Wollen, dort ist die Welt. Und nun beginnt das Ringen, nun kommt Schickfal und Schuld.

Die großen Feinde des menschlichen Daseins und der Persönlichkeit, wie sie aufgeregt werden durch das Streben des bedeutenden Charakters, Mephistopheles gegen den groß strebenden Menschen Faust, die äußeren Feinde: Haß, Mißgunst, Neid, Habfucht, Thorheit, Unwissenheit, Bosheit und wie sie heißen, und die inneren: Stolz, Herrschfucht, Verblendung, Zorn, Haß, Leichtfinn, Feigheit und wie die Legion der eignen Gebrechen und Schwächen heißt, ihr Streit bildet den Inhalt der Tragödie. Der Kampf ist da und man muß ihn kennen. „Alfo hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angeficht der Nothwendigkeit einen Schleier wirft, und um sich bei den Sinnen in Gunst zu fetzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlfein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine wirklichen Spuren zeigen! Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängniß. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren — denn diese muß doch endlich aufhören — nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der Alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der in den Kampf mit dem Schickfal eingehenden Menschheit, der unaufhaltamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphirenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt, und die tragische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt.“ So ruft unser größter Tragiker Schiller. Aus diesem Geist muß der Tragiker arbeiten; aus ihm schufen Äschylos, Sophokles, Euripides und Shakespeare, Göthe und Schiller. Will man die reinigende Gewalt des Tragikers am deutlichsten erkennen, so höre man Sophokles und versenke sich in unseres Göthe Faust. Erkenntniß des Charakters und Schickfals, gewonnen an großen, tiefen Mustern, reinigt die Lebensanschauung und stärkt die Seele, wenn der Dichter, wie er soll, uns über ein Ende hinauszudeifen vermag, das Alle erwartet.

Leid und Luft, Ende gut, Alles gut und: der Rest ist Schweigen — Alles das zeigt uns das wahre Drama, sich concentrirend auf das Wollen und Handeln im Menschenleben. Wo es groß und wahr ist, zeigt es immer die höchste Erkenntniß, welche seine Zeit von Menschenwesen, Geschick und Schickfal besitzt. Den Zufall, wenn es ihn nicht als komischen Gott

wirksam werden läßt, schließt es damit aus, auf gläubig befangenen Stufen nicht das persönliche Eingreifen der geglaubten Mächte.

Eine Zeit, welche nicht nach Charaktervertiefung und damit zusammenhängender neuer Weltanschauung ringt, welche etwa im Herkömmlichen der Sitte, der Religion befriedigt ist, welche im materiellen Streben nach Geld, Gut, äußerer Ehre die völlig genügende Aufgabe und schon im Rechenexempel die Aufklärung über das Schickal findet, kann natürlich kein neues Drama schaffen.

Wunderbar stehen wir im Drama wieder, wie in einem Centrum, mitten unter andern, von uns längst verlassenen Künften. Die Architektur baut ihm das Haus. Malerei und alle technischen Künfte schaffen den Ort der Handlung. Lebendige Plastik entzückt uns. Musikalische Ordnungen wirken in Form und Sprache oder Musik stimmt unsere Seelen und giebt auch ihre Weihe der tiefsten Empfindungen, welche das Leben gestattet.

Wenige Worte über den Schauspieler. Er muß durch Verständniß und äußere Mittel seinen Rollen gerecht werden können und da das Drama lebensumfassend ist, durch das Komische auch das Häßliche hereinziehen kann, andererseits bis zum Schrecklichen gehen darf, so muß er den ganzen Menschen, auch nach Häßlichem und Niederm oder Schrecklichem zu umfassen wissen, in seiner Weise so gut wie der Dichter. Doch so wenig wie dieser darf er vergessen, daß sein Zielpunkt immer das Schöne ist. Den schönen Menschen im weitesten Sinne des Worts muß der Künstler-Schauspieler uns vorzuführen wissen, um so mehr, als nur Er es eigentlich noch ist, bei dem diese Schönheit z. B. die herrlicher klarer Sprache nicht im Getreibe des Tags und des Marktes als manierirt mißverstanden einem gewissen Tadel ausgesetzt ist. Wenn er in einem Kunstwerk darstellt, soll der Schauspieler nicht in dem Realismus der Alltäglichkeit sein Genügen finden, sondern immer wissen, daß er die Kunst repräsentirt. Shakespeare's Regeln im Hamlet gelten für ihn. Wo er die Kunst zur Unwahrheit schraubt und sie dadurch von aller Lebenswahrheit losreißt, hat die Kunst an sich schon ein Ende. Welche Talente vom Schauspieler verlangt werden, wie schlimm es mit der Schule für ihn bestellt ist, daß er lernen könne und nicht erst Alles an sich zu versuchen und aus sich zu schöpfen habe, das ist bekannt. Er muß den Dichter verstehen, die Fähigkeit besitzen, sich seines Ichs zu entäußern und ganz in die dargestellte Person zu versenken und nur aus dieser herauszuwirken. Geberde, Sprache, der ganze Ausdruck muß ihm bei jeder Empfindung willig dienen. Aber dann ist noch nicht Alles gethan. Der gute Schauspieler muß das Talent haben, Alles zu ergänzen, was der Dichter nicht im Drama erzählen kann. Er muß also gleichsam das feinste epische Talent besitzen, um zu den Worten in den Handlungen die Ergänzungen geben zu können. Wie bei den meisten dies Ergänzungs-Talent nur für die gewöhnlichen Lebensweisen ausreicht, ist nur zu häufig zu sehen. Das Große er-

fordert Verfenken in das Große, ein Hinabtauchen in die Tiefen, wie Eckhof sagte, bis die Tiefe der Ideen ermessen ist. Wer das Gewaltige darstellt, der muß arbeiten, sich geistig so mächtig ausdehnen, daß nicht die Rolle um den armseligen Träger schlottert, sondern Mann und Rolle geistig und körperlich Eins geworden sind. Mit dem Genius muß er dem Genius folgen. Wir haben jetzt der guten Schauspieler nicht viele, aber man darf sagen: daran sind die Dichter schuld, welche bisher der Zeit noch keinen rechten dramatischen Ausdruck zu geben gewußt haben. Der gute Schauspieler kommt sicher, wenn ein guter dramatischer Dichter da ist. . . .

Der Weg führt nicht weiter. In der Dichtung zieht das Leben in seinen größten, schönsten Gestalten, in seinen reizendsten und in seinen erschütterndsten Weisen, Alles in Freiheit geordnet, in Schönheit verklärt, harmonisch geläutert, an uns vorüber. Der Natur ist ein Spiegel vorgehalten, dem Jahrhundert und der Zeit wird ihres Wesens Gestalt und Ausdruck gezeigt.

Hier endet die Kunst.



LEIPZIG,
Druck von Hunderstund & Pries.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPARTMENT

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

Stanford

INTER-LIBRARY
LOAN

MAR 21 1972

LD 21-40m-2,'69
(J6057a10)476-A-82

General Library
University of California
Berkeley

YD 06983

